

# **РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА**

## **ОТ ДРЕВНОСТИ ДО СОВРЕМЕННОСТИ**

*Учебное пособие  
для студентов специальности «Журналистика»  
отделения филологии гуманитарного факультета*

*Часть 1*



**Издательство  
Нижеварговского государственного  
гуманитарного университета  
2011**

Печатается по решению Редакционно-издательского совета  
Нижевартовского государственного гуманитарного университета

*Рецензенты:*

доктор филологических наук, профессор *Л.Ф. Алексеева*  
(кафедра русской литературы XX века Московского  
государственного областного университета);  
доктор культурологии, профессор *З.Р. Жукоцкая*  
(кафедра культурологии и философии Нижевартовского  
экономико-правового института Тюменского  
государственного университета)

*Составители:*

*О.М. Култышева* — гл. «Русская литература второй половины XIX в.»,  
«Русский реализм рубежа XIX—XX веков  
и первой половины XX в.», «Русский модернизм  
и авангардизм»;

*А.В. Себелева* — гл. «Древнерусская литература», «Литература  
Нового времени. Классицизм. Сентиментализм.  
Журналистика», «Романтизм», «Русская литература  
второй половины XX в.», «Русская литература  
конца XX — начала XXI в.»

**Р 89**     **Русская литература: от древности до современности:** Учебное  
пособие для студентов специальности «Журналистика» отделения  
филологии гуманитарного факультета / Сост. Култышева О.М., Себе-  
лева А.В. — Нижевартовск: Изд-во Нижеварт. гуманит. ун-та,  
2011. Ч. 1. — 287 с.

**ISBN 978–5–89988–893–9**

Учебное пособие предназначается для студентов специальности  
«Журналистика» отделения филологии гуманитарного факультета.  
Курс истории русской литературы от древности до современности  
призван нарисовать картину многопланового литературного процес-  
са X — рубежа XX—XXI веков, познакомить студентов с выдающи-  
мися писательскими персоналиями и произведениями древнерус-  
ской, русской классицистической, романтической, реалистической,  
модернистской и постмодернистской литературы, создать представ-  
ление об основных типах культурного сознания, литературно-худож-  
ественных методах и течениях в русском словесном искусстве X —  
рубежа XX—XXI веков.

**ББК 83.3(2Рос=Рус)я73**

**ISBN 978–5–89988–893–9**

© Култышева О.М., Себелева А.В., составление, 2011  
© Издательство НГТУ, 2011

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Курс истории русской литературы от древности до современности предназначен для студентов специальности «Журналистика» отделения филологии гуманитарного факультета.

Курс призван нарисовать картину сложного и многопланового литературного процесса X—XXI веков, познакомить студентов с выдающимися писательскими персоналиями и произведениями древнерусской, русской классицистической, романтической, реалистической, модернистской и постмодернистской литературы, создать представление об основных типах культурного сознания, литературно-художественных методах и течениях в русском словесном искусстве X—XXI веков.

**Целью** данного курса является знакомство студентов с выдающимися произведениями древнерусской литературы, литературы русского классицизма, романтизма, критического реализма XIX века, русской реалистической, модернистской и авангардистской литературы рубежа XIX—XX веков, советской литературы 1917—1950-х годов и литературы русского зарубежья, а также новейшей литературы 1960—2000 годов.

### **Задачи** курса:

— дать студентам общую информацию об основных типах культурного сознания, литературно-художественных методах и течениях в русском словесном искусстве X—XXI веков;

— на конкретных художественных текстах, с привлечением литературоведческих, биографических материалов показать особенности развития русской реалистической литературы от древности до современности;

— продемонстрировать студентам приемы анализа художественного произведения и развивать их навыки в этой области.

Предлагаемое учебно-методическое пособие включает лекционные материалы по курсу, а также содержит вопросы для самопроверки знаний учащихся по каждому из разделов курса, призванные организовать самостоятельную работу студентов при подготовке к экзамену. В конце каждой главы пособия приводится список учебной и научной литературы по курсу, который призван помочь студентам в подготовке к семинарским занятиям, выполнении контрольных работ и подготовке к экзамену.

# ДРЕВНЕРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

## § 1. Своеобразие древнерусской литературы

Древнерусская литература самобытна, сложна, специфична. Дело в том, что становление нашей древней культуры исторически характеризуется полным слиянием искусства и религии. Таким образом, она духовна, этикетна, монументальна. Важной особенностью является то, что племена, населявшие территорию нашей страны, миновав стадию рабовладельческого строя, сразу перешли к феодальному.

### Предпосылки возникновения древнерусской литературы:

1. Создание древнерусского государства.
2. Наличие совершенных форм устного народного творчества.
3. Наличие развитой письменности.
4. Принятие христианства.

Большое значение имело общение Руси с южнославянскими странами, в частности с Болгарией. Итогом этого взаимодействия для русского языка и литературы стало *первое южнославянское влияние*. Появляются первые учебные заведения. Об этом свидетельствует «Повесть временных лет», которая под 988 г. сообщает, что в Киеве были собраны дети и организованы первые школы. Школы организовывались в двух центрах: на юге — в Киеве, на севере — в Новгороде. Была создана первая библиотека переведенных и отечественных богослужебных книг, которая располагалась в соборе св. Софии в Киеве. Здесь были церковные книги, как правило, переведенные с греческого трудами славянских отцов церкви: соч. Афанасия Александрийского, соч. Василия Кесарийского, Иоанна Златоуста, Иоанна Дамаскина. Кроме того, имелись книги, которые в полной мере разъясняли не только богословие, но и обобщали знания о географических открытиях, исторические события («Шестиднев», «Физиолог»). Из светских книг в библиотеке хранились так называемые хроники. Пользовались большой востребованностью «Псалтырь», «Служебная минея», «Евангелие» («Новый завет»). Литература этого времени

ориентировалась на религиозно-нравственный идеал. Главное внимание она уделяла духовной стороне жизни человека и требовала от него исполнения христианских заветов, подвижнических поступков в защите православных святых. Христианская литература имела большое значение для развития русской литературы на протяжении всей ее истории. Важной особенностью для развития самобытной русской литературы имело то обстоятельство, что Русь приняла христианство от Византии. Византийская православная культура давала большой простор для развития национальных культур, сохраняя с XIV века в качестве межнационального языка — русский язык.

Пропагандистами христианской религии на территории России являлись монастыри. Особенно велика в этом отношении роль Киево-Печерского монастыря. Здесь не только обучали грамоте, но и переводили с греческого языка произведения церковной и светской литературы, создавали оригинальные произведения древнерусской письменности. Отсюда вышли первые писатели: Никон Великий, Илларион, Феодосий Печерский, Клемент Смолетич, Нестор Летописец, Кирилл Туровский.

Надо отметить, что литература поднимала не только религиозные вопросы. Она оказывала влияние и на светскую власть. Главной идеей древнерусских писателей была патриотическая идея единства Руси. Высокая идейность выражалась нередко в публицистической форме. Поэтому *публицистичность* являлась важной чертой древнерусской литературы.

Еще одной отличительной особенностью является *историзм* литературы. Каждое явление рассматривается в определенных исторических рамках, анализируется преемственная связь события с предшествующими и последующими.

Таким образом, основным стилем древнерусской литературы до XV века являлся монументально-исторический. В центре исторических событий выступают князья, полководцы, церковные деятели и прославленные подвигами святые. Примечательным было то, что *герои не были вымышленными*, а всегда были реальными личностями.

### Периодизация развития древнерусской литературы:

1. Литература древнерусского государства XI—XIII веков.
2. Литература периода феодальной раздробленности и объединения северо-восточной Руси XIV—XV веков.
3. Литература периода создания русского национального государства XVI—XVII веков.

Первый период — зарождение, формирование, развитие литературы. Он способствовал развитию трех братских литератур: русской, украинской, белорусской. Условно литература делится на церковную и светскую.

Литература этого периода была пронизана любовью к русской земле, широкое использование фольклорных элементов придает ряду произведений эпический размах и героическое звучание.

Во второй период происходит дробление государства. Литература приобретала областнический характер. На северо-востоке Руси происходит формирование литературы Московского государства. Наряду с ней появляется новгородская, тверская, муромская, рязанская.

Нашествие татар резко тормозило развитие литературы. После свержения ига начался резкий подъем, возродились героические традиции, произошло формирование *эмоционально-экспрессивного стиля*, который пришел на смену монументально-исторического. Для нового стиля характерен психологизм — повышенное внимание к внутренним переживаниям героя, стремление передать его душевное состояние и психологическую мотивировку поступков. Именно в этот период многие церковные жанры утрачивают клерикальную направленность, появляются сугубо светские произведения. Важным событием периода является появление публицистики.

Это сыграло роль в дальнейшем развитии литературы.

В третий период происходит слияние светской и религиозной культуры и образуется русская литература как таковая. В XVII веке начинается развиваться русская национальная художественная литература. Она отделяется от церкви, разрабатывает новые жанры, в том числе *сатирические и бытовые повести*. Литература выражает взгляды новой прослойки общества — торгово-посадского человека, т.е. купца. Во главу угла постепенно ставится личность человека, интерес к частной жизни, быту.

Изучение древнерусской литературы требует учета **специфических черт**:

1. Рукописный характер.

Использовался особый шрифт — *устав*. Это был почерк с правильным, квадратным начертанием букв. Затем уставное письмо сменяется наклонным, округлым почерком с большим количеством выносных знаков — *полууставом*. В памятниках деловой письменности появляется *скоропись*.

Основным писчим материалом был пергамент. Известные слова писались сокращенно под *титлом*.

2. Анонимность произведений.

Это связано с религиозным христианским отношением писателя к своему делу. Автор оставался неизвестным, т.к. считал целью своего труда не прославление собственного имени, а фиксирование сведений об исторических событиях, увековечение подвигов святых и воинов, защитников своего отечества и православной веры.

### Система жанров церковной литературы

Церковная литература была связана с культом, поэтому занимала главное место.

1. Библия. Ветхий завет. Новый Завет.
2. Евангелие.
3. Жанр апостолов.
4. Жанр мистический (апокалипсис).
5. Книга Псалтырь.
6. Труды отцов церкви (слово, проповедь, поучение).
7. Житие (мученическое житие, исповедническое житие, святительское житие, преподобническое житие, пустынноческое и столпническое житие, житие Христа ради юродивых).
8. Жанр патериковой новеллы.
9. Жанр хождения. Он имел свои разновидности: литературный очерк, практический указатель маршрута, статейные списки, легендарное сказание.

Последние два жанра намечают переход к *светской, мирской литературе*.

## § 2. «Повесть временных лет» как произведение оригинальной древнерусской литературы

«Повесть временных лет» написана в XII веке, в период становления Российского государства, когда еще шел процесс феодального дробления. До нас дошла в двух летописных сводах: Лаврентьевском 1377 г. и Ипатьевском 1420 г. Существовало несколько гипотез по вопросу формирования летописи. Наиболее убедительной является гипотеза академика А.А. Шахматова, который применил сравнительно-исторический метод изучения текста.

### Главные идеи произведения

Летописец в повести провозглашает патриотические идеи могущества Руси, ее политическую и религиозную независимость, ее равноправие среди других государств. Летописное сказание, вошедшее в повесть, осуждает распри, призывает блюсти закон и «не посрамить русской земли». Таким образом, *тема Родины* является определяющей, ведущей. Именно это дает возможность оценивать поступки князя, обрести широту политического горизонта.

Летописец стремится запечатлеть не только события текущей исторической жизни, но и события библейской истории. Поэтому летопись начинается с повествования о разделении народа после потопа. Летописца интересует судьба древних племен, их нравы и обычаи, объяснения названий городов. Наконец, он устанавливает первую дату — 852 год. Эта дата дает возможность автору приступить к *хронологическому изложению* событий из Русской и Византийской истории, отныне он располагает запись по годам. Это дает возможность вносить новые сказания, исключать старые и дополнять записи о последних годах. В результате этого принципа складывается произведение о всемирной истории как о непрерывной, последовательной цепи событий.

### Жанры, вошедшие в «Повесть временных лет»:

1. **Дружинная поэзия.**
2. **Повести** о княжеских распрях и войнах.
3. Религиозные и светские **поучения.**

**4. Краткие погодные сводки,** записи строительства храмов и рождения княжеских детей.

**5. Записи о природных загадках и явлениях.**

**6. Фольклорные жанры** (топонимические легенды, родовые предания, обрядовая поэзия, сказания о могильниках, народно-эпические сказания).

По мере того, как летописец переходил к близкому ему времени, менялся и стиль повествования. Сюжеты становились историческими. Нестору интересны князья, стоящие на вершине. Здесь он следует принципам средневекового историзма. Согласно этим принципам следовало:

1) заносить в летопись сугубо официальные события, частная жизнь не должна была интересовать летописца;

2) запечатлеть идеал князя. Вся его деятельность и поступки определялись благом Родины и государства. Он не мог принадлежать сам себе — он исторический деятель и появлялся в официальной обстановке наделенным определенной атрибутикой. Князь изображался только в самых значительных поступках. Если же деятельность князя шла вразрез с интересами государства, то летописец не жалел черной краски, иногда приписывал такие отрицательные черты, которые князю и не были присущи.

Все эти сюжеты отличает историческая конкретность, основательность, даются яркие образные характеристики деятельности князей. Постепенно повествование приобретало характер публицистического, что выступило в роли элемента нового жанра.

**7. Военская повесть.** Для этого жанра характерна особая структура:

- 1) битва начинается с рассвета и со сближения полков;
- 2) дается характеристика самого сражения;
- 3) присутствует описание шума сражения, звона оружия, треска копий;
- 4) имеет место рукопашная схватка;
- 5) в гиперболических тонах изображаются реки крови;
- 6) сражение заканчивается победой.

**8. Жанры житийные:**

Характер христианского идеала накладывает свой отпечаток на стиль и композицию жития: вступление, праведное житие, борьба с дьяволом и ересью, предсказание своей смерти, смерть, посмертные

чудеса, похвала. Надо отметить, что сюжеты жития занимали не меньшее место, чем исторические повести.

Таким образом, для каждого жанра выбирается своя форма, которая впоследствии стала называться литературным этикетом.

### Стиль «Повести временных лет»

Все вышеизложенное позволяет говорить о наличии в «Повести временных лет» эпического повествовательного стиля, связанного с устной поэзией, стиля историко-документального, который преобладает в описании исторических событий, и стиля агиографического, который служит важным средством утверждения нравственных идеалов князя-правителя.

Автором признан Нестор Летописец. Однако «Повесть временных лет» охватывает слишком большой период времени, чтобы принадлежать перу одного писателя. Таким образом, это единый текст, созданный разными авторами. В соответствии с этикетом факты излагались в строго определенной манере. Разнородный в жанровом и стилистическом отношении материал объединялся единой патриотической мыслью, последовательным хронологическим изложением, единой историко-философской, моральной концепцией.

Летописец выступает в роли проповедника-учителя: история — это наглядный урок, поучительный пример современникам. Примечательна тяга летописца к *правдивому изображению* жизни. Автор оценивает деяния князей с позиции вечных моральных истин и одновременно исходя из принципов общественной морали своего времени. Он не только прославляет добрые дела, но и не утаивает темных деяний. Однако летописец глубоко убежден в конечном торжестве добра и справедливости. Он выступает в роли страстного публициста, выражающего интересы всей русской земли.

### Язык «Повести временных лет»

Язык отображает устную разговорную речь, т.к. прежде чем быть записанным, сказание откладывалось в устной речи. Летописец использует поговорки и пословицы. Прямая речь героев занимает едва ли не главное место: с речью обращается князь

к дружине перед боем, на пирах, послы ведут дипломатические переговоры. Все эти речи свидетельствуют о высоком ораторском мастерстве: немногословны, лаконичны и выразительны. При этом автор никогда не прибегает к вымышленным речам — он всегда точен, фактографичен.

В летописи широко представлена терминология: охотничья, юридическая, церковная, военная и т.д. Отсюда вырабатываются четкие, выразительные, образные фразеологические сочетания.

Таким образом, язык свидетельствует о высоком уровне развития культуры устной и письменной речи XI—XII вв.

### Значение «Повести временных лет»

В «Повести временных лет» были прочно заложены все главные особенности русской литературы:

- патриотический пафос;
- публицистическая трактовка истории;
- образность;
- лаконизм;
- выразительность изложения.

«Повесть временных лет» сыграла важную роль в развитии областных летописей и в создании общерусских летописных сводов XV—XVI вв.: неизменно включалась в состав этих летописей, открывая собой историю Новгорода, Твери, Пскова, Москвы.

В литературе XVIII—XIX вв. служила источником поэтических сюжетов и образов. Так, А.П. Сумароков, создавая свои классические трагедии, обращался не к античным сюжетам, а к событиям русской национальной истории; Я.Б. Княжнин написал трагедию «Вадим Новгородский» на материале летописи; в романтических «Думах» К.Ф. Рыльева большое место занимают образы Владимира, Святослава, Олега; Н.М. Карамзин написал «Историю государства Российского»; А.С. Пушкин почувствовал поэтичность летописных сказаний и передал ее в «Песни о вещем Олеге», а образ летописца Нестора был прототипом созданного поэтом величавого по своей духовной красоте образа летописца Пимена в трагедии «Борис Годунов».

### § 3. «Слово о полку Игореве» как выдающееся произведение древнерусской литературы

#### История открытия и публикации

Гениальное произведение «Слово о полку Игореве» было открыто собирателем древнерусских рукописей графом А.И. Мусиным-Пушкиным в конце 1780-х — начале 1790-х годов.

#### *Первые сообщения о находке:*

— в 1792 г. русский журналист и драматург П.А. Плавильщиков упоминает о «Слове...» в газетной заметке;

— в октябре 1797 г. В гамбургском журнале «Spectateur du Nord» Н.М. Карамзин поместил заметку о находке «песни Игоревых воинов, которую можно сравнить с лучшими Оссиановыми поэмами»;

— в начале 1797 г. русский драматург М.М. Херасков в примечании к 16-й песне поэмы «Владимир» рассказывает читателям о находке древней рукописи.

#### *Первые изучения:*

Для работы над рукописью Мусин-Пушкин приглашает ученых:

— археолога А.Ф. Малиновского;

— археографа Н.Н. Бантыш-Каменского;

— в качестве консультанта Н.М. Карамзина.

Благодаря их совместному труду в 1800 г. был опубликован текст «Слова...» с переводом на современный русский язык, вступительной статьей и примечаниями. Тираж был небольшой — 25 экземпляров. Помимо этого была сделана писарская копия с текста рукописи для Екатерины II. Эта копия была затеряна в архиве и вновь найдена в 1864 г. П.П. Пекарским. Однако возникают сложности при изучении и переводе произведения после пожара 1812 г., когда сгорает вся библиотека Мусина-Пушкина, а с ней и тираж «Слова...». Остается лишь 4 экземпляра и выписки из рукописи, сделанные учеными.

#### Изучение «Слова...»

В связи с потерей оригинала появляются *первые скептики*. Ставится вопрос об аутентичности (оригинальности) «Слова...». Среди сомневающихся в оригинальности памятника были

профессор-ориенталист (ученый, занимающийся проблемами Востока) М.Т. Каченовский и писатель О. Сенковский. Они заявили:

*Во-первых*, в древней литературе нет ни одного произведения, которое бы по своему художественному уровню приближалось к «Слову...». *Во-вторых*, язык слова не находит соответствий в языке других памятников письменности. *В-третьих*, они привели в доказательство слова Карамзина, который невольно сопоставил «Слово...» с Оссиановыми песнями (кельтского автора, которые были искусной подделкой, созданной шотландским поэтом, что выяснилось позднее).

Эти первые заявления скептиков вызвали отпор со стороны ученых и писателей XIX века: *К.Ф. Калайдовича, М. Максимовича, А.С. Пушкина, Н.С. Тихонравова*.

Особенно большое количество работ, посвященных «Слову...», выходит в 1870-е годы. Это связано, в первую очередь, с тем, что появляется новое поколение ученых-скептиков. Так, *П.П. Вяземский, В.С. Миллер, А.Н. Веселовский* отвергали самостоятельность «Слова о полку Игореве». Они видели в нем лишь подражание древнегреческой литературе (Вяземский) или воздействие южнославянской литературы (Миллер).

С опровержением этих точек зрения выступили в 1878 г. *А.А. Потебня, Е.В. Барсов*. Важно то, что в конце XIX в. — начале XX в. исследователи уясняли отдельные «темные места» памятника, его ритмический строй, композиционные особенности, устанавливали связь с западноевропейским средневековым эпосом. В советское период продолжалось изучение «Слова...». По-новому оценивалось идейное содержание произведения, было всесторонне рассмотрено языковое своеобразие и художественное мастерство «Слова...». В этом отношении самыми значимыми были работы *А.С. Орлова, Д.С. Лихачева, В.П. Адриановой-Перетц*.

Следует отметить, что «Слово...» привлекало не только русских ученых, но и обращало на себя внимание филологов других стран.

### Историческая основа «Слова...»

В основе сюжета лежат подлинные исторические события. С 1061 г. юго-восточные земли Руси начинают опустошать набеги

половцев. Разрушению русских городов и весей способствовали и князья, которые вели междоусобные войны.

Владимир Мономах совершил несколько походов на половцев, в результате которых кочевники были отброшены за Дон. Но после смерти Мономаха раздоры усилились, и половцы стали совершать набеги регулярно. Это заставило русских князей принять меры по борьбе со степными кочевниками. В 1170 г. состоялся съезд южно-русских князей, на котором решено было, объединившись, совершить поход в половецкую землю.

Великий киевский князь Святослав Всеволодович создает небольшой союз князей, которые предпринимают поход против половцев летом 1184 г. Поход был успешным, и хан Кобяк был взят в плен. Успех окрылил князей, и Святослав начал готовиться к летнему походу 1185 г. В походе против половцев должны были принять участие новгород-северские князья во главе с Игорем Святославичем. Но в предыдущем походе эти князья не смогли принять участия, т.к. опоздали из-за гололедицы. Чтобы в глазах других князей оправдаться, а с другой стороны попытаться единолично захватить добычу, они выступают весной, в конце апреля, надеясь на внезапность своего похода. Однако поход закончился страшным разгромом русских войск.

Помимо самого «Слова...» поход был зафиксирован в двух дошедших до нас исторических повестях — в составе северорусской Лаврентьевской и южнорусской Ипатьевской летописи.

«Слово...» было написано между 1185 и 1187 годом, что установлено учеными на основании самого текста.

### Идея «Слова...» и ее выражение в сюжете и композиции

Автор, создавая повесть, основывается на том, что об описываемых событиях все известно читателю. Поэтому его *главной задачей* является политическая и художественная оценка событий, осмысление того, какое значение имела неудача похода для исторической судьбы всей Русской земли.

В самом факте поражения автор видит влияние феодальной раздробленности. Таким образом, *идея произведения* — призыв русских князей к единству накануне монголо-татарского нашествия. Эта идея получает четкое воплощение в композиции «Слова...»

и сюжете. Так, автор отступает от ряда исторических событий, а берет лишь самые значимые эпизоды, которые позволяют ярче высказать основную идею. Это позволяет сформулировать гражданско-патриотический пафос, который прочно соединяет в единое целое все части произведения.

Главным художественным достоинством «Слова...» являются:

- четкость политической мысли;
- лирическая взволнованность;
- публицистическая страстность;
- широта исторического мышления;
- высокая художественность повествования.

### **Изображение природы и князей в «Слове...»**

*Своеобразие художественного мира природы в «Слове...»*

Природа выступает в качестве самостоятельного героя. Это не случайно, т.к. автору присуще народнопоэтическое, языческое восприятие мира. Поэтому природа в «Слове...» как бы живет самостоятельной жизнью и служит художественным комментарием к происходящему. С устной народной поэзией связан прием олицетворения сил природы. Хотя автор христианин, но христианские воззрения сочетаются у него с одушевлением природы. Языческие представления сохраняют для него определенную эстетическую ценность. Поэтому в «Слове...» широко представлены мифопоэтические элементы. Природа присутствует во всех частях произведения: перед выступлением Игоря в поход она предупреждает русские войска об опасности; символической зловещей картиной природы открывается описание второй битвы; после поражения природа скорбит вместе с русским народом; к природе обращается Ярославна в своем лирическом плачезаклинании, своеобразном заговоре, чтобы развеять скорбь, чтобы силой своей любви заставить солнце, ветер и Днепр помочь Игорю вырваться из ненавистного плена; природа помогает герою бежать.

Таким образом, автор, олицетворяя природу, добивается яркого выражения своей политической мысли: самовольно выступив в поход, Игорь нарушил свои обязанности по отношению к Русской земле, и природа отвернулась от него. Когда же, осознав

свою ошибку перед родиной, Игорь бежит из плена, природа активно ему помогает.

### *Изображение князей*

Большое место в «Слове...» отводится изображению поступков Игоря и Всеволода — основных участников похода. Автор симпатизирует своим героям и видит в них лучших представителей современного ему поколения князей. *Игоря* отличает необычайное мужество и храбрость. Он доблестный воин, который решил постоять за Русскую землю. Ради блага своей земли он готов на любые жертвы и испытания. Доблестным воином является и *Всеволод*. Подобно русским былинным богатырям скачет он по полю брани, посвечивая золотым шеломом. Изображая в гиперболических тонах поведение Всеволода в бою, автор «Слова...» следует художественным принципам фольклора.

Прославлению князей служат и образы-символы «солнца», «света», «соколов», которые даны в резком контрасте с «тьмой», «тучами», «галками», «черным вороном» — символами врагов-половцев.

Но деятельность князей оценивается с народных позиций. Игорь и Всеволод осуждаются за жадность личной славы. Автор призывает князей к служению Русской земле. Он показывает Русскую землю во всей сложности политической борьбы и осмысляет это в широкой исторической перспективе. Будучи страстным патриотом Руси, автор видит свою страну единой. Он выступает выразителем интересов русского народа и осуждает эгоистическую политику князей. В этом смысле он противопоставляет Баяну, который слагает свои торжественные гимны лишь в честь русских князей.

### Жанровая природа и стиль «Слова...»

Свое произведение автор называет словом, трудной воинской повестью, песней. Такая тройная терминология для обозначения одного произведения нигде не употребляется кроме *жанра ораторской прозы*. Действительно, если проанализировать текст «Слова...», то увидим, что здесь присутствуют элементы ораторского искусства.

1. «Слово...» адресовано к слушателям, к которым автор постоянно апеллирует. Для этого он пользуется риторическими вопросами и обращениями. Ораторским является и обращение с «золотым словом» Святослава, что также сближает его с *ораторским искусством*.

2. Но, с другой стороны, «Слово...» распадается на ряд эпизодов, что присуще и житию, и исторической повести. Сюжетной основой является военный поход, и в языке «Слова...» присутствует воинская терминология. Также воинская терминология используется для описания воинской доблести князей. Это характерно для *воинской повести*.

3. Но «Слово...» еще и песня. Здесь соединены два фольклорных жанра — «слава» и «плач» — прославление князей и оплакивание печальных событий. Сюда входят элементы песенной символики: князя — это «солнце» и «молодые месяцы», персты Баяна — десять соколов, которые он пускает на стадо лебедей, одинокой кукушкой плачет Ярославна на городской стене. На песенной символике построено бегство Игоря, сон Святослава (жемчуг — символ слез, «черная паполома» (покрывало) — символ похорон и т.д.). Т.е., прием олицетворения природы и плач Ярославны всецело связан с устной поэтической традицией. Из фольклора автор осваивает метафоры, сравнения, эпитеты: красные девки, борзые кони, чистое поле, серый волк, мечи булатные. С народной песенной традицией связаны и сравнения, параллелизмы. С песней сближает и наличие рефренов, которые точно разделяют произведение на части. Это усиливает движение войск и напряжение.

«Слово...» написано не стихами, но ритмический строй его находится в органичном единстве с содержанием, существует наличие ассонансов, консонансов, аллитераций. Таким образом, автор, отказываясь следовать стилистической манере Баяна, опирается на традиции устного народного творчества, книжной письменности и переводной литературы и, будучи поэтом XII века, создает самобытную героическую поэму, проникнутую лиризмом, патриотическим пафосом. Выбранная им форма повествования давала простор для личных раздумий и обращений к своим слушателям и далеким потомкам.

### Значение «Слова...»

Бессмертие произведения обеспечивается благодаря политической злободневности и высокой художественной форме выражения идеи. «Слово...» было популярно у своих современников и оказало влияние на последующее развитие нашей литературы. Традиции «Слова» утвердились в разных формах:

- они обусловили появление «Задонщины»;
- нашли широкий отклик в произведениях А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова;
- произведение привлекло внимание поэтов В. Жуковского, А. Майкова, Д. Минаева, Н. Гербеля, И. Козлова, Л. Мея;
- к ним обращается Н.В. Гоголь, работая над «Тарасом Бульбой»;
- особый отклик образы «Слова» нашли в творчестве А.К. Толстого.

Новую жизнь «Слово» обрело в годы Великой Отечественной войны. В XX веке были сделаны поэтические и прозаические переводы Н. Заболоцким, И. Новиковым, В. Стеллецким, В. Сумбатовым.

## **§ 4. Эволюция жанра жития в древнерусской литературе**

### Жанр жития в древнерусской литературе: основные жанровые признаки

*Житие* — жанр древнерусской литературы, описывающий жизнь святого. Герои жития идеализируются, описываются с соблюдением основных принципов жанра: святой рождается в благочестивой семье, с детства избегает игр с детьми, отдает предпочтение молитве и церковному пению, после смерти родителей все наследство отдает бедным, идет в монастырь, проводит время в молитвах и терпении, совершает подвиги благочестия, добивается любви и признания братии и мирян. Его отмечает Дух Святой, он начинает творить чудеса, говорит с ангелами и много

пользы приносит тем, кто слушает и видит его, затем рассказывается о его кончине и посмертных чудесах.

В соответствии с иерархией средневекового мировоззрения, прослеживается четкая градация святых. Каждому типу героя соответствует своя определенная жанровая структура жития.

Характерные черты агиографического канона — холодная расщудочность, осознанная отрешенность от конкретных фактов, имен, реалий, театральность и искусственная патетика драматических эпизодов, наличие таких элементов жития святого, о каких у агиографа не было ни малейших сведений.

Жанр жития постепенно претерпевает изменения. Авторы отходят от канонов, впуская в духовную литературу конкретные реалии жизни, решаются на литературный вымысел («Жития Михаила Клопского»), говорят на простом «ужицком» языке («Житие протопопа Аввакума»).

### Выдающиеся произведения и эволюция жанра

Древнерусская литература развивалась, складывалась вместе с ростом общей образованности общества. Древнерусские авторы донесли до современных читателей свои взгляды на жизнь, размышления о смысле власти и общества, роли религии, сумели поделиться своим жизненным опытом. На этом общем благоприятном культурном фоне появлялись оригинально и независимо мыслящие писатели, средневековые публицисты, поэты. Появление оригинальных житий связано было с политической борьбой Руси за утверждение своей церковной самостоятельности. В 1051 князь Ярослав Мудрый стал настаивать на канонизации своих родных братьев Бориса и Глеба. Жизни и мученической кончине князей посвящен ряд памятников: рассказ о святых в «Повести временных лет», «Чтение о житии и о погублении блаженную страстотерпцю Бориса и Глеба» (начало 12 в.) Нестора и анонимное «Сказание и страсть и похвала святую мученику Бориса и Глеба» (середина 11 в.). Именем младших сыновей князя Владимира Святославича — Бориса и Глеба — освящалась идея родового старшинства в системе княжеской иерархии и была основана традиция так называемого *княжеского жития* в древней восточнославянской литературе.

Наряду с княжеским житием стали появляться и жития, посвященные выдающимся деятелям Церкви — основателям тех или иных монастырей. Около 1091 года Нестор написал *«Житие Феодосия Печерского»*, в котором рассказал о монахе-подвижнике, ушедшем в монастырь против воли матери, обладающей сильным и непреклонным характером. Феодосий преодолевает все испытания и посвящает себя служению Богу. В изображении Нестора Феодосий Печерский прежде всего суровый подвижник — аскет, деятельный хозяин вверенного ему монастыря, по инициативе Феодосия иноки из пещер окончательно переселились в Печерский монастырь.

«Житие Феодосия Печерского» послужило литературным источником Киево-Печерского патерика — сборника рассказов об иноках Киевского Печерского монастыря. Путь духовного совершенства иноков показан на фоне исторической действительности, сообщается немало фактов, характеризующих монастырский быт той эпохи, утверждается идея славного прошлого Киева и общерусского значения Печерского монастыря и его святых.

Выдающимися памятниками белорусской агиографии XII в. является *«Повесть о жизни и смерти Евфросинии»*. Неизвестный автор восславляет настойчивую подвижницу, ее стремление к достижению знаний и духовному совершенству. В произведении литературный схематизм и дидактическая риторика соседствуют с яркими реалиями времени, жизненной правдивостью описаний, основанных на реальных исторических фактах. Внутренний мир героини раскрывается в многочисленных монологах и диалогах, в произведении органично сочетается художественное описание жизни святой, краткое описание ее путешествия в Иерусалим и похвала.

Период борьбы с татаро-монголами и шведско-немецкой интервенции ознаменован написанием княжеских житий: Александра Невского, Михаила Ярославича Тверского, Михаила Всеволодовича Черниговского, Довмонта-Тимофея, Дмитрия Донского. В 1270—1280-х гг. книжник Владимирского Рождественского монастыря написал *«Житие Александра Невского»*. Автор произведения называет себя современником Александра, «самовидцем» его жизни и создает жизнеописание князя по своим воспоминаниям и рассказам его соратников. Приступая к описанию «святой,

и честной, и славной» жизни князя, он приводит слова пророка Исайи о священности княжеской власти и внушает мысль об особом покровительстве князю Александру небесных сил. Деяния князя осмысляются в сопоставлении с библейской историей, и это придает жизнеописанию особую величавость и монументальность. В житии создан образ мужественного князя-воина, доблестного полководца и мудрого политика, показаны наиболее значительные события из его жизни — битва со шведами на Неве, освобождение Пскова, Ледовое побоище, дипломатические отношения с Золотой Ордой и Папой Римским. Александр Ярославич является средоточием лучших качеств прославленных героев ветхозаветной истории — Иосифа, Самсона, Соломона, а также римского царя Веспасиана. «Житие Александра Невского» стало образцом для княжеских жизнеописаний, его влияние ощутимо в «Повести о Довмонте», в «Сказании о Мамаевом побоище», в «Слове о житии и преставлении великого князя Дмитрия Ивановича Донского».

В XIV — начале XV в. формируется идеология централизованного государства, укрепляется авторитет великокняжеской власти, в литературе на первый план выдвигается нравственный идеал человека целеустремленного, стойкого, способного к самопожертвованию во благо народа. Незвестный автор создал *«Слово о житии и о преставлении великого князя Дмитрия Ивановича, царя русского»*, главным героем которого является московский князь — победитель монголо-татарских завоевателей, идеальный правитель всей Русской земли. После победы Дмитрия Ивановича над Мамаем «бысть тишина в Руской земли». При этом отмечается, что подобно Давиду, помиловавшему детей Саула, великий князь был милостив к провинившимся перед ним.

Выдающимся русским агиографом первой четверти XV в. был *Епифаний Премудрый*, написавший *«Житие Стефана Пермского»* и *«Житие Сергия Радонежского»*. Писатель стремился показать величие и красоту нравственного идеала человека, превыше всего ставящего общее дело — дело укрепления Русского государства. В *«Житии Стефана Пермского»* прославляется миссионерская деятельность русского монаха, ставшего епископом в далекой коми-пермяцкой земле, показывается торжество христианства над язычеством. *«Житие Сергия Радонежского»* посвящено

известному церковному и общественно-политическому деятелю, создателю и игумену подмосковного Троицкого монастыря. Будучи прекрасно образованным и начитанным, Епифаний Премудрый владел множеством литературных форм и оттенков стиля, талантливо включал в сочинения библейские цитаты и литературные реминисценции, мастерски использовал риторический стиль «плетение словес», сочетая стилистическую изысканность с ясностью и динамичностью сюжетного развития.

Во второй половине XVI в. русский писатель и публицист *Ермолай-Еразм* создал «*Повесть о Петре и Февронии Муромских*», в которой рассказывает историю любви князя и крестьянки. Автор сочувствует героине, восхищается ее умом и благородством в борьбе против безнравственных бояр и вельмож. В каждой конфликтной ситуации достойное поведение крестьянки противопоставляется низким, корыстным поступкам ее противников. В произведении с необычайной силой прославляется сила и красота женской любви, которая способна преодолеть все жизненные невзгоды и одержать победу над смертью. В повести отсутствуют характерные для жития описания благочестивого происхождения героев, их детства, подвигов благочестия, ореолом святости окружается идеальная супружеская жизнь в миру и мудрое единодержавное управление своим княжеством. После канонизации Петра и Февронии на соборе 1547 это произведение получило распространение как житие.

В XVII в. жанр жития трансформируется в бытовую повесть, эти изменения ярко прослеживаются в «*Повести о Юлиании Лазоревской*», написанной ее сыном *Дружиной Осорьиным*. Автор создает образ энергичной русской женщины, образцовой жены и хозяйки, терпеливо переносящей испытания. Повесть утверждает святость подвига высоконравственной жизни и служения людям.

Следующий шаг по пути сближения жития с реальной действительностью сделал *протопоп Аввакум* в своем знаменитом житии-автобиографии. В 1640-е гг. встал вопрос о проведении церковной реформы, которая вызвала мощное антифеодальное и антиправительственное движение — раскол, или старообрядчество. Идеологом старообрядчества был протопоп Аввакум, который

в 1672—1673 гг. создал свое лучшее творение — *«Житие протопопа Аввакума, им самим написанное»*.

Характер Аввакума раскрывается как в семейно-бытовом плане, так и в его общественно-политической жизни, воссоздается образ стойкого, мужественного и бескомпромиссного русского человека. Обличая представителей церковной и светской власти, Аввакум не щадит и самого царя, хотя царскую власть считает незыблемой. Тесное переплетение личного и общественного превращает данное житие из автобиографического повествования в широкую картину социальной и общественно-политической жизни своего времени. В стиле жития органично сочетается сказовая форма с проповедью, что и обусловило сочетание церковно-книжных элементов языка с бытовизмами и диалектизмами. *Новаторством* протопопа Аввакума является то, что он решил написать свое собственное «житие» и создал блестящее произведение автобиографического жанра, до той поры лишь в зачаточном виде существовавшего в русской литературе.

Яркий изобразительный талант вместе с авторитетностью Аввакума среди старообрядческой массы вызвал к жизни целую плеяду писателей, идеологически и стилистически родственных Аввакуму. Сюда относится деятельность братьев *Денисовых*, *Павла Прусского* и др., а также большое количество анонимной литературы народного характера: «Сказание о граде Китеже», «Об Опольском царстве», «О картофеле и о табаке», стихотворные плачи, сектантские паспорта в стихах и т.д.<sup>1</sup>

### ***Краткие итоги***

Распространенные представления о том, что Русь заимствовала в X—XIII вв. жанры своей литературы из Византии и Болгарии, верны только в известной мере. Жанры действительно были заимствованы из Византии и Болгарии, но далеко не все: часть не перешла на Русь, другая часть создавалась здесь самостоятельно начиная с XI в. И объясняется это прежде всего тем, что Русь

---

<sup>1</sup> См.: Религия: Энциклопедия / Сост. и общ. ред. А.А. Грицанов, Г.В. Синило. Минск: Книжный Дом, 2007.

и Византия имели разные истоки культурного развития. На Руси были свои общественные потребности в литературе. Значительно бóльшая близость существовала, по-видимому, между Русью и Болгарией, но и тут были крупные различия.

Итак, византийская, болгарская литература и русская были близки духовно как ориентированные на христианские ценности, но существенно различались, поскольку вбирали в себя — каждая по-своему национальные культурные традиции.

Жанры средневековой русской литературы были тесно связаны с их употреблением в быту — светском и церковном. В этом их отличие от жанров новой литературы, образующихся и развивающихся не столько из потребностей обихода, сколько под влиянием внутренних законов литературы и литературных требований.

Богослужение требовало собственных жанров, предназначенных для определенных моментов церковной службы. Некоторые жанры имели назначение в монастырском быту. Часть жанров могли зарождать в своих недрах новые произведения, а часть жанров были строго ограничены существующими произведениями, и создание новых произведений в них было невозможно. Однако и те и другие не могли изменяться: формальные признаки жанров были строго регламентированы особенностями их употребления и внешними традиционными признаками.

Несколько менее стеснены внешними формальными и традиционными требованиями были «светские» жанры, перешедшие на Русь из Византии и Болгарии. Эти «светские» жанры не связывались с определенным употреблением в быту и поэтому были более свободными в своих внешних, формальных признаках.

Система книжных жанров и система устных жанров как бы дополняли друг друга. При этом система устных жанров, не охватывая собой потребностей церкви, была, тем не менее, более или менее цельной, могла иметь самостоятельный и всеобщий характер, заключала лирические и эпические жанры.

Литературно-фольклорная жанровая система русского средневековья была в отдельных своих частях более жесткой, в других — менее жесткой, но если ее брать в целом, она была традиционной, сильно формализованной, мало меняющейся. В значительной мере это зависело от того, что система эта была по-своему церемониальной, тесно связанной с обрядовым ее употреблением.

Чем более она была жесткой, тем настоятельнее она подвергалась изменению в связи с изменениями быта, обряда, требований применения. Она была связана с бытом, а следовательно, должна была реагировать на его изменения. Связь с бытом была настолько тесной, что все перемены общественных потребностей и быта должны были отражаться в жанровой системе.

Эти особенности политического быта Руси были отличны от того политического быта, который существовал в Византии и Болгарии. Идеи единства были отличны уже по одному тому, что они касались Русской земли, а не Болгарской или Византийской. Нужны были поэтому собственные произведения и собственные жанры этих произведений. Вот почему, несмотря на наличие двух взаимодополняющих систем жанров — литературных и фольклорных, русская литература XI—XIII вв. находилась в процессе жанрообразования. Разными путями, из различных корней постоянно возникают произведения, которые стоят особняком от традиционных систем жанров, разрушают их либо творчески объединяют.

В результате поисков новых жанров в русской литературе появляется много произведений, которые трудно отнести к какому-нибудь одному прочно сложившемуся, традиционному жанру. Эти произведения стоят вне жанровых традиций.

В самом деле, такое выдающееся произведение как «Повесть временных лет» не укладывается в принятые на Руси жанровые рамки. Это не хроника какого-либо из византийских типов. «Повесть об ослеплении Василька Тербовольского» — это тоже произведение вне традиционных жанров. Оно не имеет жанровых аналогий в византийской литературе — тем более в переводной части русской литературы. Ломают традиционные жанры произведения князя Владимира Мономаха: его «Поучение», его «Автобиография», его «Письмо к Олегу Святославичу». Вне традиционной жанровой системы находятся «Моление» Даниила Заточника, «Слово о погибели Русской земли», «Похвала Роману Галицкому» и многие другие замечательные произведения древней русской литературы XI—XIII веков.

Таким образом, для XI—XIII вв. характерно, что многие более или менее талантливые произведения выходят за традиционные жанровые рамки. Они отличаются мягкостью и неопределенностью

форм. Новые жанры образуются по большей части на стыке фольклора и литературы.

В наиболее тяжелый период татаро-монгольского ига — от середины XIII в. и до середины XIV в. — новые произведения создаются по преимуществу в жанрах исторической повести, отражающих коллективно-эмоциональное отношение народа к событиям татаро-монгольского нашествия.

Решительный перелом наступает в последней четверти XIV в. Веяния восточноевропейского Предвозрождения принесли с собой новое отношение к литературе. Широко развивается, наряду с обрядовым и «деловым», чтение индивидуальное. Создаются сборники для индивидуального чтения, отражающие индивидуальные интересы составителя. С этим связано появление большого числа новых переводов и новых списков богословских сочинений — сочинений, рассчитанных на индивидуальное чтение, на индивидуальное размышление и индивидуальную эмоциональную настроенность. Переводная литература XIV—XV вв. принесла с собой волну новых жанров, широко раздвинувших границы жанровой системы Руси: познавательные жанры, развивались жанры, в которых главную роль начинали играть занимательность, сюжетность, воображаемые события.

Потребность в новых жанрах отчасти удовлетворялась в конце XV и в XVI вв. внесением в литературу жанров деловой письменности. Эти же деловые жанры «оправдывали» появление фантастических сюжетов. Вступая в свои права, фантастика долго маскируется изображением бывшего, действительно существовавшего или существующего. Вот почему в XVI в. жанры различного рода «документов» как формы литературного произведения входят в литературу одновременно с вымыслом. С одной стороны, в традиционные жанры (в летопись, в *степенную* книгу, в «историю» и «сказания») широко проникает документ (грамоты, ярлыки, послания, разряды), с другой стороны, жанры деловых документов входят в литературу и получают здесь чисто литературные функции.

Новым жанровым явлением следует признать «Историю о великом князе московском» Андрея Курбского. Впервые в русской историографии появился труд, цель которого заключалась в том, чтобы вскрыть причины, происхождение того или иного явления

в характере и поступках Ивана Грозного. Новым в жанровом отношении явлением следует признать и политическую легенду, получившую интенсивное развитие в XV и в XVI вв. К числу политических легенд надо отнести «Сказание о князьях владимирских».

XVII век — это век подготовки радикальных перемен в русской литературе и, прежде всего, в ее жанровой структуре, которая приблизительно со второй трети или с середины будущего столетия начинает совпадать с жанровой структурой западно-европейских литератур.

Изменения, которые подготавливаются в XVII в., обязаны главным образом решительному расширению социального опыта литературы, расширению социального круга читателей и авторов. Прежде чем отмереть, средневековая жанровая структура литературы крайне усложняется, количество жанров возрастает, их функции дифференцируются, и происходит консолидация и выделение литературных признаков как таковых.

Чрезвычайно расширяется количество жанров за счет введения в литературу форм деловой письменности, которым в это время все в большей степени придаются чисто литературные функции. Количество жанров увеличивается за счет фольклора, который начинает интенсивно проникать в письменность демократических слоев населения, и за счет переводной литературы. Новые виды литературы, появившиеся в XVII в. — силлабическое стихотворство и драматургия, — постепенно развивают свои жанры. Наконец, происходит трансформация старых средневековых жанров в результате усиления сюжетности, развлекательности, изобразительности и расширения тематического охвата литературы. Существенное значение в изменении жанровых признаков имеет усиление личностного начала, совершающееся в самых различных областях литературного творчества и идущее по самым различным линиям.

На Руси в XVII в. усваивается ряд переводных жанров: рыцарский роман, роман авантюрный, нравоучительная новелла, веселые анекдоты (в первоначальном смысле этого слова анекдот — это историческое происшествие) и др.

В XVII в. происходит новое, очень значительное социальное расширение литературы. Наряду с литературой господствующего

класса появляется «литература посада», литература народная. Она и пишется демократическими авторами, и читается массовым демократическим читателем, и по содержанию своему отражает интересы демократической среды. Она близка фольклору, близка разговорному и деловому языку. Она часто антиправительственна и антицерковна, принадлежит «смеховой культуре» народа.

В демократической литературе деловые формы письменности употребляются иронически, их функции резко нарушены, им придано литературное значение. Деловые жанры употребляются пародически. Сама деловая форма является одним из выражений их сатирического содержания, например, церковная форма «Калязинской челобитной». В произведениях демократической пародии пародируется не автор, не авторский стиль, а форма и содержание, жанр и стиль делового документа.

Демократическая литература во всем том новом, что она внесла в процесс жанрового развития русской литературы, не стоит обособленно. Многие в ней перекликается по своему значению с тем, что дает, например, для этого развития силлабическое стихотворство.

Силлабическое стихотворство тоже связано с процессом социального расширения литературы, но расширения совсем в другую сторону — в сторону создания литературной элиты: профессионального, образованного автора и читательской интеллигенции. Силлабическое стихотворство принесло с собой множество стихотворных жанров, некоторые из которых явились сюда из прозы: послания (эпистолии), прошения, челобитные, «декламации», поздравления, предисловия, подпись к портрету, благодарения, напутствия, «плачи» и т.п. Силлабическое стихотворство в жанровом отношении было близко к риторике. Оно долго не обрело своей поэтической функции и своей собственной системы жанров. Стихотворная речь воспринималась как не совсем серьезная, как шутливая, церемониальная и церемонная. Риторика явно ощущается, например, в стихотворных «декламациях» Симеона Полоцкого, обращенных к царю Алексею Михайловичу. В силлабическом стихотворстве был элемент игры. Оно не должно было настраивать читателя эмоционально, а больше — удивлять его словесной ловкостью и игрой ума.

К силлабическому стихотворству близок по своим жанровым особенностям и раешный стих. Здесь также преобладает шутиливость и некоторая, но в данном случае «сниженная» риторичность. В раешный стих также переносятся жанровые формы прозы: «Послание дворительное недругу», «Послание дворянина дворянину», «Сказание о попе Саве», «Повесть о Ерше», «Повесть о Фоме и Ереме» и пр. Характерно, что часть этого рода раешных произведений известна была сперва в прозе и только потом переложена в стихи.

Поэзия, лирика, требующая полного самовыражения автора, сразу пришла в стихотворство. Впервые поэтическое содержание согласуется со стихотворной формой только в жанрах народного стиха. Именно от народного стиха с его лирическими жанрами ведет свое начало русская поэзия. Жанры проникшего в письменность народного стиха строже согласуются с поэтичностью задания. Таковы лирические песни Самарина-Квашнина или стихотворная поэма «Горе Злосчастие», в которой жанровые особенности представляют собой не свойственное самой народной поэзии необычное соединение признаков лирической песни, духовного стиха и былины.

Таким образом, развитие жанровой системы русской литературы X—XVII вв. демонстрирует процесс постепенного освобождения жанров от их деловых и обрядовых функций и приобретения ими функций чисто литературных. Углубление литературных функций каждого из жанров увеличивает значение этих жанров в общественной жизни страны. Литературные произведения начинают оказывать разностороннее воздействие на действительность, вместо того, чтобы быть частью обряда, частью политики государства, княжества или церкви.

Освобождаясь от узкой предназначенности, литературные жанры приобретают широкое общественное значение<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Цит. по: Лихачев Д.С. Исследования по древнерусской литературе. СПб.: Издательство «Наука», 1986. С. 79—95.

### ***Вопросы для самоконтроля***

1. Перечислите основные особенности древнерусской литературы.
2. Объясните причину, по которой в литературных произведениях до XVII в. отсутствовал художественный вымысел.
3. В чем заключается историзм древнерусской литературы?
4. Как вы понимаете, в чем заключены дидактизм, идеальный характер и публицистичность древнерусской книжности?
5. Охарактеризуйте рукописный характер древнерусской литературы, анонимность произведений.
6. Какова система жанров древнерусской литературы.
7. Проблема периодизации древнерусской литературы.
8. Назовите периоды древнерусской литературы.
9. В чем заключена специфика каждого из периодов?
10. Какие принципы положены в основу периодизации древнерусской литературы?
11. В чем заключается исторический принцип периодизации?  
*«Повесть временных лет» и раннее летописание*
12. Назовите источники ранних летописных сводов.
13. Какова история возникновения «Повести временных лет»?
14. Как Нестор включает события русской истории в мировой исторический контекст?
15. Каков смысл заглавия «Повести временных лет»?
16. Определите особенности стилевой манеры летописца.
17. Жанры, входящие в «Повести временных лет»  
*Агиография*
18. Происхождение жития.
19. Агиографический канон и его специфика. В чем заключались нормативные требования агиографии?
20. Что представляет собой классификация агиографических произведений по типу святости?
21. Определите жанровую специфику и литературное новаторство «Повести о Петре и Февронии». Как можно интерпретировать это произведение? В чем состоит своеобразие его образной системы?
22. Композиционное новаторство Ермолая — Еразма, автора «Повести о Петре и Февронии».
23. «Житие» протопопы Аввакума. История текста.
24. Причины обращения Аввакума к форме жития.
25. Вопрос о жанровой природе «Жития» Аввакума.  
*«Житие Феодосия Печерского»*
26. Автор жития.

27. Определите основные признаки типа повествователя в житии.
28. Религиозно-символическое и конкретно-историческое в житии.

#### *Путевая литература*

29. Как формировался жанр «хождений»?
30. Как выражалась позиция автора в «хождениях»?
31. Какова типовая композиция этого жанра?

#### *«Слово о полку Игореве»*

32. История открытия и изучения «Слова о полку Игореве».
33. Проблема авторства, жанра, литературной традиции.
34. Символика сна Святослава.
35. Разъясните символическое толкование сна боярами.
36. Композиция «Слова».
37. Роль и характер исторических отступлений.
38. Система образов.
39. Способы изображения природы.
40. Кольцевая композиция и принцип антитезы.
41. Сюжетная ретардация.
42. Персонафицированные образы и система символов.
43. Система словесно-стилистических средств.
44. Ритмика.

#### *Поэзия*

45. Назовите основные особенности поэзии первой половины XVII в.
46. Какова эстетическая основа русского силлабического стихотворства.
47. Назовите основные поэтические имена XVII в.

### ***Литература***

1. Адрианова-Перетц В.П. Древнерусская литература и фольклор. М., 1974.
2. Водовозов Н.В. История древнерусской литературы. М., 1972.
3. Гудзий Н.К. История древнерусской литературы. М., 1968.
4. Гусева Л.Н., Короткая Л.Л. Древняя русская литература в исследованиях. М., 1979.
5. Давыдова Н.В. Евангелие и древнерусская литература. М., 1992.
6. Еремин И.П. Литература Древней Руси. (Этюды и характеристики). М., 1967.
7. История русской литературы X—XVII вв. / Под ред. Д.С. Лихачева. М., 1985.
8. Кусков В.В. История древней русской литературы. М., 1989.

9. Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970.
10. Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. СПб., 1999.
11. Лихачев Д.С. Великое наследие. М., 1975.
12. Лихачев Д.С. Исследования по древнерусской литературе. СПб.: Издательство «Наука», 1986. С. 79—95.
13. Лихачев Д.С. История русской литературы X—XVII вв. М., 1980.
14. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.
15. Панченко А.М. Русская стихотворная культура XVII в. Л., 1973.
16. Прокофьев Н.И. О мировоззрении русского средневековья в системе жанров русской литературы XI—XV вв. М., 1975.
17. Религия: Энциклопедия / Сост. и общ. ред. А.А. Грицанов, Г.В. Синоло. Минск: Книжный Дом, 2007. 960 с.

# ЛИТЕРАТУРА НОВОГО ВРЕМЕНИ. КЛАССИЦИЗМ. СЕНТИМЕНТАЛИЗМ. ЖУРНАЛИСТИКА

## § 1. Своеобразие литературы эпохи классицизма

### Понятие классицизма

Классицизм (фр. *classicisme*, от лат. *classicus* — образцовый) — художественный стиль и эстетическое направление в европейском искусстве XVII—XIX вв. Так называли античную литературу, которую широко использовали классицисты. Наиболее яркое воплощение классицизм получил в XVII в. во Франции в творчестве Корнеля, Расина, Мольера, Буало. Идеологической основой литературных направлений всегда служит широкое общественное движение.

В основе классицизма лежат идеи рационализма, которые формировались одновременно с таковыми же в философии Декарта. Художественное произведение, с точки зрения классицизма, должно строиться на основании строгих канонов, тем самым обнаруживая стройность и логичность самого мироздания. Интерес для классицизма представляет только вечное, неизменное — в каждом явлении он стремится распознать только существенные, типологические черты, отбрасывая случайные индивидуальные признаки. Эстетика классицизма придает огромное значение общественно-воспитательной функции искусства. Многие правила и каноны классицизм берет из античного искусства (Аристотель, Гораций).

Классицизм устанавливает строгую иерархию жанров, которые делятся на высокие (ода, трагедия, эпопея) и низкие (комедия, сатира, басня). Каждый жанр имеет строго определенные признаки, смешивание которых не допускается.

Картина мира, концепция личности,  
типология конфликта в литературе классицизма

Порождаемая рационалистическим типом сознания картина мира отчетливо делит реальность на два уровня: эмпирический и идеологический.

Мир людей — это мир отдельных частных человеческих существ, хаотичный и беспорядочный, государство — всеобъемлющая гармоничная идея, творящая из хаоса стройный и гармоничный идеальный миропорядок. Именно эта философская картина мира XVII—XVIII вв. обусловила такие содержательные аспекты эстетики классицизма, как концепция личности и типология конфликта, универсально характерные (с необходимыми историко-культурными вариациями) для классицизма в любой европейской литературе.

В области отношений человека с внешним миром классицизм видит два типа связей и положений — те же самые два уровня, из которых складывается философская картина мира. Первый уровень — это так называемый «естественный человек», биологическое существо, стоящее наряду со всеми предметами материального мира. Это частная сущность, одержимая эгоистическими страстями, беспорядочная и ничем не ограниченная в своем стремлении обеспечить свое личное существование. На этом уровне человеческих связей с миром ведущей категорией, определяющей духовный облик человека, является страсть — слепая и безудержная в своем стремлении к реализации во имя достижения индивидуального блага.

Второй уровень концепции личности — это так называемый «общественный человек», гармонично включенный в социум в своем высшем, идеальном образе, сознающий, что его благо является неотъемлемой составляющей блага общего. «Человек общественный» руководствуется в своем мировосприятии и поступках не страстями, а разумом, поскольку именно разум является высшей духовной способностью человека, дающей ему возможность положительного самоопределения в условиях человеческой общности, основанной на этических нормах непротиворечивого общежития.

Таким образом, концепция человеческой личности в идеологии классицизма оказывается сложной и противоречивой: естественный (страстный) и общественный (разумный) человек — это один и тот же характер, раздираемый внутренними противоречиями и находящийся в ситуации выбора.

Отсюда — типологический конфликт искусства классицизма, непосредственно вытекающий из подобной концепции личности. Совершенно очевидно, что источником конфликтной ситуации является именно характер человека. Характер — одна из центральных эстетических категорий классицизма, и ее интерпретация значительно отличается от того смысла, который вкладывает в термин «характер» современное сознание и литературоведение. В понимании эстетики классицизма характер — это именно идеальная ипостась человека — то есть не индивидуальный склад конкретной человеческой личности, а некий всеобщий вид человеческой природы и психологии, вневременный в своей сущности. Только в таком своем виде вечного, неизменного, общечеловеческого атрибута характер и мог быть объектом классицистического искусства, однозначно относимого к высшему, идеальному уровню реальности.

В конфликте сталкиваются страсти разумные и неразумные, альтруистические и эгоистические, личные и общественные. А разум — это высшая духовная способность человека, логический и аналитический инструмент, позволяющий контролировать страсти и отличать добро от зла, истину от лжи. Наиболее распространенная разновидность классицистического конфликта — это конфликтная ситуация между личной склонностью (любовью) и чувством долга перед обществом и государством, которое почему-либо исключает возможность реализации любовной страсти. Совершенно очевидно, что по природе своей это конфликт психологический, хотя необходимым условием его осуществления является ситуация, в которой сталкиваются интересы человека и общества. Эти важнейшие мировоззренческие аспекты эстетического мышления эпохи нашли свое выражение в системе представлений о законах художественного творчества.

## Своеобразие русского классицизма

Своеобразие русского классицизма состоит в том, что в эпоху становления он соединил в себе пафос служения абсолютистскому государству с идеями раннего европейского Просвещения. Во Франции XVIII в. абсолютизм уже исчерпал свои прогрессивные возможности, и общество стояло перед буржуазной революцией, которую идеологически подготовили французские просветители. В России в первые десятилетия XVIII в. абсолютизм еще шел во главе прогрессивных для страны преобразований. Поэтому на первом этапе своего развития русский классицизм воспринял от Просвещения некоторые из его общественных доктрин. К ним относится прежде всего идея просвещенного абсолютизма. Согласно этой теории государство должен возглавлять мудрый, «просвещенный» монарх, стоящий в своих представлениях выше своекорыстных интересов отдельных сословий и требующий от каждого из них честной службы на благо всего общества. Примером такого правителя был для русских классицистов Петр I.

Страна совершила переход от церковной идеологии к светской. Россия нуждалась в точных, полезных для общества знаниях. Само слово «просвещенный» означало не просто образованного человека, но человека-гражданина, которому знания помогли осознать свою ответственность перед обществом. «Невежество» же подразумевало не только отсутствие знаний, но вместе с тем непонимание своего долга перед государством.

России классицизм переживает четыре периода:

*1 период*: литература петровского времени; она носит переходный характер; основная особенность — интенсивный процесс «обмирщения» (то есть замена литературы религиозной литературой светской — 1689—1725 года) — предпосылки возникновения классицизма. В этот период разрабатывалось новое решение проблемы личности; главными жанрами были: а) ораторская проза б) политические трактаты в) проповеди, направленные против реформ Петра I. В этот период появилась первая издававшаяся газета «Ведомости», появляются учебники, стихотворства, повести, появляется драматургия. Наиболее яркой фигурой, одним из самых образованных людей был **Феофан Прокопович**.

*2 период:* 1730—1750 года — эти годы характеризуются формированием классицизма, созданием новой жанровой системы, углубленной разработкой русского языка. Второй период был отмечен именами известных писателей, писателей сатиры (например, сатириком являлся *Антиох Дмитриевич Кантемир*). В сатирах осмеивается пустая паразитическая жизнь, грабеж власть имущими своих подданных и другие общечеловеческие пороки. Кантемиром было написано 9 сатир, несколько басен, переводов. Другой известной личностью был *Тредиаковский Василий Кириллович* (1703—1769) и *М.В. Ломоносов* (1711—1765). Главным жанром поэзии была ода, основная тема — тема Родины.

В этот же период расцвело творчество *А.П. Сумарокова* (1717—1777), автора любовной лирики (песни, эклоги, идиллии, элегии). Автор комедий, трагедий, басен.

*3 период:* 1760—1770 года — дальнейшая эволюция классицизма, расцвет сатиры, появление предпосылок к зарождению сентиментализма. В данный период в обществе возрастает роль меркантильных отношений, усиливается господство дворянского класса.

В этот период активно развивались:

- пародийные жанры;
- шуточные поэмы;
- повести;
- издаются литературные журналы.

*4 период:* последняя четверть века — начало кризиса классицизма, оформление сентиментализма, усиление реалистических тенденций. Литература последнего периода, развивалась в период потрясений, социальных взрывов, зарубежных революций (американской, французской). В этот период расцветает:

- 1) комическая опера, творчество *Д.И. Фонвизина* (басни, песни, комедии);
- 2) творчество *Г.Р. Державина* (оды). Он первый ввел в поэзию разговорную лексику просторечия;
- 3) творчество *А.Н. Радищева*;
- 4) творчество *И.А. Крылова* (басни, комедии, трагедии);
- 5) творчество Карамзина — он положил начало:
  - сентиментальному направлению в литературе;
  - журналистике;

- критике;
- повести;
- роману;
- исторические повести;
- публицистике.

Русский классицизм на всех этапах отличала высокая гражданственность.

Правила классицизма:

1. Деление литературы на строго определенные жанры произведений:

- высокие — ода, героическая поэма, трагедия;
- низкие жанры — комедия, сатира, басни, мир стихотворения, роман.

2. Действующие лица делились на положительных и отрицательных.

3. В драматических произведениях (комедия, трагедия) господствовало требование 3-х единств:

- времени (сутки);
- места (должно быть одно и то же место);
- действия (один основной сюжет, 5 актов).

Три единства должны были придавать пьесе особую ясность, стройность, четкость. Русский классицизм создавало поколение европейски образованных молодых писателей, родившихся в эпоху Петровских реформ и сочувствовавших им. В области чисто художественной перед русскими классицистами стояли такие сложные задачи, которых не знали их европейские собратья. На долю русских писателей второй трети XVIII в. выпала задача не только создания нового литературного направления. Они должны были реформировать литературный язык, осваивать неизвестные до того времени в России жанры. Каждый из них был первооткрывателем.

*Кантемир* положил начало русской сатире, *Ломоносов* узаконил жанр оды, *Сумароков* выступил как автор трагедий и комедий. В области реформы литературного языка главная роль принадлежала *Ломоносову*. На долю русских классицистов выпала и такая серьезная задача, как реформа русского стихосложения, замена силлабической системы силлабо-тонической.

В результате настойчивой работы было создано литературное направление, располагавшее собственной программой, творческим методом и стройной системой жанров. Художественное творчество мыслилось классицистами как строгое следование «разумным» правилам, вечным законам, созданным на основе изучения лучших образцов античных авторов и французской литературы XVII в. Творческий метод классицистов складывается на основе рационалистического мышления. Они стремятся разложить человеческую психологию на ее простейшие составные формы. Типизируются не социальные характеры, а человеческие страсти и добродетели. Категорически запрещалось в одном характере соединять разные «страсти» и тем более «порок» и «добродетель». Точно такой же «чистотой» и однозначностью отличались и жанры. В комедию не полагалось вводить «трогательные» эпизоды. Трагедия исключала показ комических персонажей.

Произведения классицистов были представлены четко противопоставленными друг другу *высокими* и *низкими жанрами*. Здесь имела место рационалистическая продуманная иерархия<sup>1</sup>.

К высоким жанрам относились ода, эпическая поэма, похвальная речь. К низким — комедия, басня, эпиграмма. Каждая из групп предполагала свое морально-общественное значение. Высоких жанрах изображались «образцовые» герои — монархи, полководцы, которые могли служить примером для подражания. Среди них самым популярным был Петр I. В низких жанрах выводились персонажи, охваченные той или иной «страстью». Следует отметить, что, несмотря на подобную регламентацию творчества, произведения каждого из писателей-классицистов имели свои индивидуальные особенности.

## **МИХАИЛ ВАСИЛЬЕВИЧ ЛОМОНОСОВ** (1711—1765)

### М.В. Ломоносов-филолог

Заслугой Ломоносова было то, что он преобразовал русский литературный язык. А именно: вопросы грамматики и стихосложения; стилистики; русской терминологии для самых разных наук.

---

<sup>1</sup> Цит. по: URL: <http://referat-kursovaya.repetitor.info/?essayId=22465>

Петровские реформы внесли в русскую жизнь множество новых понятий, наводнили язык новыми понятиями, заимствованиями. В связи с этим происходит парадоксальное смешение старославянских церковных слов и новых слов. Правила грамматики отсутствовали. Ломоносов при своей реформе языка руководствуется правилом: исходить из свойств и особенностей русского языка и в нем самом искать необходимые средства для выражения новых понятий и терминов. Среди обыденных слов он находит те, которые соответствуют научным понятиям. Например, земная ось, равновесие тел, законы движения, преломление лучей.

В посвящении к грамматике, Ломоносов настоятельно противопоставил свое понимание исторического значения русского языка представлениям русского дворянства. «В русском языке, — пишет Ломоносов, — можно найти великолепие гишпанского, живость французского, крепость немецкого, нежность итальянского. Сверх того богатство и, сильную в изображении краткость, греческого и латинского»<sup>2</sup>.

В своей работе о пользе книг церковных, написанной в 1757 г., он подводит итоги своих многолетних научных размышлений. Ломоносов обращает внимание на единство русского национального языка и отсутствие в нем диалектической пестроты, которая могла бы привести к взаимному непониманию. При этом, Ломоносов указывает не только на территориальное единство русского языка, но и на его историческую устойчивость, связанную с близостью языка древнерусской письменности и простонародного. Церковно-славянский язык был доступен практически всем, кто слышал его в церкви и дома. Эта близость языка порождала тесное взаимодействие между ними, чего были лишены народы, пользовавшиеся долгое время латынью.

Присматриваясь к составу русского живого и книжного языка, Ломоносов установил, что множество церковных славянизмов вошло в язык, вытеснив старорусские слова или став рядом с ними. Например, надежда — надежа, враг — ворог. Ломоносов считал эти слова словенороссами и причислял их к первой группе. Далее шли слова более редкие в живой речи и чаще встречающиеся в книге, однако, всем грамотным людям «вразумительные».

---

<sup>2</sup> Цит. по: Федоров В.И. Русская литература XVIII века. М., 1990.

Например, ланиты, взываю, уста. Затем шли слова обветшалые, насильственно вводимые книжниками в речь. Далее выделялась группа чисто русских слов, которых нет в церковных книгах. И самый последний род слов — это грубые и низкие слова, которые принято избегать в письменной речи.

На основании понимания принадлежности слов той или иной группе, возникла *теория трех штилей*. Она была изложена в труде «О пользе книг церковных в российском языке». Ломоносов указывал на практическую необходимость или пригодность каждого из этих штилей в том или ином жанре письменной и ораторской речи.

**Высокий** — образован из словенороссов и из словенских понятных русскому человеку, но не весьма обветшалых. Этим штилем должны составляться героические поэмы, оды, «прозаичные речи о важных материях».

**Средний** — складывается из речений (слов) более употребительных в русском языке. Славянские речения при этом должны употребляться очень осторожно, чтобы слог не показался научным. Можно употреблять и просторечные слова, но «не опускаться в грубость». Этот стиль пригоден для написания театральных сочинений, в которых требуется «живое человеческое слово к живому представлению действия». Используется в эпистолярном жанре, сатирах, элегиях.

**Низкий** — принимает речь, в которой нет церковных слов => пригоден для написания комедий, эпиграмм в прозе, дружеских посланий.

Ломоносов заботился о том, чтобы язык, развиваясь, оставался доступным всему населению страны. => В первой редакции «Риторики» (1744 г.), он советовал оратору «избегать старых и неупотребительных речений, которых народ не понимает. Но не оставлять оных, которые в простых разговорах не употребительны, но знаменование их народу известно».

*Значение теории трех штилей:*

1) Сохранение непосредственной связи русского литературного языка со старой книжной традицией, выработанной на протяжении многих веков развития русской культуры.

2) Позволяет пользоваться богатствами языка, «рассудительно применять их по-разному в разных жанрах». При этом старинные

речения рассматриваются как источник стилистического многообразия.

3) Ломоносов стремился обеспечить жизнеспособность языка за счет всех элементов старого книжного и простонародного языка.

Ломоносов создает ряд практических пособий, необходимых для широкой подготовительной деятельности культуры. Первым таким пособием была *«Риторика»*. Риторика — наука о слове как могущественном средстве общения. В посвящении к своей книге, Ломоносов говорит о роли человеческого слова в образовании общества и указать на значение слова. Красноречие — это активное человеческое слово. Искусство о данной материи красно говорить. Оно должно быть крепко, стремительно, велико. Но знание риторики не должно служить пустому «извиту словес». Сам Ломоносов был чужд всякой манерности. Его *«Риторика»* написана простым языком. Это одно из лучших учебных пособий: здесь приводится много сравнений и изречений; используются работы от Демосфена до Эразма Роттердамского.

Другое пособие — *«Грамматика»*. «Гупа оратория, косноязычна поэзия, неприятна история без грамматики». Так он пишет в посвящении к *«Грамматике»*<sup>3</sup>.

Создавая свою *«Грамматику»*, Ломоносов сумел отрешиться от схоластических представлений о языке. У него мы находим научное положение: «Слово дано людям для того, чтобы понятия сообщать друг другу». Таким образом, в *«Грамматике»* утверждается мысль о том, что язык служит человеку для сообщения другим своих мыслей, поэтому он может существовать в обществе и для общества. Ломоносов отдает отчет в обобщенном характере *«Грамматики»*, которую он рассматривает как общий чертеж всей обширности русского языка.

В русле всего, что было выше сказано, можно отметить, что Ломоносов впервые ввел сравнительно-исторический метод: он не смешивал формы русского и церковно-славянского языка, а отчетливо указывал на их отличия. Отталкиваясь от народного языка, Ломоносов не замыкался в сфере одного наречия. В заметке о диалектах он четко разграничивал три диалекта русского языка: московский, малороссийский (украинский) и поморский.

---

<sup>3</sup> Цит. по: Федоров В.И. Русская литература XVIII века. М., 1990.

Ломоносову был чужд язык особенного русского дворянства, которое культивировало старинные книжные формы речи, с другой стороны, пыталось внедрить заимствованные элементы.

Большое внимание уделял *вопросам орфографии*. Ратовал за упорядочение и нормирование языка, считал, что не человек должен следовать за измененной формой, а форма приобрести устойчивость и норму.

### Хвалебная ода М.В. Ломоносова

В том виде, в каком ее развил Ломоносов, не имела себе равных на Западе. В ней было своеобразное внутреннее содержание: посвящено темам труда, науки, государственной пользы, потребностей русского национального развития. Форма восходила к витийственным древнерусским ораторским произведениям, отсюда и необыкновенная приподнятость и бурный слог Ломоносова. Чтобы передать охвативший его поэтический восторг, Ломоносов использует синтаксический прием: разрывает логический строй своей речи. Прибегая к нарочито вычурным оборотам речи, Ломоносов нарушает привычный порядок слов во фразе и сам отмечает, что в его одах подлежащее и сказуемое сопрягаются некоторым странным образом.

Его эпитеты и сравнения не столько указывают на сам предмет изображения, но передают общее эмоциональное впечатление от него. Например, в оде 1742 г. он передает смятение и шум битвы, неистовство в стане врага. В оде 1748 г., вспоминает мрачные дни, когда его музы-науки жили в страхе, наполняя всю природу тревогой.

Большое значение Ломоносов придает звучанию своих стихов. В курсе «Риторике», он представляет правила благозвучия и советует «обегать непристойные слуху противного сочетания согласных». Например, ода 1747 г. на восшествие на престол Елизаветы. Ломоносов не делает из звука самоцель. Он особо оговаривается в «Риторике», что «сих правил строго держаться не должно, но лучше последовать самим идеям и стараться оные изображать ясно»<sup>4</sup>. У него фееричность и непомерность од гармонирует с живописными красками придворного быта. Ломоносов иногда

---

<sup>4</sup> Цит. по: Федоров В.И. Русская литература XVIII века.

даже заимствует все краски живописания ювелирного быта для своих од (ода 1745 г.).

Итак, в оде Ломоносова предполагалось наличие многих строф, каждая из которых должна содержать 10 стихов. Двадцать Ломоносовских од являются образцом возвышенного стиля стихосложения. Их образный строй насыщен восторженными похвалами петровским преобразованиям и делам Елизаветы Петровны, на царствование которой пришелся пик творческой активности поэта. Пафос многих од направлен на прославление русского народа. Большая эмоциональная сила скрыта в «Одах духовных», написанных поэтом по мотивам библейских псалмов. Поэт, в соответствии с установками классицизма, не стремился к жизненной правдивости охвата фактов. Поэтический мир од условен, философичен, глубоко интеллектуален. В нем есть напряженная метафоричность, склонность к абстракции, гиперболе. Ломоносов хотел передать читателям те свои мысли, что соответствовали представлениям об идеальных взглядах эпохи Просвещения на государство, его устройство, его законы, на императрицу как человека-гражданина с высокими нравственными устоями. Поэтому его творчество всегда вызывало искренний эмоциональный отклик у российских читателей всех поколений.

Ломоносов прославил себя в *умозрительном эпосе*. Это произведения, посвященные его и других научным открытиям, приобретающие философичные черты. Например, **«Утреннее размышление о божием величии»** и **«Вечернее размышление о божием величии при северном сиянии»**.

В *«Утреннем...»* он размышляет о восходе солнца, которое, по его мнению, представляет собой вечно горящий океан внутри которого огненные волны. Эта горящая громада, кажущаяся человеку искрой, ни что иное как божье творение. Оно создано богом для того, чтобы человек мог свершать добрые дела во имя отечества. И Ломоносов взывает к Богу, чтобы он также научил творить и тогда он сможет вознести ему благодарственную молитву.

В *«Вечернем...»* он поражен величием картины тьмы, бездны. Человек ощущает себя песчинкой, которая теряется. Ломоносов уверен, что во Вселенной существует множество миров. Само северное сияние Ломоносов рассматривает как его немецкий учитель Христиан Вольф, т.е. как продукт, образовавшийся в недрах земли

и в виде испарения селитры, восходящий к небу. Размышляет он и над иной гипотезой: что северное сияние — это отражение огней вулкана Геклы в морских северных льдах. Т.е. это есть отражение электрических воздействий.

## ГАВРИИЛ РОМАНОВИЧ ДЕРЖАВИН (1743—1816)

Державин проявил себя как оригинальный поэт-новатор. В стихотворениях Державина видны черты нового стиля, открывается новое художественное видение мира. Но главное — в них была высказана идея *ценности личности*, уделено внимание этическим проблемам, вопросам морали человека и общества.

Одним из важных произведений этой поры является ода «**Фелица**» (1782). Ее первоначальное название — «Ода к премудрой Киргиз-Кайсацкой царевне Фелице, написанная некоторым мурзою, издавна проживающим в Москве, а живущим по делам своим в Петербурге. Переведена с арабского языка 1782 года». Опасаясь недовольства некоторых вельмож, Державин не предназначал оду для печати. Она стала известна благодаря О.П. Козодавлеву, который жил в одном доме с поэтом. Сосед выпросил оду на короткое время и прочитал ее на одном из званых обедов. Произведение вызвало всеобщее восхищение. Княгиня Е.Р. Дашкова, издававшая журнал «Собеседник любителей русского слова», не спрашивая разрешения Державина, поместила «Фелицу» в первой книжке своего журнала. Автор был вызван в Зимний дворец, представлен Екатерине II и пожалован золотой табакеркой с 500 червонцами. Императрица рассылала текст стихотворения тем вельможам, на которых направлялась сатира оды, подчеркивая те строки, где содержался намек.

Назвать Екатерину Фелицей (лат. *felicitas* — счастье) «подсказала» поэту «Сказка о царевиче Хлоре», сочиненная императрицей для своего маленького внука — будущего императора Александра I. В ней рассказывалось о том, как царевна Фелица и ее сын Рассудок помогали Хлору найти розу без шипов — символ добродетели.

В оде Державин противопоставляет добродетельную и мудрую Фелицу непостоянному мурзе. Этот мурза, с одной стороны,

является собирательным образом екатерининского вельможи, а с другой — имеет весьма конкретные черты многих вельмож той эпохи. Изображая Фелицу не в торжественном, парадном виде, а в повседневной жизни, поэт подчеркивает ее простоту, трудолюбие, нелюбовь к развлечениям:

Почасту ходишь ты пешком,  
И пища самая простая  
Бывает за твоим столом;  
Не дорожа твоим покоем.  
Читаешь, пишешь пред налоем  
И всем из твоего пера  
Блаженство смертным проливаешь;  
Подобно в карты не играешь,  
Как я, от утра до утра.

В образе жизни мурзы Державин представил все виды занятий знаменитых вельмож Екатерининской эпохи:

- военные победы и в то же время франтовство и гурманство князя Г.А. Потемкина:

Преображая праздник в будни,  
Кружу в химерах мысль мою:  
То плен от персов похищаю.  
То стрелы к туркам обращаю;  
То, возмечтав, что я султан,  
Вселенну устрашаю взглядом;  
То вдруг, прельщаяся нарядом.  
Скачу к портному по кафтан.  
Или в пиру я пребогатом.  
Где праздник для меня дают <...>  
Там славный окорок вестфальской,  
Там звенья рыбы астраханской.  
Там плов и пироги стоят;  
Шампанским вафли запиваю  
И все на свете забываю  
Средь вин, сластей и аромат...

- любовь к охоте и роговой музыке С.К. Нарышкина:  
 ...о всех делах заботу  
 Оставя, езжу на охоту  
 И забавляюсь лаем псов;  
 Или над Невскими берегами  
 Я тешусь по ночам рогами  
 И греблей удалых гребцов...
- любовь к «простонародной» литературе А.А. Вяземского:  
 То в книгах рыться я люблю.  
 Мой ум и сердце просвещаю,  
 Полкана и Бову читаю;  
 За Библией, зевая, сплю...
- свой собственный домашний быт:  
 А я, проспавши до полудни.  
 Курю табак и кофе пью <...>  
 Иль, сидя дома, я прокажу,  
 Играя в дураки с женой;  
 То с ней на голубятню лажу.  
 То в жмурки резвимся порой...

Державин рассуждает о распространенности такого образа жизни, о трудности нахождения «пути добродетели прямого»:

Кто сколько мудростью ни знатен,  
 Но всякий человек есть ложь.  
 Не ходим света мы путями.  
 Бежим разврата за мечтами.  
 Между лентяем и брюзгой.  
 Между тщеславья и пороком  
 Нашел кто разве ненароком  
 Путь добродетели прямой.

И лишь мудрой Фелице открыт «путь добродетели»:

Тебе единой лишь пристойно.  
 Царевна! свет из тьмы творить;  
 Деля Хаос на сферы стройно,  
 Союзом целость их крепить;

Из разногласия — согласие  
И из страстей свирепых счастье  
Ты можешь только созидать.

Ода «Фелица» ломает рамки традиционных жанров классицизма, соединяя в единое целое оду и сатиру. Державин отказывается от всяческих правил и ограничений как классицизма, так и сентиментализма. В произведение органично входит образ автора с его неповторимыми чертами. В стихах Державина даны яркие индивидуальные характеристики героев, много конкретных намеков на явления жизни XVIII в., непривычно пристальное внимание уделено бытовым деталям.

Воспевание мудрой Фелицы — одна из важных тем творчества Державина. Не случайно современники называли его Певцом Фелицы (за одой «Фелица» последовали стихотворения «Благодарность Фелице» и «Изображение Фелицы»).

Высоким гражданским звучанием отличается сатирическое стихотворение Державина «**Властителям и судиям**» (1780—1787), которое представляет собой переложение 81-го псалма. Поэт обращает псалом в гневное обличение «богов земных», которые забыли о своем предназначении:

Ваш долг есть: сохранять законы,  
На лица сильных не взирать.  
Без помощи, без обороны  
Сирот и вдов не оставлять.  
Ваш долг: спасать от бед невинных.  
Несчастливым подать покров;  
От сильных защищать бессильных.  
Исторгнуть бедных из оков.

Однако цари не исполняют своего долга:

Не внемлют! — видят и не знают!  
Покрыты мздою очеса...

Державин расширяет (в сравнении с псалмом) тему несправедливости, делая неправду вселенской:

Злодействы землю потрясают.  
Неправда зыблет небеса.

Высший, Божий суд над земными царями непременно должен свершиться, ибо правление их несправедливое:

Воскресни, Боже! Боже правых!  
И их молению внемли:  
Приди, суди, карай лукавых  
И будь един царем земли!

Если в стихотворении «Властителям и судиям» обращение Державина к Богу вызвано причинами социально-нравственного характера, то в оде «**Бог**» (1780—1784) поэт философски раздумывает о «начале всех начал», о величии и непостижимости Всевышнего:

О ты, пространством бесконечный,  
Живый в движенье вещества,  
Теченьем времени предвечный,  
Без лиц, в трех лицах божества!

Но к размышлениям о Боге присоединяются раздумья о судьбе человека, его месте в мире. Кульминацией стихотворения является девятая строфа, в которой определяется глубокая суть человека: «Я царь — я раб — я червь — я Бог!».

Противоречия человека, совмещающего в себе как высокое, божественное, небесное, так и низкое, ничтожное, земное, становятся одной из постоянных тем русской литературы. Не случайно эту державинскую строку можно услышать из уст героев романов Ф.М. Достоевского<sup>5</sup>.

### **ДЕНИС ИВАНОВИЧ ФОНВИЗИН** **(1744/1745—1792)**

По своим убеждениям Фонвизин был близок к просветительскому лагерю. Ведущая тема его драматургии — дворянское «злонравие». Его отношение к «благородному» сословию далеко от взгляда стороннего человека. Фонвизину удалось создать яркую, поразительно верную картину моральной и общественной деградации дворянства конца XVIII в. Он резко осудил деспотическое правление Екатерины II и позорную практику фаворитизма.

---

<sup>5</sup> Литература: учеб. для вузов / В.К. Сигов, М.И. Громова, О.В. Дефье и др.; под ред. В.К. Сигова. М.: Дрофа, 2005. С. 17—21.

Первым драматургическим опытом Фонвизина была стихотворная комедия с любовным сюжетом — **«Корион»** (1764). Представляет собой иностранную пьесу, «примененную» к русской действительности. Следующая комедия Фонвизина — **«Бригадир»** (1769) — совершила в русской драматургии подлинный переворот.

В комедии **«Бригадир»** представлена широкая картина нравов русского дворянства. Автор глубоко озабочен падением общественного престижа этого сословия, его невежеством, отсутствием гражданских, патриотических чувств. Уже в перечне действующих лиц Фонвизин указывает на служебное положение своих героев, давая тем самым понять, что перед нами лица, облеченные общественными полномочиями.

В комедии **«Бригадир»** герои образуют своеобразные пары. Также по принципу симметрии построены многие сцены: герои по очереди высказывают свое мнение о том, что следует читать, о пользе грамматики и пр. Эта пьеса связана с первым этапом классицизма. Средства характеристики действующих лиц восходят к художественным приемам сатиры: персонажи раскрывают себя не в сценических действиях, а сами говорят о своих недостатках, выдавая их по простоте душевной, за добродетели.

Для того, чтобы объединить своих героев сценическим действием, Фонвизин обращается к любовной интриге, которую доводит до слишком условных и неправдоподобных границ, втягивая в нее почти всех действующих лиц. Любовные объяснения каждого из героев выдержаны в полном соответствии с их характером и манерой речи.

В сравнении с **«Бригадиром»** **«Недоросль»** (1782) отличается большей социальной глубиной и более резкой сатирической направленностью. В **«Бригадире»** речь шла об умственной ограниченности героев, их галломании. В **«Недоросле»** на первое место вынесена тема помещичьего произвола. Главным критерием в оценке героев становится их отношение к крепостным крестьянам. В комедии система образов продумана очень строго. Здесь три группы персонажей, включающих в себя три мужских и один женский образ.

Сюжет строится на традиционно-классической основе — соперничество достойного и недостойного претендентов на руку

героини. Однако любовная интрига не раскрывает чрезвычайно важную для автора крепостническую тему. В связи с этим драматург дополняет любовную интригу социальной коллизией.

Уже начало пьесы — знаменитое примеривание кафтана — сразу же вводит нас в атмосферу дома Простаковых. Здесь и грубая брань в адрес доморощенного портного Тришки, и голословное обвинение его в воровстве, и привычное распоряжение наказывать розгами ни в чем не повинного слугу. Примитивная натура Простаковой особенно явственно раскрывается в резких переходах от наглости к трусости, от самодовольства к подобострастию.

Брат Простаковой Скотинин родственен ей не только по крови, но и по духу. Он в точности повторяет крепостническую практику своей сестры. Присутствие в пьесе Скотинина подчеркивает широкое распространение дворян, подобных Простаковой, придает ей характер типичности. Недаром в конце пьесы Правдин советует предупредить других Скотининых о том, что произошло в имении Простаковых.

С образом Митрофана связана другая проблема — раздумье писателя о том наследии, которое готовят России Простаковы и Скотинины. До Фонвизина слово «недоросль» не имело осудительного значения. Недорослями назывались дворянские дети, не достигшие 15 лет, т.е. возраста, назначенного Петром I для поступления на службу. У Фонвизина оно получило насмешливый, иронический смысл.

Митрофан — недоросль прежде всего потому, что он полный невежда, не знающий ни арифметики, ни географии, неспособный отличить прилагательного от существительного. Но он недоросль и в моральном отношении, так как не умеет уважать достоинство других людей. Он груб и нахален со слугами и учителями. Он заискивает перед матерью до тех пор, пока чувствует ее силу. Но стоило ей лишиться власти в доме, как Митрофан резко отталкивает от себя и Простакову. И наконец, Митрофан — недоросль в гражданском смысле, поскольку он не дорос до понимания своих обязанностей перед государством.

Как и все знаменитые сатирики, Фонвизин в своей критике исходит из определенных гражданских идеалов. Изображение этих идеалов в сатирических произведениях не обязательно, но в дидактической литературе XVIII в. сатира, как правило, дополнялась

показом идеальных героев. Не обошел этой традиции и Фонвизин, резко противопоставив миру Простаковых и Скотининых — Стародума, Правдина, Милона и Софью. Тем самым злонравным противопоставлены в пьесе идеальные дворяне.

Стародум и Правдин безоговорочно осуждают помещичий произвол, ограбление и насилие над крестьянами. Однако отметим, что речь идет не об осуждении самого института крепостничества, а о злоупотреблении им.

Не менее важным был для Фонвизина вопрос об отношении дворян к службе. У писателя эта тема вынесена даже в название комедии и тем самым специально акцентирована. Митрофан не рвется ни к учению, ни к службе и предпочитает положение «недоросля». Настроения Митрофана всецело разделяет его мать.

Диаметрально противоположной точки зрения придерживается Стародум. Имя этого героя указывает на то, что его идеалы принадлежат Петровской эпохе, когда каждый дворянин службой должен был подтвердить свои сословные права. С возмущением указывает Стародум на практику фаворитизма, получившую широкое распространение в царствование Екатерины II, когда рядовые офицеры, без всяких заслуг, получали высокие звания и награды.

Антиподом Митрофанушки является в пьесе Милон — образцовый офицер, который, несмотря на свою молодость, участвовал уже в военных действиях и обнаружил при этом подлинную «неустрасимость».

Особое место занимают в пьесе размышления Стародума о «должности» монарха и критические замечания в адрес екатерининского двора. Правитель, по глубокому убеждению Стародума, должен не только издавать полезные обществу законы, но и сам быть образцом их исполнения и высокой нравственности.

Таким образом, пьесы Фонвизина продолжают традиции классицизма. От классицизма идет прежде всего принцип высшей оценки человека: служение государству, выполнение им своего гражданского долга. Например, в «Недоросле» — характерное для русского классицизма противопоставление двух эпох: Петровской и той, к которой принадлежит автор. Первая выступает как образец гражданского поведения, вторая — как отклонение от нее. С классицизмом связана четкая, математическая продуманная

система образов. В каждой пьесе два лагеря — злонравные и добродетельные герои. Резко разграничено добро и зло, свет и тени. Положительные герои только добродетельны, отрицательные — только порочны.

Однако Фонвизин не только опирается на традиции русской сатиры и комедии, но и свидетельствует о новых достижениях русского классицизма. Он освобождает свои пьесы от примитивного фарсового комизма, наделяет героев подчеркнуто русскими именами, стремится окружить их привычной обстановкой, сохранить на сцене русские обычаи. Фонвизину удалось создать подлинно типические образы, которые стали нарицательными и пережили свое время.

Подлинный переворот совершил драматург в области комедийного языка. Так, он сохраняет все неправильности речи своих невежественных героев, удачно использует пословицы и поговорки, вульгаризмы и редкие, колоритные выражения, подмеченные в реальной народной речи.

Языковая практика Фонвизина ведет к комедиям Гоголя и пьесам Островского. Его комедии, в особенности «Недоросль», — важная веха в истории отечественной драматургии, с них начинается русская общественная комедия.

## **§ 2. Сентиментализм**

### Понятие сентиментализма

В 60—70-е гг. XVIII столетия наступает кризис классицизма и одновременно зарождение его нового этапа развития — сентиментализма. Идейной основой сентиментализма является протест против испорченности аристократического общества. В основе эстетики лежит «подражание природе», элегические и пасторальные настроения, идеализация патриархального быта. Основным свойством сентиментальной литературы было стремление представить человеческую личность в движениях души, мыслях, чувствах, стремлениях.

*Черты сентиментализма:*

1. Уход от прямолинейности классицизма в обрисовке характеров и их оценке.
2. Подчеркнутая субъективность подхода к миру.
3. Культ чувства.
4. Культ природы.
5. Культ врожденной нравственной чистоты, неиспорченности.
6. Утверждается богатый духовный мир представителей низших сословий.

*Особенности русского сентиментализма:*

1. Сильная дидактическая установка.
2. Выраженный просветительский характер.
3. Активное совершенствование литературного языка посредством введения в него разговорных форм.

**НИКОЛАЙ МИХАЙЛОВИЧ КАРАМЗИН**  
**(1766—1826)**

Н.М. Карамзин — крупнейший представитель русского сентиментализма. В его творчестве наиболее полно и ярко раскрылись художественные возможности этого литературного направления. Он оказал сильное и продолжительное влияние на развитие русской литературы. Его повести вызвали массу подражаний. Это говорит о том, что Карамзин создал устойчивый тип сентиментальной повести.

Но значение творчества Карамзина выходит за рамки сентиментализма, за границы XVIII в., поскольку оно оказало сильное влияние на литературу первых трех десятилетий XIX века. Карамзину принадлежит заслуга создания в России бытовой, «светской», исторической и предромантической повести. Он выступал в своих повестях тонким психологом, обогатившим эту область такими художественными средствами, как мимика, жест, внутренний монолог, лирический пейзаж. Его произведения сблизили литературный язык с живым, разговорным языком.

### «Письма русского путешественника»

«Письма русского путешественника» открывают сентиментально-просветительский этап творчества Карамзина. Структуру жанра отличает динамизм и отсутствие нормативности. «Письма русского путешественника» были для Карамзина своеобразной школой литературного мастерства. Материал, представленный в произведении, чрезвычайно разнообразен: здесь и картины природы, и встречи с знаменитыми писателями и учеными Европы, и описание памятников истории и культуры. На одном из первых мест в «Письмах» оказались наблюдения автора за собственными переживаниями, подчас неожиданными и противоречивыми. Просветительский характер мышления Карамзина четко обрисовывается при оценке общественного строя посещаемых им стран. С петровских времен перед обществом твердо стоял вопрос о взаимодействии России и Запада. И те и другие мало владеют информацией друг о друге. Карамзин пытался это преодолеть. Поэтому одна из черт его «Писем...» — информативность.

В беллетристической форме Карамзин сообщает точные сведения. Русский путешественник не просто записывает увиденное, но и высказывает свое мнение. Он отмечает вредное влияние полицейской Германии, но подчеркивает свое уважение к философии Канта и Гердера. Совершенно по-другому пишет Карамзин о Швейцарии, которая для просветителей была примером республиканских порядков. Противоречиво отношение писателя к Франции. Это выявляет сложность мировосприятия Карамзина.

Он считает долгом познакомить читателей с природой описываемой страны. По его мнению, она определяет не только физический, но и духовный облик человека. Как сентименталист, Карамзин считает истинными и нерушимыми те человеческие отношения, в которых главную роль играет чувство. Однако он стремится показать не только то, что объединяет людей, но и то, что их разобщает. К числу таких заблуждений он относит проявление национальной замкнутости и национального самомнения.

*Образ путешественника.* Карамзин, как реальное лицо отличен от путешественника-рассказчика, т.к. реально совершенное путешествие иное, нежели путешествие литературное, ставшее частью сознания автора. В концепции Д. Благого, автор

биографически не отделен от рассказчика, и согласно трактовке Ю. Лотмана, путешественник есть сентиментальный герой. Он часто вспоминает своих московских друзей и пишет им письма, которые и составляют основу всего произведения. Реальный путешественник Карамзин тоже любил своих друзей, но ограничивался лишь сухими записками. Лотман устанавливает, что оба путешественника возвращаются домой в разное время по разным маршрутам. Однако главное отличие заключается в их духовной зрелости. Так, хотя по возрасту они ровесники, литературный путешественник любознательный, обаятельный, но легкомысленный молодой человек, в то время как реальный Карамзин начитан и самостоятелен в суждениях. Герой книги в поисках истины путешествует от мудреца к мудрецу, а реальный Карамзин только что порвал с мудрецами — масонами. Все это подтверждает мысль о том, что мы не можем отождествлять литературный образ путешественника и образ автора.

В «Письма» заносятся Карамзиным легенды и рассказы о подлинных событиях, услышанные им в пути. Они представляют собой маленькие новеллы, а описание природы превращается в ряде случаев как бы в маленькие стихотворения в прозе. Все это наложило отпечаток и реализовалось в дальнейшей творческой деятельности Карамзина<sup>6</sup>.

### Повести Н.М. Карамзина

Повесть «Бедная Лиза» (1792) Карамзина стала, пожалуй, в русской литературе самым известным произведением, написанным в духе сентиментализма. В центре внимания писателя находятся человеческие переживания, *история развития чувств* героев — крестьянки Лизы и дворянина Эраста. Конечно, автора больше интересуют чувства Лизы. Сначала перед нами совсем юная девушка, еще не ведающая любви, беззаботная и радостная. Но вот возникает новое, незнакомое чувство, которое заставляет ее волноваться и тревожиться.

Карамзин изображает трогательную взаимную любовь героев. Однако вскоре чувства Лизы омрачаются страхом перед возможной разлукой. Героиня пытается бороться за свое счастье, вернуть

---

<sup>6</sup> См.: Орлов П.А. История русской литературы XVIII века. М., 1991.

утраченную любовь. Но горе и отчаяние оказываются сильнее, и Лиза кончает с собой. Писатели-сентименталисты старались отобразить индивидуальные черты каждого человека, показать многогранность его характера. Это в большей степени касается Эраста. Если характер Лизы прост: она чувствительна и добродетельна, то характер Эраста более противоречив. Герой способен на искреннее чувство и в то же время расчетлив. Эраста нельзя с полным правом назвать положительным героем, но он и не злодей. В «Разговоре о счастье» Карамзин напишет: «Люди делают много зла — без сомнения — но злодеев мало; заблуждения сердца, безрассудность, недостаток просвещения виною дурных дел»<sup>7</sup>. Эти слова писателя можно отнести и к его герою Эрасту. Совершив ошибку, юноша переживает глубокую душевную драму. «Эраст был до конца жизни своей несчастлив. Узнав о судьбе Лизиней, он не мог утешиться и почитал себя убийцею»<sup>8</sup>, — так закончил повесть Карамзин.

Для сентиментализма характерно пристальное *внимание к простому человеку*. В художественных произведениях этого литературного направления авторы с любовью относятся к людям из народа, чувства которых для них так же ценны, как и людей знатных, богатых. «И крестьянки любить умеют», — утверждает Карамзин. С интересом к простому, «естественному» человеку в произведениях сентименталистов связан интерес к патриархальной старине, воспевание деревни как хранительницы этой старины.

К городу у сентименталистов отношение особое. По их убеждению, именно городская цивилизация несет разрушение и гибель, «портит» героев, делает их бездушными и порочными. Именно в городе Эраст сообщает Лизе о намерении жениться на другой девушке. Мать Лизы признается: «У меня всегда сердце бывает не на своем месте, когда ты ходишь в город; я всегда ставлю свечу перед образ и молю Господа Бога, чтобы Он сохранил тебя от всякой беды и напасти». Деревня же представляется местом, в котором расцветают лучшие человеческие чувства.

---

<sup>7</sup> Цит. по: Литература: учеб. для вузов / В.К. Сигов, М.И. Громова, О.В. Дефье и др.; под ред. В.К. Сигова. М.: Дрофа, 2005. С. 8.

<sup>8</sup> Там же.

Важное место в произведениях сентименталистов занимает *природа*. Именно через восприятие красоты мира можно выразить сущность человека, глубину его переживаний. Так, зарождение любви Лизы и Эраста Карамзин соотносит с ранним утром на Москве-реке, а грехопадение Лизы — с грозой: «Грозно шумела буря, дождь лился из черных облаков — казалось, что натура сетовала о потерянной Лизиной невинности»<sup>9</sup>.

Слог сентименталистов характеризовался особой, подчеркнутой *эмоциональностью*, он изобилует поэтическими фигурами и тропами, инверсиями, обращениями, восклицаниями, повторами, метафорами. Даже в прозаических произведениях ритм речи часто напоминал стихотворные строки. Вот как Карамзин описывает страдания покинутой Лизы: «С сего часа дни ее были днями тоски и горести, которую надлежало скрывать от нежной матери: тем более страдало сердце ее! Тогда только облегчалось оно, когда Лиза, уединясь в густоту леса, могла свободно проливать слезы и стенать о разлуке с милым. Часто печальная горлица соединяла жалобный голос свой с ее стенаниями. Но иногда — хотя весьма редко — золотой луч надежды, луч утешения освещал мрак ее скорби»<sup>10</sup>.

Кроме «Бедной Лизы» была опубликована историческая повесть «**Наталья, боярская дочь**». Своеобразие данного произведения состоит в том, что в нем прошлое показано не с парадной, официальной стороны, а в ее домашнем облике. Главное содержание повести — любовное переживание главной героини, начиная с непонятных ей самой тревожных томлений и кончая всепоглощающей страстью, овладевшей ею при встрече с избранником ее сердца.

Несколько позднее появляется повесть «**Сиерра-Морена**». Здесь прослеживается тема неистовых страстей, сметающих на своем пути все нравственные препоны и приводящих героев к страданиям, раскаянию, гибели. «Испанский» колорит повести художественно мотивирует характер переживаний героев. И это уже предромантическая повесть Н.М. Карамзина.

---

<sup>9</sup> Цит. по: Литература: учеб. для вузов / В.К. Сигов, М.И. Громова, О.В. Дефье и др.; под ред. В.К. Сигова. С. 9.

<sup>10</sup> Там же. С. 10

Также его перу принадлежит одна из первых в России «светских» повестей — «Юлия». Здесь противостоят друг другу два мира: петербургский свет и деревенская, усадебная жизнь. Характеры героев раскрываются в их отношении к любви. В повести идет речь о борьбе не с деспотическим обществом, а со своими слабостями и заблуждениями, утверждается мысль о необходимости подчинить свои страсти рассудку во имя добродетели.

Последние повести Карамзина — «Рыцарь нашего времени», «Чувствительный и холодный», «Марфа Посадница».

### АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ РАДИЩЕВ (1749—1802)

Радищев А.Н. принадлежит к наиболее радикальному крылу европейского просветительства. Еще в годы обучения в Лейпцигском университете он проникся духом Просвещения и сам стал одним из его ярких представителей. Своеобразие просветительства Радищева состояло в том, что он сумел связать помещичий и чиновничий произвол с политическим строем России и ее социальной системой — с самодержавием и крепостным правом — и выступил с призывом к их уничтожению. Свои взгляды он изложил в глубокой и смелой книге «Путешествие из Петербурга в Москву» (1790).

Эта книга оказалась вершиной общественной мысли в России XVIII в. На титульном листе стоял эпиграф, взятый из «Тилемахиды» Тредиаковского: «Чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лайй». Стих Тредиаковского несколько изменен. В «Тилемахиде» чудище «стризевно»: автор имеет в виду трехглавого пса Цербера, стерегущего вход в царство мертвых, Аид. У Радищева чудище стозевно, поскольку подразумевается самодержавно-крепостническое государство с множеством охраняющих его учреждений. В связи с этим, в своей книге писатель поднимает сразу несколько проблем:

#### *1. Проблема крепостничества.*

Крепостное право в России было утверждено законом и считалось нормальным и даже необходимым явлением. Радищев первым выступил против крепостного права, называя его «зверским

обычаем», приличным только «диким народам». В связи с этим одной из главных задач его книги стала критика крепостничества.

В своих рассуждениях Радищев исходит из просветительской теории естественного права, согласно которой все люди рождаются свободными. Поэтому лишение человека свободы является тяжким преступлением. Кроме юридических («крестьянин в законе мертв»), Радищев выдвигает и экономические доводы. Крепостное право, утверждает он, мешает процветанию страны. Свободный человек делает все «с прилежанием, рачением, хорошо». И наоборот, земледелец, вынужденный работать на своего поработителя, будет выполнять свой труд «оплошно, лениво, косо и криво». Яркой иллюстрацией к этой мысли служит глава «Любани».

Писатель считает, что крепостное право препятствует «размножению народа», а сокращение населения ослабляет могущество государства. И наконец, крепостничество наносит обществу тяжелый моральный ущерб, воспитывая в помещиках наглость и жестокость, а в зависимых от них людях — страх и покорность. Все эти соображения приводят автора к мысли о необходимости немедленного уничтожения крепостнических порядков.

## *2. Проблема самодержавия.*

Радищев был убежденным республиканцем, сторонником такого государственного устройства, при котором верховная власть избирается и контролируется народом. Популярная в XVIII в. идея просвещенной монархии не вызвала у Радищева симпатии. Ему было ясно, что правительство, наделенное бесконтрольной властью, неизбежно вырождается в деспотию. В «Путешествии» Радищев поставил перед собой задачу развеять тот ложный ореол, которым на протяжении многих веков был окружен царский престол. В главе «Спасская полесь» описан аллегорический сон путешественника, построенный по принципу просветительского «прозрения», когда герой от заблуждения переходит к правильному взгляду на мир.

Монархическое правление губительно для общества не только действиями, исходящими непосредственно от престола, но и тем, что оно уподобляет себе весь государственный аппарат сверху донизу. Деспотизм не терпит демократии ни в одном учреждении. Поэтому любой начальник, большой и маленький, — это некоронованный царек. Каждого отличает упоение властью

и пренебрежение к народу. Таков чиновник, не пожелавший спасти утопающих в Финском заливе («Чудово»), таков наместник, посылающий за «устерсами» на казенный счет бесчисленных курьеров («Спасская полость»), таков и еще один наместник («Зайцово»), защищающий на суде помещичий произвол.

### *3. Дворянство.*

Радищев производит смелую переоценку роли и значения в русском обществе двух его основных сословий — дворянство и крестьянство. Согласно официальной точке зрения XVIII в., дворянство — цвет нации, ее гордость украшение. Радищев решительно отвергает эту мысль и смело разоблачает правительственную ложь. Дворянство, по глубокому убеждению Радищева, не цвет, не гордость нации, а паразитическое сословие, незаконно присваивающее себе плоды чужого труда (главы «Любани», «Зайцово», «Вышний Волочок»).

Другой проблемой государства была рекрутчина. В главе «Городня» приведен рассказ молодого крестьянина, которого госпожа сдала в рекруты за отказ жениться на горничной, соблазненной племянником помещицы. Солдатчина в XVIII в. была пожизненной, и поэтому проводы в солдаты уподоблялись похоронному обряду.

Распутство, погоня за приданным разрушают семьи дворян, которые имеют лишь видимость брачного союза. Праздная, порочная жизнь дворян пагубно отражается на здоровье. Физически немощные, они оставляют после себя столь же слабосильное, хилое потомство (главы «Едрово» и «Яжелбицы»).

Автор приходит к мысли о полной бесполезности и даже ненужности «благородного» сословия.

### *4. Купечество.*

В «Путешествии» Радищева третье сословие, — горожане — занимает очень скромное место. Ему отведена всего одна глава — «Новгород». На это были свои причины, связанные с своеобразием русского общества XVIII в. Русская буржуазия XVIII в. была экономически и политически еще очень слаба. Она зависела от правительственных заказов и субсидий, пользовалась трудом крепостных крестьян, мечтала о дворянских титулах и привилегиях.

Глава «Новгород» состоит у Радищева из двух частей. Первая посвящена славному прошлому Новгородской земли, когда она управлялась вечем, входила в Ганзейский союз и простиралась

на севере за Волгу. Современный Радищеву Новгород полностью утратил героический облик. Его олицетворение — купец третьей гильдии Карп Дементыч, плут и обманщик, мнимый банкрот, отказавший вернуть долги доверчивым кредиторам и таким образом наживший крупное состояние. Яркими сатирическими красками обрисована семья этого «именитого гражданина». Купцы в главе «Новгород» будничны, пошлы и не подходят для роли борцов с крепостническими порядками.

### *5. Крестьяне.*

В отличие от дворян и купцов крестьяне выведены как главная опора русского общества, как «источник государственного избытка, силы, могущества» (глава «Пешки»). Радищев преклоняется перед гражданскими и семейными добродетелями крестьян. Конечно, Радищев замечает и разврат («Валдай»), раболепие («Медное») некоторых крестьян, но эти пороки не распространяются на все сословие в целом и мыслятся как порча, привнесенная в народ крепостническими порядками. Поэтому в подавляющей своей массе крестьянство показано в «Путешествии» как лучшая, здоровая часть общества.

Образ крестьянина-пахаря, кормильца и созидателя, является уже в начале книги, в главе «Любани». От него веет спокойной уверенностью в своих силах. Эта тема будет продолжена и в главе «Вышний Волочок», и в «Пешках», в ряде других глав. Крестьянин выступает в «Путешествии» и как защитник родины, ее главная военная сила («Городня»). Труд, близость к природе сохраняют здоровье и красоту сельских жителей.

Автор любит высокие нравственные достоинства крестьян, в чем снова видит их превосходство над дворянами. Простому народу, по словам автора, присуще правильное понимание искусства, в котором он ценит простоту задушевность («Клин»).

Опираясь на просветительскую идею внесловной ценности человеческой личности, Радищев приходит к выводу, что крестьяне могут дать обществу свою интеллигенцию («Городня»).

Самым веским доказательством одаренности простого народа является для Радищева судьба М.В. Ломоносова, которому посвящена последняя глава, как бы венчающая всю книгу.

Восхищаясь красотой крестьянства, Радищев с возмущением и болью говорит о его бедственном положении. Поэтому главной задачей, стоящей перед русским обществом, Радищев считает полное уничтожение крепостнических порядков.

Таким образом, «Путешествие из Петербурга в Москву» — одно из ярких произведений русского сентиментализма, т.к. это эмоциональная книга. «Чувствительность», по глубокому убеждению Радищева, — самое ценное качество человека. Люди, наделенные ею, быстро и остро откликаются на все явления окружающего мира и прежде всего на чужие страдания. К кругу «чувствительных» героев относится и путешественник. Он эмоционален, впечатлителен, отзывчив к чужой радости и к чужому горю. Одним из выражений чувствительности в «Путешествии» служат слезы, которых герои сентиментальных произведений никогда не стыдятся, видя в них проявление тонкой духовной организации человека. Так, в слезах прощается путешественник с друзьями («Любани», «Клин»). Повышенная чувствительность путешественника выражается не только в слезах, но и в жестах, поступках. Так, на станции Городня он «прижимает к сердцу» молодого рекрута, хотя видит его впервые. В Едрове он обнимает и целует крестьянскую девушку Анюту, что привело ее в немалое смущение.

Но вопрос о чувствительности как основной черте, определяющей отношение писателя-сентименталиста к своим персонажам, относится не только к путешественнику. Под этим углом зрения осмыслены все герои книги, причем чувствительностью, отзывчивостью наделены в «Путешествии» не помещики, а крестьяне («Чудово», «Медное»).

В противоположность крестьянам помещики изображены в «Путешествии» как люди, утратившие не только чувствительность, но и элементарные человеческие качества. Праздность и привычка повелевать глубоко развратила их и развила высокомерие и черствость. Эпитет «жестокосердый» часто употребляется Радищевым в характеристиках крепостников («Зайцово», «Городня»).

Жанр «путешествия», выбранный Радищевым, чрезвычайно характерен для сентиментализма. Он берет свое начало от «Сентиментального путешествия» Стерна. Сам Радищев указывал на эту книгу как на один из источников своего произведения. Форма, созданная Стерном, могла наполняться самым разнообразным

содержанием, но механизм использован Радищевым вовсе не по-стерновски и с другими целями.

Стиль книги Радищева сложен, но в этой сложности есть своя логика и свое единство. Он связан с материалистическим сенсуализмом философских взглядов писателя. В этой теории познания следует выделить три начала: явления самой действительности, ощущения, как орудие познания, и разум, приводящий в систему многообразные впечатления внешнего мира. Соответственно этому порядку — факт, чувство, мысль — в стиле «Путешествия из Петербурга в Москву» легко прослеживается три пласта, три составляющих его компонента.

Первый из них — реально-бытовой — связан с описанием многочисленных явлений, наблюдаемых путешественником. Лексика этого стилистического пласта отличается конкретностью, предметностью, предложения — краткостью, интонации — повествовательным характером.

Второй стилистический пласт — эмоциональный. Он связан с психологической реакцией путешественника или других рассказчиков на те или иные факты и события. Здесь представлены самые разнообразные чувства: умиление, радость, восхищение, сострадание, скорбь, негодование. Часто употребляются формы обращения, повторы, восклицательные и вопросительные предложения. Внешним выражением эмоций служат слезы, жесты, мимика. В ряде случаев описываются физиологические ощущения, сопутствующие тем или иным переживаниям.

Третий пласт — идеологический — содержит размышления автора, в ряде случаев выраженные в пространных «прозках». В основе этих рассуждений — просветительские идеи: право на самозащиту («Зайцово»), воспитание человека и гражданина («Крестьцы»), законы природы и законы общества («Едрово»), проблема общественного договора и революция («Тверь»). Для этого пласта характерно употребление церковнославянской лексики, длинные периоды, высокая гражданская, патетическая речь.

Принципы типизации в «Путешествии из Петербурга в Москву» также обнаруживают живую связь с сентиментализмом, с его сенсуалистской основой. Радищев сосредоточил внимание не на моральных, а на социальных и политических проблемах крепостнического государства. Мыслитель-сенсуалист, он дорожит фактами

самой действительности. Этим объясняется и выбор жанра «Путешествия» — описание дорожных, путевых впечатлений, дающих наилучшие возможности для осуществления выбранной задачи<sup>11</sup>.

### § 3. Сатирическая журналистика 1760—1770-х годов

#### НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ НОВИКОВ (1744—1818)

Периодические издания выходили в России еще с петровского времени, но сатирические журналы появились в конце 60-х годов XVIII в. Первый из них — *«Всякую всячину»* — с января 1769 г. начал издавать под непосредственным руководством Екатерины II Г.В. Козицкий. Журнал имел четко выраженную правительственную ориентацию, хотя имена издателя и сотрудников не были указаны.

«Всякая всячина» обратилась к писателям с призывом поддержать ее начинание, называя себя «прабабушкой» будущих «внучат» и тем самым разрешая выпуск других сатирических журналов. Однако этим призывом Екатерина II намекала на руководящую роль «Всякой всячины» среди других сатирических изданий. Тем не менее, призыв императрицы был услышан и в том же 1769 г. *М.Д. Чулков* выпустил журнал *«И то и се»*, *В.Г. Рубан* — *«Ни то, ни се»*, *В. Тузов* — *«Паденищину»*, *Л. Сичкарев* — *«Смесь»*, *Ф.А. Эмин* — *«Адскую почту»*. В мае 1769 г. начинает выходить журнал *«Трутень»*, который не только не поддержал курс, предложенный «Всякой всячиной», но вступил с ней в полемику. Издателем «Трутеня» был *Николай Иванович Новиков (1744—1818)* — яркий публицист и просветитель XVIII в.

В названии его журнала было заключено два значения:

- 1) Новиков в предисловии оговорился, что намерен публиковать присылаемые ему письма, сочинения и переводы, а сам

---

<sup>11</sup> См.: Орлов П.А. История русской литературы XVIII века. М., 1991.

он, в силу своей лености, писать будет мало. Однако это объяснение служило прикрытием для главного смысла.

- 2) Главный смысл названия журнала был связан с основным объектом сатиры Новикова — дворянами-крепостниками, социальными трутнями.

Полемика между «Всякой всячиной» и «Трутнем» велась по двум, тесно связанным между собой вопросам. В первом из них речь шла о предмете сатиры. Журнал Новикова утверждал, что сатира должна метить непосредственно в носителей зла. «Всякая всячина», напротив, взяла за правило осуждать только пороки, а не их конкретных представителей.

Второй вопрос касался характера сатиры, т.е. той позиции, которую займет сатирик по отношению к носителям зла, которыми являлись дворяне и весь бюрократический аппарат.

Екатерина II не собиралась подвергать помещиков и чиновников суровому осуждению. В журнале «Всякая всячина» было помещено письмо некоего Афиногена Перочинова, который предлагал перечень правил писателя-сатирика. Основными из которых были:

- никогда не называть слабость пороком;
- хранить во всех случаях человеколюбие.

Однако это не напугало Новикова и он смело принимает вызов и отвечает Афиногену Перочинову письмом Правдолюба (псевдонимом самого Новикова). Правдолюб подвергает тщательному разбору доводы своего противника и убедительно раскрывает его уклончивую, беспринципную позицию.

Показательно, что оба журнала по поводу возникшего между ними спора обращаются к «публике». Выразителями общественного мнения стали другие сатирические журналы — «Адская почта» и «Смесь», которые встали на сторону «Трутня». Вдохновленный поддержкой, Новиков продолжает свои критические выступления.

Потерпев поражение в полемике с «Трутнем», Екатерина решила воспользоваться правом сильного. В 1770 г. большая часть сатирических журналов, в том числе и «трутень», была закрыта.

Новиков не намеревался складывать оружие и ждал случая для выпуска нового журнала. В 1772 году Новиков начинает издавать новый сатирический журнал «Живописец», который продолжает

традицию «Трутня». Таким образом, «Живописец» просуществовал лишь до конца года и был также закрыт.

Последним сатирическим журналом Новикова был *«Кошелек»*, вышедший в 1774 г. Однако Новиков ограничился лишь сатирой на галломанию. На это указывает даже название нового журнала. Кошельком в XVIII веке называли мешочек, в который складывалась коса от мужского парика. Мода на парики была заимствована у Запада. Таким образом, новиков обыгрывает и второе значение названия — «превращение русского кошелька во французский». Причем речь шла не только о разбазаривании русских богатств, но и о том огромном моральном ущербе, который наносило дворянскому обществу низкопоклонство перед Западом. Дворянам, испорченным иноземным влиянием, противопоставляются в «Кошелек» их деды и прадеды, жившие в допетровской Руси.

Таким образом, журналы Новикова обогатили жанры сатирической литературы, ранее представленной только стихотворными формами (сатирой, басней, эпиграммой). Новиков вводит множество образцов *прозаической сатиры*, пародийно обыгрывающей формы и жанры серьезной литературы. В полемике со «Всякой всячиной» Новиков разработал ту систему намеков, те приемы многозначительного недоговаривания, которые позже получают название *эзопова языка* и без которых трудно себе представить всю последующую литературу<sup>12</sup>.

## ИВАН АНДРЕЕВИЧ КРЫЛОВ (1769—1844)

Деятельность И.А. Крылова охватывает два столетия. Баснописцем он стал в XIX в., а в XVIII был известен как мастер сатирической прозы. По своим общественным взглядам Крылов принадлежал к демократическому лагерю русского просветительства. Раннее творчество Крылова представлено самыми разнообразными жанрами. Начал он с комической оперы *«Кофейница»*. Затем им были написаны «классические» трагедии *«Клеопатра»* и *«Филомела»*, комедии *«Сочинитель в прихожей»* и *«Проказники»*. После неудачи с постановкой своих пьес на сцене Крылов

---

<sup>12</sup> См.: Федоров В.И. Русская литература XVIII века. М., 1990.

обращается к стихотворным жанрам. В 1793 г. в «Санкт-Петербургском Меркурии» появилось стихотворение «**К другу моему А.И.К.**». В ряде лирических стихотворений, таких, как «**Утешение**», «**Мое оправдание**», «**К Анюте**», «**Вечер**», появляется образ возлюбленной поэта — Анюты. Это имя обычно давалось в литературе девушкам простого происхождения. Дружеские и любовные послания Крылова представляют ранние образцы так называемой легкой поэзии, характерной для творчества Батюшкова и молодого Пушкина.

Крылов прошел длинный и сложный путь формирования его как писателя. Отношение Крылова к классицизму сложно, неоднозначно. Он не принимает высоких жанров, которые кажутся ему ходульными, риторическими, далекими от действительности. Отсюда пародийный характер многих его произведений. В «**Каибе**» он высмеял оду и идиллию. В «**Зрителе**» поместил ряд пародийных похвальных речей. В «**Трумфе**» осмеял классическую трагедию.

Однако комические оперы, классические трагедии, оды и лирические стихотворения не могли выразить своеобразие глубоко критического, сатирического таланта Крылова. В неизмеримо большей степени дарование Крылова проявилось в сатирическом журнале, который издавал сам автор под названием «**Почта духов**».

Ежемесячный сатирический журнал выходил в 1789 г. в течение восьми месяцев. Он продолжил традицию сатирической журналистики 1769 г., причем даже название его перекликается с «Адской почтой» Ф. Эмина. Содержание журнала представлено перепиской водяных, воздушных и подземных духов — эльфов и гномов — с волшебником Маликульмульком. Выбор фантастических персонажей рассчитан прежде всего на преодоление цензурных запретов. Но вместе с тем обращение к вездесущим духам, способным проникать и в лачугу бедняка, и во дворец монарха, облегчало и чисто художественные задачи писателя. Страна, о которой пишут духи, не названа, но читатель легко догадывался, что речь идет о России и об ее столице Петербурге.

Просветительская установка журнала раскрывается в четком делении героев на два лагеря. Маликульмульк и его корреспонденты выступают как воплощение «здорового» смысла, «естественного»

разума. Люди, с которыми они встречаются, — носители разнообразных пороков. Причиной пороков объявлена глупость, скудоумие героев.

Круг героев, выведенный Крыловым, широк и многолик. Он представлен дворянами, купцами, судьями, вельможами. Объединяет их одна черта — это скопище глупцов, огромный сумасшедший дом.

Продолжая традиции новиковских журналов, Крылов показывает корыстолюбивых и невежественных французских учителей, которым столь же невежественные родители отдают на воспитание своих детей. «Почта духов» говорит о пренебрежении русских дворян к отечественным художникам и ремесленникам, о предпочтении, которое они оказывают иноземным товарам и модам.

В журнале осмеиваются все сословия и прослойки, не только не приносящие вред обществу, но и не дающие ему пользу. Серьезные требования предъявляются к искусству, литературе, особенно к сатире, которая должна стать одним из эффективнейших средств общественного воспитания.

Разнообразны сатирические приемы в «Почте духов»: говорящие фамилии, прием «зоологизации», гротеск, пародия, гипербола и др.

Литературные источники «Почты духов» связаны прежде всего с русскими журналами 1769—1774 гг. «Трутнем», «Живописцем», «Кошельком», «Адской почтой». Судьба первого сатирического журнала Крылова оказалась сходной с его предшественниками. После восьмимесячного существования он был закрыт.

В 1792 г. Крылов совместно с писателем Клушиным и актерами Дмитревским и Плавильщиковым заводит частную типографию и начинает издавать журнал «Зритель». Самым интересным произведением Крылова в новом журнале была «восточная повесть» «**Каиб**». Термин «восточная повесть» употреблялся в европейских литературах XVIII в. в нескольких значениях; во-первых, так назывались произведения сказочного характера, переведенные с восточных языков; во-вторых, подражания восточным повестям и сказкам; в-третьих, просветительские повести, чаще всего сатирического содержания, в которых восточный колорит носил условный, маскировочный характер. В повести Крылова «Каиб»

объектом сатиры служит деспотический образ правления, т.е. самодержавие.

Главный герой повести — правитель Каиб. События происходят в одной из восточных стран. Но природа деспотизма во всех странах одинакова, что дает возможность автору, под видом безымянного «восточного» государства, изображать деспотический строй в России. Главным средством, поддерживающим деспотические порядки, служит страх.

Деспоты не любят правды, боятся споров, возражений и поэтому окружают себя льстецами, трусами и глупцами. Так, в диване Каиба почетное место занимают хитрые и глупые вельможи с колоритными именами Дурсан, Ослошид и Грабилей.

Жалкое существование влачит в деспотическом государстве искусство. Оно вынуждено лгать и приукрашать действительность. Поэт, с которым случайно познакомился Каиб во время своего странствия, сообщает, что пишет оды и взяточникам и казнокрадам, лишь бы хорошо за них платили.

В пространных и льстивых речах, обращенных к Каибу, Крылов тонко пародирует стиль похвальных слов. Вслед за одой и похвальными словами он высмеивает идиллии, авторы которых изображали жизнь крестьян в самых радужных красках. Читая их, Каиб часто завидовал безмятежной участи пастушков и пастушек. Но когда он повстречался с истинным, а не книжным пастухом и увидел перед собой грязное, голодное, одетое в лохмотья существо, то дал себе слово никогда не судить о судьбе подданных по произведениям стихотворцев.

Повесть Крылова перекликается с главой «Спасская полесь» из «Путешествия» Радищева, где также изображены и самодержавный правитель, и его угодливые царедворцы, и бесправный народ. В обоих произведениях важное место занимает «прозре-ние» государя, помогающее ему увидеть окружающий мир в его истинном виде. Но обличительный пафос в каждом из произведений различен. Повествование Радищева отличается гневными, патетическими интонациями. Крылов в полном соответствии со своим сатирическим талантом пользуется другими художественными средствами. Его обличение прячется под покровом похвалы, вследствие чего выступает ирония, т.е. скрытая насмешка над уродливыми нравами деспотического государства.

Кроме «Каиба» в «Зрителе» была напечатана **«Похвальная речь в память моему дедушке, говоренная его другом в присутствии его приятелей за чашею пунша»**. В данном случае объект сатиры не деспотическое правление, а нравы помещиков-крепостников. Своеобразие произведения в том, что сатира облечена в форму панегирика. Такой прием обогащает ее более тонкими ироническими интонациями и вместе с тем дает автору возможность пародировать один из ведущих жанров классицистической прозы — похвальное слово. По своему содержанию «Похвальная речь» Крылова генетически связана с сатирической журналистикой Н.И. Новикова.

Сатирическое осмеяние уродливых сторон деспотического правления преподносилось иногда в форме пародии на высокий жанр трагедии. Таково одно из последних в XVIII в. произведений Крылова — его *«шутно-трагедия» «Трумф»* (другое ее название — **«Подщипа»**). Пьеса была написана в 1800 г. в имении князя Голицына, находившегося при Павле I в опале. Сатирическое острие произведения направлено против самодержавия. Государственный совет царя Вакулы, состоит из жалких, бесполезных для общества вельмож. Один из них слеп, другой — нем, третий — глух. Разумеется, эти недостатки следует понимать не в прямом, а в переносном смысле. Не лучше и другая разновидность самодержавия, воплощенная в образе Трумфа, грубого солдафона, завоевавшего владения Вакулы и требующего себе в жены его дочь Подщипу. В лице Трумфа высмеяны прусские порядки, насильственно вводимые Павлом I.

Политическая сатира облечена Крыловым в форму классицистической трагедии, что дает ему возможность пародировать этот жанр. Отсюда и определение пьесы как «шутно-трагедии». Образы в ней четко соотносятся с персонажами «классической» трагедии. Таков прежде всего любовный треугольник. Написана пьеса александрийским стихом. Высокий строй мыслей и страстей классической трагедии помогает высмеять ее героев. Царь Вакула глуп и беспомощен. Его дочь Подщипа — обжора и неряха. Ее возлюбленный, князь Слюняй — трус и хвастун. Немец Трумф — грубиян и невежда. Крылов пародирует типично трагедийные сцены. Глухости правителей противопоставлена смекалка простых людей.

Таким образом, наиболее органично дарование Крылова выразилось в XVIII в. в журнальной сатире. И здесь он оказался продолжателем традиций низких жанров классицизма — сатиры, комедии, басни. Герои Крылова — Припрыжкины, Неотказы, Плуторезы, Ослошиды, Дурсаны и Грабилей — задуманы как носители того или иного «порока». Недостатки героев объясняются их «глупостью», «непросвещенностью».

Сатирические зарисовки «Почты духов» подготавливали переход Крылова к жанру басни. Прямолинейное осуждение уступит там место тонкой иронии. Язык обогатится пословичными выражениями. Образы приобретут бытовую и национальную окраску. Но это произойдет уже за пределами XVIII в.<sup>13</sup>.

### *Краткие итоги*

За столетие русская литература прошла большой и сложный путь развития. В течение XVIII столетия наиболее полно выявили себя такие литературные направления как классицизм и сентиментализм. Эти направления-антиподы не только противостояли друг другу, поделив между собой разные стороны людской деятельности, «разум» и «чувства» человека. Они в совокупности дали возможность полнее раскрыться основному объекту художественного исследования — человеческой натуре, человеческому характеру.

Предпосылкой возникновения русского классицизма было укрепление самодержавной государственности и национальное самоопределение России начиная с эпохи Петра I. Европеизм идеологии Петровских реформ нацелил русскую культуру на овладение достижениями европейских культур. Но при этом русский классицизм возник почти на век позднее французского: к середине XVIII в., когда русский классицизм только начал набирать силу, во Франции он достиг второй стадии своего существования. Так называемый «просветительский классицизм» — соединение классицистических творческих принципов с предреволюционной идеологией Просвещения — во французской литературе расцвел

---

<sup>13</sup> См.: Орлов П.А. История русской литературы XVIII века. М., 1991.

в творчестве Вольтера и обрел антиклерикальный, социально-критический пафос: за несколько десятилетий до Великой французской революции времена апологии абсолютизма были уже далекой историей. Русский же классицизм, в силу своей прочной связи с секулярной культурной реформой, во-первых, изначально ставил перед собой просветительские задачи, стремясь воспитать своих читателей и наставить монархов на путь общественного блага, а во-вторых, приобрел статус ведущего направления в русской литературе к тому времени, когда Петра I уже не было в живых, а судьба его культурных реформ была поставлена под удар во второй половине 1720—1730-х гг.

Поэтому и начинается русский классицизм «не с плода весеннего — оды, а с плода осеннего — сатиры», и социально-критический пафос свойствен ему изначально.

Русский классицизм отразил и совершенно иной тип конфликта, чем классицизм западноевропейский. Если во французском классицизме социально-политическое начало является только почвой, на которой развивается психологический конфликт разумной и неразумной страсти и осуществляется процесс свободного и сознательного выбора между их велениями, то в России, с ее традиционно антидемократической соборностью и абсолютной властью общества над личностью дело обстояло совершенно иначе. Для русского менталитета, который только начал постигать идеологию персонализма, необходимость смирения индивидуальности перед обществом, личности перед властью совсем не была такой трагедией, как для западного мировосприятия. Выбор, актуальный для европейского сознания как возможность предпочесть что-то одно, в русских условиях оказывался мнимым, его исход был предрешен в пользу общества. Поэтому сама ситуация выбора в русском классицизме утратила свою конфликтобразующую функцию, и на смену ей пришла другая.

Центральной проблемой русской жизни XVIII в. была проблема власти и ее преемственности: ни один русский император после смерти Петра I и до воцарения в 1796 г. Павла I не пришел к власти законным путем. XVIII в. — это век интриг и дворцовых переворотов, которые слишком часто приводили к абсолютной и бесконтрольной власти людей, отнюдь не соответствовавших не только идеалу просвещенного монарха, но и представлениям

о роли монарха в государстве. Поэтому русская классицистическая литература сразу приняла политико-дидактическое направление и отразила в качестве основной трагической дилеммы эпохи именно эту проблему — несоответствие властителя обязанностям самодержца, конфликт переживания власти как эгоистической личной страсти с представлением о власти, осуществляемой во благо подданных.

Таким образом, русский классицистический конфликт, сохранив ситуацию выбора между разумной и неразумной страстью как внешний сюжетный рисунок, целиком осуществился как социально-политический по своей природе. Положительный герой русского классицизма не смиряет свою индивидуальную страсть во имя общего блага, но настаивает на своих естественных правах, защищая свой персонализм от тиранических посягательств. И самое главное то, что эта национальная специфика метода хорошо осознавалась самими писателями: если сюжеты французских классицистических трагедий почерпнуты в основном из античной мифологии и истории, то Сумароков писал свои трагедии на сюжеты русских летописей и даже на сюжеты не столь отдаленной русской истории.

Наконец, еще одной специфической чертой русского классицизма было то, что он не опирался на такую богатую и непрерывную традицию национальной литературы, как любая другая национальная европейская разновидность метода. То, чем располагала любая европейская литература ко времени возникновения теории классицизма — а именно, литературный язык с упорядоченной стилевой системой, принципы стихосложения, определившаяся система литературных жанров — все это в русской литературе нужно было создавать. Поэтому в русском классицизме литературная теория опередила литературную практику. Нормативные акты русского классицизма — реформа стихосложения, реформа стиля и регламентация жанровой системы — были осуществлены между серединой 1730 и концом 1740-х гг. — то есть в основном до того, как в России развернулся полноценный литературный процесс в русле классицистической эстетики.

В России классицизм как литературное направление либерально-дворянской ориентации возник в 30-е годы XVIII в. и достиг расцвета в 50—60-е годы. В начале XIX в. еще жили и писали

выдающиеся сторонники классицизма — М.М. Херасков и Г.Р. Державин. Но к этому времени русский классицизм как литературное направление утрачивает свои былые прогрессивные черты: гражданственно-просветительский и государственно-патриотический пафос, утверждение человеческого разума, выступление против религиозно-аскетической схоластики, критическое отношение к монархической деспотии и злоупотреблениям крепостничества.

Некоторые свойства поэтики классицизма используются отдельными писателями и в дальнейшем (например, Кюхельбекером и Рылеевым), воспринимаются передовыми романтиками. Однако как литературное направление классицизм становится ареной эпигонства (т.е. подражательная, лишенная творческой оригинальности литературная деятельность). Защита самодержавия и крепостничества вызывала полную поддержку классицизма правящими кругами.

В отличие от классицистов, сентименталисты объявили высшей ценностью не государство, а человека, потребностям которого, по их мнению, должны отвечать государственные законы и учреждения. Несправедливым порядкам феодального мира просветители-сентименталисты противопоставляли вечные и разумные законы природы. В связи с этим природа выступает в их произведениях не только как объект созерцания и любования, но и как высшее мерило всех ценностей, в том числе и самого человека.

Первостепенное место в представлениях сентименталистов занимают чувства. В отличие от классицизма, философской основой которого был рационализм, сентиментализм опирался на сенсуалистическую философию английского ученого Локка, объявившего отправной точкой познания — ощущения. Чувствительность понимается сентименталистами не только как орудие познания, но и как область эмоций, переживаний, как способность отзываться на радость и страдания других людей.

Чувствительность лежит в основе творческого метода писателей-сентименталистов. Их интересуют конкретные люди с индивидуальной судьбой. Герои четко делятся на положительных и отрицательных. Первые наделены чувствительностью. Они отзывчивы, добры, сострадательны, способны к самопожертвованию,

к высокой, бескорыстной любви. Вторые — расчетливы, эгоистичны, высокомерны, педантичны, жестоки. Носителями чувствительности, как правило, оказываются представители демократических слоев населения. Жестокосердием наделяются представители власти, дворяне.

Открытие сентименталистами нового вида мироощущения было ступенью в поступательном движении литературного процесса. Вместе с тем его проявление часто приобретало в произведениях сентименталистов слишком внешний и даже гиперболизированный характер, выражалось в восклицаниях, слезах, обмороках, самоубийствах. Для сентименталистов характерны прозаические жанры: сентиментальная повесть, послания, путевые заметки, — которые помогали раскрыть внутренний мир героев и самого автора.

В XVIII в. в России начинает формироваться так называемая «новая русская литература». Как и многие явления культуры в России XVIII в., литература прошла большой и сложный путь ускоренного развития. Она сохранила и умножила лучшие качества литературы предшествующего периода: ее патриотизм, связь с народным творчеством, все увеличивающийся интерес к человеческой личности, обличительную направленность против социального неустройства, сатирическое осмеяние общественных и человеческих пороков. Именно это позволило развиваться литературной критике, зародившейся в журнальной полемике конца XVIII века. Это позволило развиваться новым, сатирическим жанрам в литературе, обогатило литературный язык, что, несомненно, двигало вперед современный литературный процесс<sup>14</sup>.

### ***Вопросы для самоконтроля***

1. Что такое классицизм? Назовите основных представителей классицизма в русской литературе
2. Какова периодизация литературного процесса XVIII века.
3. В чем особенности русского классицизма?

---

<sup>14</sup> См.: Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII века. М., 2000.

4. Что такое сентиментализм? Назовите основных представителей сентиментализма в русской литературе.
5. Каков вклад Ломоносова в формирование русского литературного языка?
6. В чем состоит теория «трех штилей»?
7. Охарактеризуйте поэтический мир оды Ломоносова.
8. Охарактеризуйте художественный мир комедии Д.И. Фонвизина «Бригадир», «Недоросль».
9. В чем заключается жанровое новаторство комедий Д. Фонвизина?
10. Охарактеризуйте философскую оду Державина («Бог», «Водопад», «На смерть князя Мещерского»). Какие проблемы он поднимает?
11. В чем заключается разрушение традиций канонической оды Державина «Фелица».
12. В чем заключается философская и социально-политическая позиция Радищева?
13. В чем особенности типа культурного сознания, жанра, проблематики «Путешествие из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева.
14. Охарактеризуйте художественный мир «Писем русского путешественника» Н.М. Карамзина.
15. Как проявились характерные черты сентиментализма в повести Карамзина «Бедная Лиза»?
16. В чем заключалась журнальная полемика XVIII века?
17. Каков смысл названия журналов Новикова?
18. В чем заключается вклад Новикова в развитие отечественной литературы?
19. В чем особенности поэтики, новаторство журналистской деятельности И.А. Крылова («Почта духов» как журнал-роман)?

### *Литература*

1. Федоров В.И. Русская литература XVIII века. М., 1990.
2. Орлов П.А. История русской литературы XVIII. М., 1991.
3. Орлов П.А., Федоров В.И. Русская литература XVIII века. М., 1973.
4. Благой Д.Д. История русской литературы XVIII в. М., 1955.
5. Гуковский Г.А. Русская литература XVIII века. М., 1998.
6. Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII века. М., 2000.
7. Хрестоматия по русской литературе XVIII века. М., 1965.

# РОМАНТИЗМ

## § 1. Своеобразие литературы эпохи романтизма

Хронологически первая треть XIX века приходится на 1790—1830-е гг., хотя эти рамки достаточно условны.

1-й этап 1790—1800 (первая половина).

2-й этап середина 1810 — середина 1820 гг.

3-й этап вторая половина 1820—1830-е гг.

Эти этапы характеризовали три стадии становления русского национального сознания:

1. Идеи нравственного философского самосовершенствования, попытка проникновения в собственное «я».

2. Идеи патриотической экзальтации (восторженно-возбужденное состояние). Внимание к национальной истории и национальному творчеству, подогретое войной 1812 г.

3. Идеи гражданской экзальтации. Обострение политических и гражданских проблем. Взлет идей немецкой философии Шеллинга, Гегеля, Фихте.

*Первый этап* — начало «золотого века» русской литературы, который уже зарождается в творческом сознании **В.А. Жуковского**. Это эпоха, в которой драматически сосуществуют и предромантизм и классицизм. Этот тот хаос, «как оборотная сторона гармонии» (Ю.М. Лотман). Это еще допушкинское время, это время вошедшего в литературу Жуковского, создавшего элегию «Вечер» в которой уже была сконцентрирована вся система раннеромантического представления о человеке и мире.

Особо следует отметить образование литературных кружков. Прежде всего, это образование сразу нескольких литературных обществ. В Москве в 1801 г. ряд молодых литераторов, в основном выпускников Благородного пансиона при Московском университете, создают **Дружеское литературное общество**. В обществе царили приятельские отношения, «заседания» общества проходили неформально. Как писал поэт А.Ф. Мерзляков, на них

С любезной трубкой и вином  
Родные песенки певали  
И голос с бурей соглашали...

Члены этого литературного кружка были противниками классицизма, отвергали принцип подражания античным образцам и отстаивали *самобытность русской литературы*. Большой популярностью у них пользовалось творчество новейших немецких писателей — А. Коцебу, К. Виланда, Ф. Шиллера, И. Гете. И хотя общество просуществовало лишь год, оно дало мощный импульс к развитию поэтических талантов каждого из его членов, в первую очередь В.А. Жуковского.

В том же 1801 г. в Петербурге возникает **Вольное общество любителей словесности, наук и художеств**, просуществовавшее довольно долго. В него входили не только литераторы (*А.Х. Востоков, Г.П. Каменев, А.Ф. Мерзляков, Н.И. Гнедич* и др.), но и художники (*А.И. Иванов* и др.), скульпторы (*И.И. Тербенев* и др.), археологи, историки и др. По своему социальному составу общество было также неоднородным: в него был открыт доступ как дворянам, так и лицам духовного звания, купцам, мелким чиновникам. Общество отличалось особым демократизмом, смелыми политическими взглядами, активной гражданской позицией. Во второй половине 1810-х годов в общество вступают многие будущие декабристы: *К.Ф. Рылев, А.А. Бестужев, В.К. Кюхельбекер* и др.

На первые десятилетия XIX в. приходится расцвет творчества поэтов К.Н. Батюшкова и В.А. Жуковского — первых русских романтиков. Таким образом, период 1800—1815 гг. можно считать временем зарождения романтизма в России, но пока еще романтизм тесно связан с сентиментализмом.

*Второй этап* — это блистательная эпоха народного самосознания. Выходит «История государства Российского», а Карамзин выступает как освободитель России. Слово «свобода» становится ключевым. Свобода выступает в разном виде: от идеи народной воли, до философии государства.

Именно в это десятилетие романтизм достигает кульминации. Период 1816—1825 гг. — время расцвета русского романтизма, когда он становится самостоятельным литературным направлением.

Особой известностью и популярностью пользуются произведения поэтов *Д.В. Давыдова, Е.А. Баратынского, Н.М. Языкова*. Пика достигает жанр элегии.

В это же время возникает общество «Любомудров» и начинает издаваться альманах «Мнемозина».

Величайшим событием этого времени становится творчество *А.С. Пушкина* (до 1820 г. он был приверженцем классицизма и рококо). В 20-е годы, его творчество становится знаменем русского Романтизма. Он осваивает достижения не только русских, но и западно-европейских литераторов, тем самым осуществляя культурный синтез.

*Третий этап* — заключительный период «золотого века» литературы. Разгром декабризма меняет мироощущение русского общества. На смену вольнолюбивым стремлениям и надеждам приходит скепсис, скорбь и разочарование. Пушкин в 1824 г. скажет: «Наш век — торгаш. В сей век железный без денег и свободы нет». Нашествие «железного века» — магистральная идея русской литературы этого периода.

В литературу входит дьяволиада, широкое распространение приобретает тема демона (кульминации достигает в творчестве *М.Ю. Лермонтова*). Начинает формироваться поэзия философской направленности, в рамках которой вписывается лирика *Ф.И. Тютчева*. Особый расцвет переживает философская проза.

### Литературные формы

Эпос	<b>Поэма</b> — лиро-эпическая, романтическая (сыграла ведущую роль).	<i>Южные поэмы А.С. Пушкина, К.Ф. Рылеев «Войнаровский», И.И. Козлов «Чернец»</i>
	<b>Роман</b> — большое эпическое произведение, в котором изображается всесторонняя картина жизни людей в определенный период времени: — исторический; — современный; — цикл.	<i>М.Н. Загоскин, И.И. Лажечников А.Ф. Вельтман, А. Погорельский, В.Ф. Одоевский, Н.В. Гоголь</i>
	<b>Повесть</b>	<i>А.Ф. Вельтман, Н.А. Полевой, Н.Ф. Павлов</i>

	<b>Прозаические циклы</b>	<i>А. Погорельский «Двойник, или Мои вечера в Малороссии», В.Ф. Одоевский «Русские ночи»</i>
	<b>Сказки литературные</b>	<i>К.П. Батюшков «Странствователь и домосед», сказки В.А. Жуковского</i>
	<b>Баллада и дума</b> — повествовательная песня с драматическим развитием сюжета, основой которого является необычайный случай; человек во взаимодействии с высшими силами бытия.	<i>В.А Жуковский «Людмила», «Светлана», П.А. Катенин «Наташа», «Убийца», «Ольга»</i>
Лирика	<b>Элегическая</b>	<i>К.Н. Батюшков, П.А. Вяземский, поэты-декабристы</i>
	<b>Пейзажная</b>	<i>В.А. Жуковский, К.Н. Батюшков</i>
	<b>Медитативная</b>	<i>П.А. Вяземский, А.А. Дельвиг</i>
	<b>Философская</b>	<i>Д.В. Веневитинов, С.П. Шевырев, А.С. Хомяков</i>
Драма	<b>Освоение «чужих культур»</b>	<i>П.А. Катенин «Андромаша», В.К. Кюхельбекер «Армяне»</i>
	<b>Комедия-сказка</b>	
	<b>Проблемно-историческая драма</b>	

### Романтизм в России

#### *Основные свойства:*

- доминанта субъективного над объективным (открытая субъективность);
- стремление не воссоздавать, а пересоздавать действительность;
- тяга к выдвигению на первый план исключительного (в характерах и обстоятельствах).

#### *Черты:*

- провозглашение человеческой личности сложной, глубокой, утверждение внутренней бесконечности человеческой индивидуальности;

- взгляд на жизнь «сквозь призму сердца»;
- интерес ко всему экзотическому, сильному, яркому, возвышенному;
- склонность отражать «ночную» сторону движений души, тяг к интуитивному и бессознательному;
- тяготение к фантастике, условности форм, смещению высокого и низкого, комического и трагического, обыденного и необычного;
- мучительное переживание разлада с действительностью;
- отказ от обыденного;
- стремление личности к абсолютной свободе, к духовному совершенству, к недостижимому идеалу в сочетании с пониманием несовершенства мира.

Новый тип мировоззрения — эстетический (творческий в своей основе).

*В основе эстетики* — отказ от «подражания природе», провозглашение творческой активности художника и права на преобразование реальности. Защита творческой свободы автора. Производство искусства воспринимается как живой организм, где содержание и форма неразрывно связаны (форма не является оболочкой для содержания).

Романтизм связан с *обновлением жанров*: формирование исторического романа, лиро-эпической поэмы, фантастической повести; бурное развитие лирики. Обновление слова за счет введения ассоциативности, многозначности. Открытия в области стихосложения.

Синтез искусств, разрушение устоявшихся норм, догм и *канонов*. Переоценка ценностей.

Появился в России в 1-й четверти XIX в. (*В.А. Жуковский, А.И. Одоевский, К.Н. Батюшков, П.А. Вяземский, молодой А.С. Пушкин, молодой М.Ю. Лермонтов*).

#### Особенности русского романтизма:

- доминирующий пафос вольнолюбия и борьбы;
- придание усиленно-социального звучания общеромантическим мотивам;
- синтез элементов (отдельных свойств классицизма, Просвещения, доромантической поэтики и др.);
- активнейшее развитие лирики.

## Истоки русского романтизма<sup>1</sup>

<b>Влияние немецкого романтизма</b> И.В. Гете, И. Шиллер, Э.Т.А. Гофман	<b>Влияние английского и французского романтизма</b> Дж.Г. Байрон, П. Шелли, А. Шатобриан, Ш. Нодье
— мистицизм; — интерес к философским аспектам бытия; — противопоставление «дневного» и «ночного» мира.	— богоборческие мотивы; — разлад личности и общества; — проблематика «сильной личности» и «естественного человека»; — экзотика сюжета и места действия.
В.А. Жуковский К.Н. Батюшков П.А. Вяземский А.И. Одоевский	Молодой А.С. Пушкин М.Ю. Лермонтов
— медитативность лирики; — созерцательность и философская углубленность в «вечные вопросы»; — интерес к проявлению потусторонних сил.	— пафос вольнолюбия; — мотив разлада сильной личности с обществом; — экзотизм сюжетов; — немотивированность действий романтического героя, его «неизменяемость».
<b>Романтизм поэтов-декабристов</b>	
— социальная заостренность конфликта; — критическое отношение к мистицизму и мечтательности романтиков типа В.А. Жуковского; — интерес к истории — исторический сюжет заменяет экзотический; — пафос героики и борьбы с внешним врагом; с несправедливостью и злом (социально-конкретизированным).	

## ВАСИЛИЙ АНДРЕЕВИЧ ЖУКОВСКИЙ (1783—1852)

### Место В.А. Жуковского в русской литературе

В сознании пушкинского поколения В.А. Жуковский был не только первым русским поэтом, но и идеалом человеческой личности. Для русской культуры поэзию Жуковского во многом

---

<sup>1</sup> См.: Мещерякова М.И. Литература в таблицах и схемах. Теория. История. Словарь. М.: Айрис-пресс, 2006. С. 94—97.

открыл В.Г. Белинский, первым попытался осмыслить масштаб поэзии Жуковского, особенности его романтизма. Роль Жуковского в русской литературе приравнивается критиком к карамзинской. Главным достоинством творчества поэта Белинский считает то, что он «ввел новое сознание в поэзию, его поэзия — целый этап в нравственном развитии общества».

Мысли Белинского стали точкой отсчета для исследователей творчества поэта, которое привлекает неослабевающее внимание ученых уже на протяжении трех столетий. Основными вехами в изучении поэзии Жуковского можно считать монографии *А.Н. Веселовского «Поэзия чувства и сердечного воображения»*, впервые опубликованную в 1903 г., *Г.А. Гуковского «Пушкин и русские романтики»*, работа над которой велась в 1940-е гг., и труд *И.М. Семенко «Жизнь и поэзия Жуковского»*, появившийся в 1960 г. На современном этапе наиболее авторитетным направлением в изучении творческого наследия Жуковского является Томская школа, ученые которой публикуют Полное собрание сочинений В.А. Жуковского, пятое за триста лет существования его поэзии и первое с 1911 года. Полное собрание сочинений будет включать в себя 20 томов, 6 из которых уже опубликованы и стали библиографической редкостью.

Столь пристальное внимание к жизни и творчеству В.А. Жуковского обусловлено уникальностью личности поэта и той роли, которую он сыграл в истории русской литературы. Неслучайно Чернышевский еще в середине XIX в. определил два периода развития отечественной литературы, обозначив первый как «то, что было у нас до Жуковского и Пушкина».

### Картина мира в поэзии В.А. Жуковского

Творческая деятельность Жуковского продолжалась 50 лет и отражает все этапы становления русского романтизма. Именно Жуковский создал философию и поэтику русского романтизма. Картина мира поэзии Жуковского включает в себя следующие параметры:

1. Жуковский открыл *новый тип лирического героя — романтика*. Своеобразие лирического героя Жуковского выражается в том, что это «внутренний» человек. Герой Жуковского отличается

и от «внешнего» человека, вписанного в социальную действительность, связи с миром которого исследуются в литературе классицизма, и от чувствительного героя сентиментализма, который живет лишь сердцем, эмоциями. Жуковский вводит в сферу чувств мысль. Наиболее ярко это воплощено в античных балладах, в элегии «Цвет завета». Герой Жуковского — целостная личность с уникальной психологией. Он не только переживает, но и осмысляет эмоцию, рефлектирует по поводу своего переживания.

2. *Предмет творчества Жуковского — душевное состояние.* Его поэзия запечатлела систему «душевных состояний». Причем Жуковский вводит в литературу изображение оттенков, нюансов чувств, недоступное предшествующей традиции, расширяя тем самым границы поэзии и представление о психологии человека. В частности в этом проявляется влияние романтизма как типа культурного сознания на развитие науки — в данном случае психологии. Слово «душа» может считаться символом лирики Жуковского. Поэт предлагает собственную интерпретацию этого понятия: душа — то, что объединяет человека с Богом и роднит всех людей. Душа — это сфера высокого, прекрасного, идеал:

При мысли великой,  
Что я человек,  
Всегда возвышаюсь душою.

1. По-своему Жуковский трактует *идею двоемирия*. Противопоставление мечты и реальности осмысляется им в канонах христианства. Идеалом является гармоничная личность. Но человек обрести гармонию с миром, с самим собой, с другими людьми может лишь на небесах, воссоединившись с Богом. Земная жизнь представляется подготовкой к вечной жизни души. Но это не значит, что поэт отвергает земное существование человека. Внешний мир играет в поэзии Жуковского большую роль. Это сфера добра, морали, религии, общественного долга, патриотизма. Но жизнь человека быстротечна и хрупка, полна страданий и боли. Лирический герой Жуковского мучительно переживает несовершенство мира и собственное несовершенство. Главная характеристика внешнего мира — одиночество. Духовная близость, возникнув в виде любви или дружбы, недолговечна. Счастье возможно лишь на небесах, где нет ни болезней, ни страданий, ни самой смерти.

Идея двоимирия реализуется в творчестве Жуковского как *противопоставление земного «здесь» небесному «там»*. Трагический взгляд на мир, возможно, обусловлен личным опытом поэта. Жуковскому выпало пережить почти всех поэтов, начинавших с ним или пришедших в литературу позже, — Батюшкова, Баратынского, Полежаева, декабристов, Пушкина, Лермонтова, пережить Грибоедова и Гоголя. Но лирический герой поэзии Жуковского далек от пессимизма. Он постоянно ощущает свою связь с Богом — через творчество, которое представляет собой акт божественного откровения. На это указывают даже названия его стихотворений — **«К мимо пролетающему ангелу»**, **«Моему Гению»**, **«Лалла Рук»** (восточный аналог музыки).

2. Пафос поэзии Жуковского — *нравственное совершенствование личности*. В творчестве поэта зарождается мысль, которую можно назвать русской национальной идеей — страдание очищает душу.

3. Жуковский создал *натурфилософскую психологическую лирику*. Сферой божественного у него является не только душа человека, но и мир природы. При чем природа — это и отражение внутренних переживаний героя, внешняя проекция души (прием психологического параллелизма), но и проявление божественной силы. В балладах эта мысль выполняет функцию сюжетостроения: Бог наказывает преступников через явления природы.

Поэзия Жуковского носит не только эстетический, но и нравственный смысл. Своим творчеством, как и всей своей жизнью, он воспитывал современников.

Уникальность личности Жуковского выражается в том, что он один из немногих, кто не разделяет нравственную позицию, творчество и бытовую реальность. Девизом Жуковского можно считать его собственные слова: «Жизнь и поэзия — одно».

### Периодизация творчества

Творчество Жуковского условно можно разделить на 5 периодов.

*Первый период* (1802—1808 гг.) — период ученичества, когда происходит формирование идеи нравственного совершенствования, вырабатывается система романтических жанров и стиль.

Первые поэтические опыты Жуковского созданы в жанрах оды и сентименталистской элегии. Это стихотворения «Добродетель», «Человек», «Опустевшая деревня». Началом русского романтизма и романтической поэзии Жуковского считается перевод элегии английского поэта-предромантика Томаса Грея «Сельское кладбище», опубликованный в «Вестнике Европы» в 1802 г. В этом произведении начинается процесс интеллектуализации сентименталистской элегии. Кладбищенский пейзаж вызывает у лирического героя не только чувство грусти, меланхолии, но и мысли о бренности человеческой жизни, тщетности славы, богатства, власти, к чему стремится человек при жизни. Смерть уравнивает всех — богатых и бедных, знатных и безродных.

Зарождается любовная лирика. Для того чтобы передать чувство любви, Жуковский обращается к известным в истории культуры сюжетам, например, к истории любви Пьера Абеляра и Элоизы («Письма Элоизы к Абеляру»).

В лирике этого периода происходит становление основного принципа поэтики Жуковского: его произведения автопсихологичны, а не автобиографичны. Прямая сюжетная связь творчества поэта с его стихотворениями отсутствует. В стихи Жуковский переносит свой духовный опыт. И если вспомнить биографию поэта, то станет ясно, почему он смог выразить свой личный опыт именно в романтической поэзии.

Еще одной составляющей ранней лирики Жуковского были франклиновы дневники, которые позволили поэту настолько изучить свою психологию, что он смог обобщить психологию всего поколения.

*Второй период* (1808—1814 гг.) — период эстетического самоопределения. Жуковский активно внедряет идеи романтизма в читательское сознание и через собственные произведения, и через критические статьи, которые публикует в «Вестнике Европы». Редактором этого литературного журнала Жуковский был с 1807 по 1811 г.

Центральным жанром этого этапа творческой биографии Жуковского становится баллада. Баллада — лиро-эпический жанр с развитым драматическим действием. Этот жанр активно использовался романтиками, хотя возник еще в средневековой литературе. Традицию русского балладного творчества создал Жуковский.

Всего им написано 39 баллад, но большая часть из них — переводы. По мнению Жуковского, переводчик — соавтор создателя стихотворения. Действительно, многие его переводы лишь отдаленно напоминают первоисточник («**Людмила**» и «**Ленора**» Бюргера, «**Лесной царь**» Шиллера и Жуковского). Все баллады Жуковского условно можно разделить на 3 группы: античные («**Кассандра**», «**Ахилл**», «**Ивиковы журавли**»), средневековые («**Адельстан**», «**Варвик**», «**Эолова арфа**»), русские («**Людмила**», «**Светлана**», «**Двенадцать спящих дев**»).

*Третий период* (1815—1824 гг.) — эпоха поэтических манифестов и утверждение романтизма как типа культуры. Жуковский — признанный глава поэтической школы романтиков, к которой примыкают Батюшков, Баратынский, Пушкин, Вяземский, Языков. Происходит эволюция элегического творчества — создается «панорамная» элегия — «**Славянка**».

*Четвертый период* (1825—1830-е гг.) — эволюция баллады в сторону прозаизации, стихотворной повести.

*Пятый период* (1840—1851 гг.) — движение к эпическим жанрам, которые Жуковский осваивает через переводы: он переводит индийский эпос «**Наль и Дамаянти**», гомеровские поэмы. Жуковскому удается создать русский вариант гекзаметра — «**Одиссея**» (1849). Последнее произведение Жуковского — стихотворение «**Царскосельский лебедь**» (1851), в котором Жуковский в образной форме воссоздает трагедию поэта, пережившего свое поколение и ощущающего свое одиночество в новую историческую эпоху.

### Проблемы эволюции творчества Жуковского

Исходя из периодизации, можно сделать вывод о том, что для творчества Жуковского характерна жанровая динамика. Эволюция элегии и баллады поэта отражает процесс формирования русского романтизма.

*Элегия* — медитативное лирическое стихотворение, окрашенное настроением грусти и меланхолии. Вклад Жуковского в развитие этой жанровой формы выразился в том, что индивидуальный опыт лирического героя он сделал духовным опытом целого поколения. Предметом элегии становится внутренний мир

чувств лирического героя, человека рубежа эпох. Лирический герой романтической поэзии — человек, разуверившийся в счастье, в земных радостях. Разочарование приобретает в элегиях Жуковского философский смысл.

Важной частью поэтики лирики Жуковского является образ природы. Природа символизирует божественную гармонию, утраченную человеком. Жуковский создает вслед за Державиным и Ломоносовым, развивая одическую традицию в русской поэзии, натурфилософскую лирику. Но если классицистические оды воспевали красоту Вселенной, человека как части мира, то элегии рассказывают о «светлой грусти» героя, который понимает недостижимость идеала, мечты, земным воплощением которой является природа. На место одического восторга приходит тихая, мечтательная грусть.

Уже в ранних элегиях Жуковского — **«Мир»**, **«Вечер»**, **«Сельское кладбище»** — проявляется основная тема — размышления лирического героя о месте человека в мире, в природе.

Тематически можно выделить 4 группы элегий:

1. Философские элегии о жизни и смерти — **«Певец»**, **«Мечты»**, **«Весеннее чувство»**, **«Лалла Рук»**. Лирический герой этих элегий не приемлет для себя окружающую его действительность. Этический закон, по которому он живет, не совпадает с законами мира. Создается психологический портрет отрешенной от реальности личности, погруженной в мир мечты.

2. Поэтические элегии — **«Невыразимое»**, **«Письмо Тургеневу, в ответ на его письмо»**, **«Я музу юную бывало...»**. Поэт, в понимании Жуковского, — исключительная личность, человек высокой этической организации. Предмет его творчества — невыразимое, духовный опыт, который поэт получает в момент божественного вдохновения.

3. Натурфилософские элегии, в которых картины природы дополняют самоанализ лирического героя, — **«Море»**, **«Славянка»**, **«Вечер»**. Лирический герой — не созерцатель, а активный участник жизни природы. Пейзаж в лирике Жуковского психологизирован — образ природы дается через субъективное восприятие лирического героя, через сопереживание. Через природу герой устанавливает связь с Богом:

Уж вечер... Облаков померкнули края,  
Последний луч зари на башнях умирает,  
Последняя в реке блестящая струя  
С потухшим небом угасает

Луч зари умирает на башнях замка, как последний защитник перед ликом наступающей темноты, последняя блестящая струя угасает в реке, как последнее проявление умирающего дня. Одухотворение природы приводит к ее персонификации.

1. Любовные элегии. Для стихотворений этой группы характерны аутопсихологизм и иррациональное восприятие мира. Счастливая любовь возможна лишь «там», на небесах. Любовь в трактовке Жуковского близка культу служения Прекрасной Даме. В элегиях «К ней», «К княжне А.Ю. Оболенской», «Близость», «Привидение» Жуковский прославляет жертвенную любовь, предмет которой — идеальная возлюбленная. Образ женщины лишен индивидуализации, конкретных портретных черт, идеализирован.

В элегиях Жуковского выделяется и особая жанровая разновидность — панорамная элегия. Элементы панорамного показа появляются уже в «Сельском кладбище» (1802). Традиционный для элегии, впервые найденный Жуковским, размер (6-стопный ямб), смысловая завершенность каждой строки создают настроение умиротворения, соответствующее картине сельского кладбища, открывшегося путнику летнем вечером при восходе луны.

Уже бледнеет день, скрываясь за горою;  
Шумящие стада толпятся над рекой;  
Усталый селянин медлительной стопою  
Идет, задумавшись, в шалаш покойный свой.

Вид могил в сознании лирического героя вызывает мысли о бренности славы, богатства. Пышные надгробья на кладбище соседствуют с бедными могилами. Пространство обуславливает течение мыслей лирического героя. Жуковский лирически противопоставляет две нормы поведения — нравственную и безнравственную. В социальном мире добродетель — скромность, трудолюбие, простой образ жизни, нежное сердце — не в почете. Им противостоит жестокость к низшим, презрение к бедным, месть, гордыня. Социум в концепции стихотворения — мир,

живущий несправедливо, царство зла. Воплощением идеала является сельский люд, для которого трудолюбие — естественная добродетель. Смысл элегии сводится к обретению лирическим героем нравственной позиции, к созданию этической концепции мира. Импульс этому процессу сообщает топос — сельское кладбище.

Если в этой элегии пространство замкнутое, то в «**Вечере**» оно дублируется приемом зеркальности:

Как солнце за горой пленителен закат, —  
Когда поля в тени, а рощи отдаленны  
И в зеркале воды колеблющийся град  
Багряным блеском озаренны.

Пространство отражает модель мира. На смену локально-замкнутому миру «Сельского кладбища» приходит разомкнутый мир дремлющей природы. Время же обретает открытость, внеисторичность, то есть личный опыт лирического героя становится выражением универсальной картины бытия.

Следующий шаг в формировании панорамной элегии происходит в зрелом творчестве поэта — в элегии «**Славянка**». Движение в пространстве сопровождается движением поэтической мысли. Славянка — это река, которая протекает по Павловску и Белеву, именин Жуковского. В элегии заявлена та же гармония человека и природы, что и в «Вечере»:

И вдруг открытая равнина предо мной:  
Там мыза, блеском дня под рощей озаренна;  
Спокойное село над ясною рекой,  
Гумно и нива обнаженна.  
Все здесь оживлено: с овинов дым седой,  
Клубяся, по браздам ложится и редет,  
И нива под его прозрачной пеленой.  
То померкает, то светлеет.  
Там слышен по току согласный стук цепов;  
Там песня пастуха и шум от стад бегущих;  
Там медленно, скрипя, тащится ряд возов,  
Тяжелый груз снопов везущих.

Однако «Славянка» — новаторское произведение. Ключом к новой поэтике могут служить слова: «Что шаг, то новая в глазах моих картина». Этот принцип определяет такие особенности

романтической элегии пейзажного типа, как движущиеся панорамы, эффект неожиданности, ощущение воздушного пространства, которое возникает как отражение зыбких образов, появляющихся в сознании лирического героя.

Движущаяся панорама воссоздается через бесконечное изменение точек зрения. Движение осуществляется из внешнего мира во внутренний мир героя. Панорама Павловска и сознание героя, которое вбирает в себя воспоминания, размышления, ожидание чуда образуют топографию элегии. «Славянка» в большей степени, чем «Вечер», связана с миром историческим. Памятники Славы на берегу Славянки оживают в сознании героя и ведут к размышлениям двух типов: историческим воспоминаниям о славе России и философской рефлексии о судьбе человека вообще. Сопряжение — в беге времени, течении реки. Славянка из географического понятия превращается в реку времени, реку Судьбы.

Таким образом, процесс работы Жуковского над «Славянкой» отразил характерные сдвиги в его поэтическом мышлении — отказ от статичного изображения окружающего мира, стремление к динамике картин и душевных состояний. Подвижность окружающего мира вносит изменения во внутренний мир героя. Душа лирического героя вбирает в себя внешнюю панораму и преобразует ее в потоке воспоминаний и ассоциаций. Опять-таки личный, конкретный опыт лирического героя превращается в культурный опыт целого поколения.

Жуковский в историю русской литературы вошел и как создатель русской *баллады*. Баллады представляют собой художественный цикл, скрепленный не только жанровым, но и смысловым единством. Главный конфликт баллад — резкое противопоставление добра и зла. Источником конфликта является и само сердце человека, и управляющие сердцами таинственные потусторонние силы. Романтическое двоемирие предстает в балладах Жуковского в образе дьявольского и божественного начал. Дьявол и Бог — для него образы программные, причем никогда дьявол не несет в себе дух протеста, а фигурирует в рамках христианской традиции как дух зла.

Поэта также занимала проблема судьбы, личной ответственности и возмездия. Главная отличительная черта романтизма Жуковского — не фантастика, не обращение к средневековью, даже

не двоemiрие, а понимание душевных коллизий как сложного комплекса переживаний, соотнесенных с бытием. Его интересует проблема греха, нарушения общепринятых норм. С этой точки зрения баллады можно разделить на три группы:

- 1) О любви, восстающей против предрассудков и запретов. Герои этих баллад, бросая вызов обществу и небу, оказываются победителями. Их любовь сильнее смерти и фантастических испытаний («Светлана», «Эолова арфа»).
- 2) Истории без вины виноватых («Кассандра», «Ахилл»).
- 3) Драмы преступников-отщепенцев, купивших счастье, богатство, власть ценою преступления («Адельстан», «Варвик»).

В соотношении этих трех групп, их переключке открывается тема преступления и наказания. Экстремальные обстоятельства баллады заостряют ситуацию. Гибель духовно родственных душ влюбленных, для которых смерть лучше жизни в разлуке, оттеняет муки грешников, превыше всего ставивших личное благополучие. Прекрасное «вместе» противопоставляется страшному эгоизму и одиночеству.

Типологические особенности баллад Жуковского:

1. Антитезность как отражение контраста настроений, колорита, как выражение столкновений страстей — организующее начало баллад.

2. Новый характер мироощущения. Герои баллад — люди с пробудившимся чувством собственного Я.

3. Варьирование мотива рока, судьбы.

4. Драматизм характеров и конфликтов. Земные желания и чувства героев сталкиваются с неумолимой силой социальных обстоятельств, загадками бытия. Как следствие этого — атмосфера борения, жизни и смерти, бунта и смирения.

5. Особый герой. Герои баллад Жуковского — максималисты, которым не страшны муки ада и не нужны небесные награды. Жуковский показывает невозможность человека убежать от себя, от своей любви, греха, преступления. Важнейшим моментом этической оценки выступает идея справедливости, понятая как идея нравственного суда.

## КОНСТАНТИН НИКОЛАЕВИЧ БАТЮШКОВ (1787—1855)

### Художественный мир поэта. Периодизация творчества

*Первый период творчества. «Маленькая философия» Батюшкова.*

Жуковский проложил русской культуре дорогу к романтизму. Батюшков одним из первых решился на эту дорогу ступить.

Петербург начала XIX века — это не только административная столица огромной империи, но и центр русской культуры. Все наиболее значительные культурные события происходят здесь; лучшие живописцы, музыканты, поэты ищут в Петербурге не только славы, но и круг общения. Одна из главных удач молодого Батюшкова — близкое знакомство с поэтом и переводчиком Николаем Гнедичем, которое оказало влияние на формирование его художественных идеалов. А они определились довольно быстро. Это совершенные формы древнегреческой культуры, певучая итальянская речь, изящество французской «легкой поэзии» конца XVIII века. Очень рано сформировалась и его творческая «маленькая философия»: человек рожден для тихой уединенной жизни, для любви, спокойствия, счастья, занятий искусством. Эти художественные идеалы и эта «маленькая философия» были далеки от романтических представлений.

Но чем более замкнутым, камерным и классичным представал условный поэтический мир, в котором пребывал лирический герой батюшковской поэзии, тем более грозным и величественным был реальный мир, в котором жил сам Батюшков.

Войны 1812 и 1813—1815 годов раскололи творчество Батюшкова на довоенный и послевоенный периоды.

### *Второй период творчества. На переломе.*

Насколько резкие, насколько глубокие перемены произошли в поэтическом мире Батюшкова иллюстрируют два стихотворения — послания «**Мои пенаты**» (1811—1812) и «**К Д<ашко>ву**» (1813). Они близки по времени создания, относятся к одному жанру, но предельно далеки по смыслу.

На рубеже 1811—1812 годов, незадолго до Отечественной войны, Батюшков написал самое значительное свое стихотворение раннего периода, периода торжества «маленькой философии» — «**Мои**

**пенаты. Послание к Ж<уковскому> и В<яземскому>». Цель Батюшкова — воспеть частную жизнь, предельно далекую от великих проблем истории. Потому он и выбирает жанр *дружеского послания* — поэтического письма к близкому другу. В таком письме уместны душевные, разговорные интонации, даже подчас «болтовня», зато неуместны чересчур серьезные политические, слишком философичные темы. Главное — чтобы стихотворное послание было пронизано чувством взаимного доверия автора и его адресата.**

Послание «**Мои пенаты**» написано *трехстопным ямбом* — быстрый, беглый ритм стиха здесь не случаен:

Отечески пенаты,  
О пестуны мои!  
Вы златом не богаты,  
Но любите свои  
Норы и темны кельи,  
Где вас на новосельи  
Смиренно здесь и там  
Расставил по углам...  
В сей хижине убогой  
Стоит перед окном  
Стол ветхой и треногой  
С изорванным сукном.  
В углу, свидетель славы  
И суеты мирской.  
Висит полузаржавый  
Меч прадедов тупой...  
Скудель!.. Но мне дороже,  
Чем бархатное ложе  
И вазы богачей!

Ритмический рисунок стихотворения не только создает эффект разговорности, раскованности. Куда важнее, что подвижный ритм полностью соответствует сквозной идее послания: всесильное время покушается на жизнь человека, стремительно унося ее навстречу смерти. Остановить бег времени невозможно. Зато можно обогнать время, поспешить навстречу тихим радостям и мирным наслаждениям:

Пока бежит за нами  
Бог времени седой  
И губит луг с цветами  
Безжалостной косой,  
Мой друг! скорей за счастьем  
В путь жизни полетим;  
Упьемся сладострастьем  
И смерть опередим.

Все, что символизирует это «злое» время, все, что привязывает человека к нему, — богатство, почет, служба, в послании отвергается напрочь. Все, что символизирует «маленькое счастье», все, что освобождает человека от привязанности к быстротекущему времени, — любовь, праздность, вино, поэзия, в послании прославляется. Сам камерный мир, в который удалился поэт и в который он призывает свою возлюбленную, своих друзей, «Философов-ленивцев, / Врагов придворных уз», предельно условен.

А в 1813 году, пережив потрясения «грозы двенадцатого года», Батюшков пишет трагически-величественное послание «К Д<ашко>ву». Оно пронизано чувством скорби, ужаса и главное — ясным ощущением того, что в мире нет и не может быть места, где мыслимо укрыться «от ненастья»:

Мой друг! я видел море зла  
И неба мстительного кары;  
Врагов неистовых дела,  
Войну и гибельны пожары...  
А ты, мой друг, товарищ мой,  
Велишь мне петь любовь и радость,  
Беспечность, счастье и покой  
И шумную за чашей младость!..

В последних строчках из приведенной цитаты Батюшков словно спорит с самим собой, со своими довоенными взглядами, навивными идеалами «маленькой философии».

*Третий период творчества. После войны. «Опыты в стихах и в прозе». Новый кризис.*

Перемены в батюшковском мироощущении — тревожном мироощущении романтика, который тоскует по безмятежной классике — в конце концов привели и к серьезным переменам в его взглядах.

После тяжелого душевного кризиса 1815 года он обратился к религии, пытаясь найти утешение в вере. Размышления о грозной воле Провидения, о всеказнящем и милующем Боге посещали поэта постоянно. Пережив ужасы войны, он смотрел на жизнь с отчаянием. Что-то существенное, что-то жизненно важное надломилось в нем. Слово сознание, настроенное на «маленькую философию», не могло вместить новые, грандиозные и подчас катастрофические представления о судьбе.

А при этом внешние обстоятельства батюшковской жизни складывались как нельзя лучше. В 1816 году он был принят в Вольное общество любителей словесности, наук и художеств и произнес при вступлении речь, сразу же ставшую знаменитой: **«Речь о влиянии легкой поэзии на язык»**. В 1817 году вышло в свет собрание основных сочинений Батюшкова в двух частях — **«Опыты в стихах и в прозе»**. Книга эта подвела итог сделанному им в литературе, и он имел все основания надеяться, что впереди его ждет новый взлет. Но грозная история вновь и вновь вторгается в судьбу Батюшкова, который стремился лишь к скромной тишине, к поэтической безмятежности, жизненному равновесию.

В 1820 году началась череда малых европейских национально-освободительных восстаний: греки, итальянцы, испанцы стремились сбросить бремя чужеземной власти. А там, где высокая романтическая борьба за свободу, — там неизбежна и человеческая кровь, и взаимная ненависть, и борьба мелких страстей. Цветущая Италия, счастливый Неаполь стали центрами революционных потрясений. Это произвело на Батюшкова гнетущее впечатление.

В результате поэт взял бессрочный отпуск «для лечения» и отправился в странствие по Европе. В Дрездене после встречи с Жуковским Батюшков написал стихотворение, в котором предельно отчетливо выражена мысль, буквально преследовавшая его в эти годы: «Жуковский, время все поглотит». От этой мысли он бежал, пытался спрятаться, скрыться, писал «Подражания древним», словно хотел обрести в древней гармонии прогнать от дисгармоничной действительности. Но ничего не помогало. Перед возвращением домой в Россию Батюшков уничтожил все,

что написал в Италии. И этот эмоциональный поступок свидетельствовал о неумолимо надвигавшемся душевном нездоровье.

1822 год поэт провел в путешествии по югу России — по Кавказу, Крыму. Но приступы душевной болезни настигали его все чаще, а поэтические озарения случались все реже. В 1821 году Батюшков создал едва ли не самое горькое, самое страшное и самое запоминающееся из своих стихотворений.

Ты знаешь, что изрек,  
Прощаясь с жизнью,  
Седой Мельхиседек?  
Рабом родится человек,  
Рабом в могилу ляжет,  
И смерть ему едва ли скажет,  
Зачем он шел долиной чудной слез,  
Страдал, рыдал, терпел, исчез.

Вся человеческая жизнь сведена здесь к четырем словам, к четырем состояниям: *страдал... рыдал... терпел... исчез...* Зачем он перенес эти страдания? Никто не знает. В этих стихах отвергнуто религиозное утешение, надежда на воздаяние «там», в вечной жизни. Хуже того: свою безутешную мысль поэт вложил в уста легендарного библейского царя Мельхиседека. И добавил: мысль эту Мельхиседек изрек, «прощаясь с жизнью». Чтобы понять трагический смысл высказывания, нужно знать, что по библейскому преданию Мельхиседек — загадочный священник и царь, который «не знает смерти», то есть бессмертен. И вот батюшковские стихи о *предсмертных* словах того, кто служит символом *бессмертия*...

Вскоре после этого сознание Батюшкова окончательно угасает. В 1824 году завершается его разумная жизнь, он умирает для творчества, для общения с близкими. И начинается новая — в мареве безумия. С 1834 года он поселится в родной Вологде, где умрет спустя 20 лет, в 1855 году.

### Анализ элегии «Мой гений» (1815)

Батюшков был человеком романтической эпохи, который тосковал по утраченной классической ясности. Чем дисгармоничнее становилось его мироощущение, тем гармоничнее, «классичнее» — поэтический язык. Потому-то столь часто повторяются в его

произведениях устойчивые поэтические формулы. По той же самой причине Батюшков из стихотворения в стихотворение воспроизводил условный портрет своей возлюбленной: «златые власы», голубые глаза... Это не был портрет реальной женщины — это был прекрасный, неподвижный, несуществующий идеал. А «сладкая» звукопись батюшковского стиха, ласковая, гибкая, глазурью покрывала созданные им поэтические образы. Но в глубине этой неподвижной и чуть сонной формы таилась тревога, и она могла в любое мгновение вырваться наружу, нарушив обманчивый покой батюшковского стиля.

Попробуем внимательно прочесть одну из самых «воздушных» элегий Батюшкова — «Мой гений».

О, память сердца! Ты сильнее  
Рассудка памяти печальной  
И часто сладостью своей  
Меня в стране пленяешь дальней.  
Я помню голос милых слов,  
Я помню очи голубые,  
Я помню локоны златые  
Небрежно вьющихся волос.  
Моей пастушки несравненной  
Я помню весь наряд простой,  
И образ милый, незабвенный  
Повсюду странствует со мной.  
Хранитель гений мой — любовью  
В утеху дан разлуке он:  
Засну ль? приникнет к изголовью  
И усладит печальный сон.

Общая тональность стихотворения — нежность, общее впечатление — гармония. Но уже в первом стихе исподволь намечено столкновение двух тем, двух настроений: печаль разлуки, воспоминание о которой хранит рассудок, и сладость любви, о которой не может забыть сердце поэта. У каждой из этих тем, у каждого из этих настроений сразу появляется свое звуковое соответствие. Сладкая память сердца связана с любимыми батюшковскими звуками — «л», «н», «м». Они тянутся, обволакивают слух, успокаивают. А грустная память рассудка связана с резкими,

взрывающимися, рокоchущими звуками: «п», «р», «ч». Звуки эти сталкиваются в строке, борются друг с другом, как память о печали борется с памятью о счастливой любви.

Поэт погружается в глубины «памяти сердца» в трудную минуту. Недаром первый стих открывается тяжелым вздохом, почти стоном: «О, память сердца!..» И незаметно для самого себя Батюшков попадает под пленительную власть «памяти сердца». Вторая строфа говорит об успокоении, о чудном воспоминании. Поэтому на протяжении всей строфы — вплоть до последней строки! — ни разу не слышно грозно-раскатистого «р» или сопротивляющихся произношению «п» и «ч». Звуки льются волной, как золотые локоны любимой. И в следующей строфе Батюшков «расшифровывает» этот образ, напоминает читателю о жанре *идиллии*, в пастушеские одежды которой наряжена его героиня: «Моей пастушки несравненной / Я помню весь наряд простой...».

Однако в самом последнем стихе этой, казалось бы, совершенно безмятежной строфы, внезапно появляется один-единственный звук «р»: «Небрежно». Он не нарушает общего «воздушного» звучания строфы, но, как камертон, незаметно перенастраивает стихотворение на иной лад.

Третья строфа тематически примыкает ко второй. Здесь также говорится о торжестве «памяти сердца» над «памятью рассудка», любви — над разлукой. Но звукопись совсем другая: **ПаСтуШКи неСРавненной ... наРяд ПрОСтОй**. И в этом есть определенный смысл. Ведь во второй строфе Батюшков стремился передать состояние блаженства, охватившего его при воспоминании о любимой. А в третьей — он медленно, постепенно, но неумолимо выходит из этого состояния, возвращается мыслью к своему сегодняшнему невеселому положению.

...образ милый, незабвенный  
Повсюду странствует со мной...

Лирический герой Батюшкова — странник, он одинок, рассудок не дает ему забыть об этом. А значит, грустная «память рассудка» постепенно и незаметно побеждает сладостную «память сердца». И в четвертой строфе он рассказывает читателю именно о своем сегодняшнем невеселом состоянии: «Хранитель гений мой — любовью / В утеху дан разлуке он». Память сердца — лишь

утеха, а разлука — драматическая реальность, которой безраздельно принадлежит поэт. Звуки «м», «л», «в» попадают в жесткое обрамление «р», «т».

Как то и положено в элегии, чувство поэта раскачивается между надеждой и безнадежностью, между печалью и сладостью. И ни один из полюсов не может притянуть душу окончательно и бесповоротно. Последние два стиха вновь отданы во власть плавной, нежной звукописи. Есть сон, во время которого человек покидает пределы рассудка, живет таинственной жизнью сердца. Но сон этот, увы, печален, память сердца может лишь на какой-то миг усладить его. И потому в самом центре последнего стиха, звучащего протяженно и мерно, «взрывается» звук «ч»: «пе<sup>Ч</sup>альный». Описав круг, печальное стихотворение возвращается в исходную точку. И тут же гаснет, обволакивается сонорными согласными; последний звук элегии — «н»: со<sup>Н</sup><sup>2</sup>.

## АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ГРИБОЕДОВ (1795/94/90—1829)

### История создания и публикации произведения

Сведения об истории создания главного художественного произведения Грибоедова достаточно скудные. По свидетельству друга писателя, С.Н. Бегичева, замысел комедии возник еще в 1816 г. Датой начала работы над «**Горем от ума**» принято считать 1820 г. Сохранилось письмо Грибоедова из Персии от 17 ноября 1820 г. к неизвестному лицу, где подробно пересказывается сон, в котором писатель будто бы увидел основные моменты будущего произведения.

Первоначальный вариант названия пьесы — «Горе уму». Основную интригу будущей комедии писатель в письме к Катенину формулировал так: «Девушка, сама не глупая, предпочла дурака умному человеку». Однако в обозначенную сюжетную схему не укладывались общественные противоречия. Кроме того, само название звучало как приговор всякому уму на все времена. Грибоедов же стремился представить такую парадоксальную, но типичную

---

<sup>2</sup> А. Архангельский. Константин Николаевич Батюшков: Очерк жизни и творчества // Первое сентября. Литература, 1999. № 15. С. 2—3.

ситуацию, в которой положительное качество личности — ум — приносит несчастье. Именно такая ситуация отразилась в новом названии — «Горе от ума».

Непосредственная проработка первого и второго действий была приведена в 1822 г. на Кавказе. Важную роль в изображении социального противостояния сыграло общение с Кюхельбекером, наблюдения которого Грибоедов учитывал. Работа над 3-м и 4-м действиями велась в 1823 г. в имении С.Н. Бегичева, причем было сожжено и переписано заново первое действие. Полностью первоначальный вариант комедии был закончен в 1824 г. в Москве и подарен тому же Бегичеву. За разрешением цензуры писатель выезжает в Петербург, продолжая вносить изменения в текст по дороге. Так была дописана сцена заигрывания Молчалина с Лизой в 4-м действии и изменен весь финал. Главную роль в распространении пьесы в этот период сыграли будущие декабристы.

Добиться публикации всего произведения не удалось. Были напечатаны лишь явления 7—10 первого действия и действие третье с цензурными сокращениями в альманахе Ф.В. Булгарина. Ему же, уезжая в 1828 г. на Восток, Грибоедов подарил последний авторизованный вариант произведения. После гибели писателя было, наконец, получено разрешение на театральную постановку в сильно искаженном виде. В 1833 г. театральная «редакция» комедии была издана. Полностью без цензурных купюр пьеса была опубликована за границей в 1858-м, а в России — только в 1862 г.

#### Художественный метод, принципы создания произведения

Традиционно «Горе от ума» считается первой русской реалистической комедией. Вместе с тем в пьесе сохранились черты классицизма и проявились элементы романтизма, отразившегося в ряде исключительных черт личности главного героя, в его непонятности окружающими и одиночестве, в его максимализме, противостоянии всей окружающей его действительности и выдвигании в противовес этой действительности своих идеальных представлений, а также в патетике его речи. Реализм выразился прежде всего в типизации характеров и обстоятельств, а также в сознательном отказе автора следовать многочисленным нормам построения классицистских пьес. Грибоедов нарушил целый ряд

жанровых и сюжетно-композиционных канонов, которые мешали ему отразить новое, не характерное для традиционных комедий, содержание.

Прежде всего, классицизм требовал соблюдения «трех единств»: единства времени, места и действия. Грибоедов в «Горе от ума» нарушает главное требование — требование единства действия. Оно было основным, ибо классицизм опирался на убеждение, что превыше всего в человеке ценится его гражданственность. Чацкий, будучи героем-гражданином, не исчерпывается этим, он — страстный, искренний, влюбленный — ничем не напоминает ходячих положительных героев классической драмы. В «Горе от ума» две сюжетные линии: любовная и социально-политическая, они абсолютно равнозначны, и центральным героем обеих является Чацкий.

В классическом произведении действие развивалось в силу внешних причин: крупных переломных событий. В «Горе от ума» таким событием становится возвращение Чацкого в Москву, давшее импульс действию, но не определившее его ход. Все внимание автора, таким образом, сосредоточено на внутренней жизни героев. Именно духовный мир персонажей, их мысли и чувства создают систему взаимоотношений героев комедии и определяют ход действия.

Отказ Грибоедова от традиционной сюжетной развязки и благополучного финала, где добродетель торжествует, а порок наказан, — важнейшее новаторство его комедии. Реализм не признает однозначных финалов: ведь в жизни все слишком сложно, у каждой ситуации может быть много непредсказуемых завершений и продолжений. Поэтому «Горе от ума» не закончено логически, комедия как бы обрывается в самый драматический момент: когда открылась вся правда, «спала пелена» и все главные герои поставлены перед тяжким выбором нового пути.

### Идейно-философское содержание произведения

Если в начале XIX в. главной задачей комедиографа считались развлечение публики и осмеяние личных пороков, то Грибоедов ставил перед собой совсем иные цели. Для их понимания следует обратиться к смыслу названия пьесы. Оно, безусловно, отражает

главную мысль, идею произведения. Центральный вопрос, поставленный Грибоедовым в его произведении, можно сформулировать так: почему умный человек оказывается отвергнут и обществом, и любимой девушкой? В чем причины этого непонимания? Это вопрос глубоко философский и психологический, вопрос, возникающий в любом времени и в любой социальной среде. Безусловно, в подобной «надвременной» постановке проблемы заключается один из секретов долголетия комедии, ее современности и актуальности.

Проблема ума — это тот идейно-эмоциональный стержень, вокруг которого группируются все остальные вопросы философского, социально-политического, национально-исторического и нравственного характера. Таким образом, содержание комедии представляет собой сложный комплекс философских, нравственных и национально-исторических проблем. К числу философских можно отнести проблему смысла жизни, проблему счастья, проблему свободы личности, проблему судьбы. Очень широко представлены социально-политические проблемы. Это, прежде всего, проблема глубокого размежевания внутри дворянства. Национально-исторические проблемы, затронутые в комедии, также весьма значительны: война 1812 г., национальная самобытность, культура, язык.

#### Приемы комического в комедии «Горе от ума»

1) Через всю комедию проходит прием «разговора глухих». Вот первое явление второго действия, встреча Фамусова с Чацким. Собеседники не слышат друг друга, каждый кричит о своем, перебивая другого:

*Фамусов.* Ах! Боже мой! Он карбонарий!

*Чацкий.* Нет, нынче свет уж не таков.

*Фамусов.* Опасный человек!

• • •

*Чацкий.* Кто путешествует, в деревне кто живет...

*Фамусов.* Да он властей не признает!

*Чацкий.* Кто служит делу, а не лицам...

По сути, это не диалог, а два самостоятельных монолога. И пусть мы согласны со словами и идеями Чацкого, пусть мы

искренне осуждаем дремучий эгоизм Фамусова, все равно нельзя не увидеть, как нелеп и комичен этот спор.

В третьем явлении третьего действия Чацкий вновь встает лицом к лицу с человеком «фамусовских» убеждений — с Молчалиным. Если с Фамусовым Чацкий спорил, даже не желая выслушать собеседника, то в разговор с Молчалиным он вступает, стремясь понять его роль в жизни Софьи. И так, он *хочет* его понять, *хочет* услышать. И — *не может*.

Прием «разговора глухих» блистательно сработает в фарсовой сцене общения еле слышащей графини бабушки с совершенно глухим князем Тугоуховским (IV действие, 20 явление).

И вновь трагедией отзовется он в сцене монолога Чацкого в 22 явлении — монолога самого страстного, о самом наболевшем. Чацкий уже не тот милый, веселый юноша, каким прибыл утром в Москву. Перед нами измученный, растерянный человек:

Да, мочи нет: мильон терзаний  
Груди от дружеских тисков,  
Ногам от шарканья, уму от восклицаний,  
А пуще голове от всяких пустяков.  
Душа здесь у меня каким-то горем сжата...

О чем его монолог? О главном — о России, о *его* России, где «ни звука русского, ни русского лица», где напыщенное обезьяничанье почитается за ум и воспитанность, а искренняя боль за народ высмеивается. Где нет места ни уму, ни сердцу, ни душе... Он *кричит* об этом — и... «Оглядывается, все в вальсе кружатся с величайшим усердием. Старики разбрелись к — карточным столом». Его опять никто не слышал, он обращался к *глухим*.

2) Второй основной прием комического, блистательно найденный Грибоедовым, — прием «кривого зеркала». Посмотрим сцену появления Репетилова (IV действие, 4 явление). Как неожиданно: «грянул вдруг, как с облаков», приехал в дом Фамусова Чацкий, так же внезапно, стремительно является Репетилов. Он пародийно повторяет Чацкого. Само имя этого персонажа говорит о его вторичности, о подчиненности его образа фигуре главного героя (Репетилов от французского слова *repetet* — повторять).

Чацкий сознает себя особым: «Я странен...», «Я сам? не правда ли, смешон?» Ему вторит Репетилов: «Я жалок, я смешон, я неуч,

я дурак». И так же, как Чацкого, никто не принимает всерьез Репетилова, никто не слушает.

3) К приемам комического, безусловно, можно отнести и прием «говорящих имен». Это один из традиционных приемов мировой литературы, преданный забвению в наше время. До середины минувшего века он был очень популярен. Имя персонажа предполагало его характер, становилось как бы эпиграфом к образу, определяло авторское отношение к герою и настраивало читателя на соответствующий лад. Грибоедов искусно пользуется этим приемом в комедии. Его Тугоуховский действительно глух; Молчалин — скрытен и подчеркнута немногословен; Скалозуб к месту и не к месту острит и хохочет — «скалит зубы». Фамилия Павла Афанасьевича Фамусова соотнесена с латинским словом *fama* — молва. Таким образом подчеркивает автор одну из важнейших черт этого героя: его зависимость от молвы и страсть разносить слухи. В фамилии Репетилова, как мы уже говорили, скрыто французское слово *repetet* — повторять. Репетилов — повторяющий, говорящий не свои слова, переносчик чужих мнений, суждений и мыслей<sup>3</sup>.

#### Конфликт, сюжет и композиция комедии

Рассматривая конфликт и сюжетную организацию «Горя от ума», необходимо помнить, что Грибоедов новаторски подошел к классицистской теории трех единств. Это вызвало полемику среди критиков. Итог подвел Гончаров, выделивший два конфликта и соответственно две тесно переплетенные друг с другом сюжетные линии, составляющие основу сценического действия: любовную и общественную. Писатель показал, что, завязавшись поначалу как любовный, конфликт осложняется противостоянием обществу, затем обе линии развиваются параллельно, достигают кульминации в 4-м действии, а затем любовная интрига получает развязку, тогда как разрешение общественного конфликта вынесено за рамки произведения — Чацкий изгнан из фамусовского общества, но остается верен своим убеждениям. Общество же не намерено менять своих взглядов — следовательно, дальнейшее столкновение неизбежно. В этом заключается специфика действия комедии,

---

<sup>3</sup> Монахова О.П., Малхазова М.В. Русская литература XIX века. Ч. 1. М.: Издательский центр учебной литературы «Марк», 1994. С. 8—11.

композиционными принципами которой являются *четность, симметричность, двойственность*. Эти принципы определяют образную систему и соотношение сюжетных коллизий.

Традиционно драматические произведения состоят из 1 («Маленькие трагедии»), 3-х или 5 актов (классицистические комедии и трагедии). Комедия Грибоедова включает в себя 4 акта, то есть делится на 2 симметричные части:

I—II акты — изображение родственного, домашнего круга, что характерно для светской или «колкой» комедии;

в III—IV актах появляется «народ действующих лиц» (П.А. Вяземский). Жанровой моделью этой части является общественная, идеологическая комедия.

У Грибоедова эти две линии пересекаются. Чацкий в своих речах перемежает гражданские проблемы с личными: от шуточных словесных пикировок с Софьей, от обсуждения домашних дел, общих знакомых он переходит к политическим проблемам. Любимые сцены предшествуют общественным.

Возникает принцип зеркальной симметрии, или *энантиоморфизм*. Выражением композиционной модели комедии являются слова Молчалина, произнесенные в конце II акта, когда он предлагает Лизе подарок взамен свидания: «Снаружи зеркальце и зеркальце внутри». Маленьким внутренним зеркальцем является сон Софьи, который она рассказывает Фамусову в I акте. Сон — иллюзия реальности, в русской литературной традиции («Недоросль») — пророчество. Сон Софьи придуман. В нем смешаны атрибуты Молчалина и Чацкого. Сон, выдуманный о Молчалине, сбывается о Чацком. Сбываются все словесные мотивы — «не люди и не звери» — гости, старуха Хрюмина называет гостей Фамусова — «уроды с того света». Сон — маленькое зеркальце внутри комедии, отражающее все содержание комедии, большое зеркало реальности.

Принцип зеркальности организует и сценическое действие:

- 1) Два любовных треугольника (Фамусов — Лиза — Молчалин, Чацкий — Софья — Молчалин).
- 2) Отношения между Чацким и Софьей развиваются в зеркальном отражении: Софья слепа по отношению к Молчалину, ясно видит Чацкого, но не одобряет его, в финале Софья прозревает — видит Молчалина таким, каков он есть.

Чацкий в начале комедии ослеплен любовью к Софье, считает ее слишком умной, чтобы питать иллюзии по поводу мнимого благородства Молчалина, в конце комедии — открывает для себя истинную ценность Софьи — ей, как и всем московским дамам, нужен муж-слуга.

Принципиально важно для понимания характера **конфликта**, что герой возвращается в Москву после 3-летнего отсутствия. За эти 3 года утихло послевоенное ликование, поэзия военных подвигов сменилась прозой обыденных дел. И большинство рады вернуться к довоенным заботам — карьере, протекциям, доходам, выгодным бракам и т.д. Попав «с корабля на бал» Чацкий не разобрался, что москвичи живут другими интересами, иллюзия близких общественных преобразований для них давно развеялась. Конфликт архаистов и новаторов приобретает политическую трактовку и качественно новый уровень. Зародившись во времена Фонвизина на уровне идеи, в эпоху Грибоедова он перешел на уровень быта. Главной характеристикой конфликта у Фонвизина было количественное соотношение героев:

Простакова, Скотинин, Простаков — *Митрофанушка* — 3:1,  
Стародум — *Милон, Софья, Правдин* — 1:3.

Следовательно, будущее — за «новыми» людьми, молодыми героями. Причем Простакова погружена в быт, в то время, как ее оппоненты, «новые» люди, принципиально нематериальны. Чацкий — преемник фонвизинских **новаторов**: на это указывает сфера его интересов, далекая от быта. Но на смену количественной характеристике конфликта приходит *качественная*.

### Система персонажей

Героев комедии можно разделить на несколько групп:

- 1) главные герои, на взаимоотношениях которого строится сюжет комедии;
- 2) второстепенные герои;
- 3) образы героев-масок, которые максимально обобщены. Автору не интересна их психология, они занимают его лишь как важные «приметы времени» или как вечные человеческие типы. Они создают социально-политический фон, подчеркивают и разъясняют что-то в главных героях. Их участие основано на приеме «кривого зеркала»;

- 4) внесценические персонажи, чьи имена называются, но сами герои на сцене не появляются и участия в действии не принимают. С их помощью расширяются рамки конфликта: из локального, происходящего в одном доме, он становится общественным; преодолеваются узкие рамки единства места и времени, действие переносится из Москвы в Петербург, из XIX в XVIII в.; усложняется и еще более конкретизируется картина нравов тех времен. Кроме того читатель получает возможность более точно оценить взгляды лиц, действующих на сцене<sup>4</sup>.

Рассматривая особенности построения системы персонажей и раскрытия характеров, необходимо иметь в виду следующие обстоятельства. Во-первых, автор создает образы своих героев по принципам реализма, сохраняя, однако, верность некоторым чертам классицизма и романтизма. Во-вторых, Грибоедов отказался от традиционного разделения персонажей на положительных и отрицательных. В основе системы образов лежит принцип зеркальности:

- 1) Чацкий появляется в комедии как представитель некоей общественно-политической силы, а не как одинокий чудак, благодаря введению внесценических образов, своеобразных отражений Чацкого. Неслучайно Софья говорит о Чацком: «В друзьях особенно счастлив», а Фамусов в спорах с ним о своих противниках говорит во множественном числе — вы. К сторонникам Чацкого можно отнести племянника княгини Тугоуховской Федора, который уехал в деревню, профессоров педагогического института, приверженцев ланкастерской системы обучения, двоюродного брата Скалозуба, который не понимает поведения своего родственника: «Чин следовал ему — он службу вдруг оставил». Чацкий — знак, символ новой силы, появившейся в русском обществе. Одиночество Чацкого, противостоящего многочисленным Фамусовым, подчеркивает качественную природу этого образа.
- 2) Все персонажи отражаются друг в друге определенными гранями. Фамусов уподобляется Молчалину, без меры

---

<sup>4</sup> Монахова О.П., Малхазова М.В. Русская литература XIX века. Ч. 1. С. 12.

угождая Скалозубу, лъстя ему. Он обращается к дворянину, равному себе по происхождению с лакейским постфиксом -с. Софья соотнесена с образом московской дамы, с безликими княжнами Тугоуховскими, им, как и Наталье Дмитриевне Горич, нужен «муж-мальчик, муж-слуга...». Как было сказано выше, Чацкий уподоблен Репетилову.

Важными средствами создания образов являются также поступки персонажей, их взгляды на существующие жизненные проблемы, речь, характеристика, данная другим действующим лицом, самохарактеристика, сопоставление героев друг с другом, ирония, сарказм. Если за глаза дается одна оценка личности, а в глаза — другая, то читатель получает возможность составить представление как о характеризуемом, так и о характеризующем. Особенно важно проследить последовательность изменений в оценках и понять, чем вызваны подобные крайности.

#### Язык и особенности стиха комедии

Язык «Горя от ума» значительно отличался от языка комедии тех лет. Грибоедов противопоставил сентименталистскому эстетизму и чувствительности, а также классицистской «теории трех штилей» реалистический принцип народности. Многие реплики из комедии стали восприниматься как афоризмы, крылатые выражения, живущие своей самостоятельной жизнью.

Язык в комедии является как средством индивидуализации героев, так и приемом социальной типизации. Скалозуб, например, как социальный тип военного очень часто использует армейскую лексику, а индивидуальные особенности его речи отражают его самоуверенность и грубость, недостаточную образованность, проявившуюся в неумении строить фразу и в неточном подборе слов. Речь Фамусова — так называемое московское дворянское просторечие, избилующее уменьшительно-ласкательными формами. Этот персонаж предстает в пьесе в различных ситуациях, потому и речь его столь разнообразна: то иронична, то гневна, то испуганна.

Особенно много авторского труда потребовали монологи и реплики Чацкого, который предстает и как новый общественный тип, близкий и по особенностям речи к декабристской патетике.

В его речи часто встречаются риторические вопросы, инверсии, антитезы, восклицания и особая лексика. Вместе с тем и в речи Чацкого можно встретить московское просторечие. В языке главного героя больше всего афоризмов, иронии, сарказма. Кроме того, эта речь передает широкую гамму психологических особенностей персонажа: любовь, гнев, дружеское участие, надежду, оскорбленную гордость и т.д. В языке раскрываются и негативные стороны характера Чацкого — резкость и своенравие. Монологи и реплики героя всегда попадают точно в цель, от них всегда трудно уклониться или парировать их.

Живая речь героев не могла уложиться в традиционные рамки шестистопного ямба (характерные для комедии того времени). Для создания эффекта реального разговора и придания ему интонационного многообразия Грибоедов использует вольный ямб.

Таким образом, и содержание, и все уровни формы были решены драматургом в новаторском ключе, приближавшем, насколько это было возможно, художественное произведение к действительности, что послужило одной из основ долголетия комедии.

## **АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ПУШКИН** **(1799—1837)**

### Периодизация творчества

*Первый период* творчества Пушкина (1813 — лето 1817 г.) приходится на время ожесточенной борьбы между карамзинистами и шишковистами. Пушкин-лицеист активно включился в нее на стороне последователей Карамзина.

Отсутствие единства в лицейском творчестве Пушкина порой истолковывается как результат творческой незрелости еще не нашедшего своего пути поэта. Однако следует отметить, что период собственно ученичества был у Пушкина предельно кратким. Очень скоро, усваивая различные художественные традиции и интонации, поэт достиг в каждом из них совершенства зрелых мастеров.

*Второй период* творчества падает на время (осени 1817 г. до весны 1820 г.). Выпущенный из Лицея, Пушкин поселился в Петербурге. Этот период отмечен сближением с декабристами.

Именно в сфере политической лирики этих лет особенно заметно новаторство Пушкина и его поиски новых художественных решений. Интересны попытки использовать «низкие» традиционно считавшиеся маргинальными жанры и на их основе создать гражданскую поэзию, соединяющую высокий пафос с интимными интонациями.

*Третий период* творчества связан с пребыванием Пушкина в южной ссылке (1820—1824). Творчество этих лет шло под знаком романтизма.

На развитие Пушкина повлияла тесная связь его с кишиневской группой декабристов, соприкосновение с наиболее радикальными деятелями тайного общества. Именно в Кишиневе накал его политической лирики достигает высшего напряжения («**Кинжал**», «**В.Л. Давыдову**» и др.). Петербургский конституционализм сменяется тираноборческими призывами.

В последние месяцы в Кишиневе и особенно в Одессе Пушкин напряженно размышлял над опытом европейского революционного движения, перспективами тайных обществ в России и проблемой бонапартизма. Ближайшим итогом этого были кризисные настроения 1823 г. Трагические размышления этого периода выразились в элегии «**Демон**», стихотворении «**Свободы сеятель пустынный...**» и поэме «**Цыганы**». В этих произведениях в центре оказывались, с одной стороны, трагедия безнародного романтического бунта, а с другой — слепота и покорность «мирных народов».

Реакция Пушкина на события на Сенатской площади и на то, что последовало за ними, была двойственной. С одной стороны, остро вспыхнуло чувство солидарности с «братьями, друзьями, товарищами». Чувство общности идеалов продиктовало «**Послание в Сибирь**», «**Арион**», обусловило устойчивость декабристской темы в позднем творчестве Пушкина. С другой стороны, не менее настойчивым было требование извлечь исторические уроки из поражения декабристов.

*Четвертый и пятый период* — ссылка в Михайловское и период творческих скитаний. В конце 1820-х гг. отчетливо обозначился переход Пушкина к новому этапу в истории литературы — реализму. Одним из существенных признаков этого явился возрастающий интерес к прозе.

*Шестой период.* В 1830-е гг. и жизнь, и творчество Пушкина вступили в новый — последний — этап, когда трагическая борьба за независимость сделалась важной в жизни поэта, а все более глубокое понимание свободы — главным направлением его размышлений. Общественная обстановка 1830-х гг. характеризовалась растущим напряжением. Пушкин видел три таинственных образа, загадочное поведение которых могло определить грядущую судьбу России: самодержавную власть, высшие возможности которой казались воплощенными в Петре, просвещенное дворянство, размышляя о котором надо было решить, исчерпало ли оно свои исторические возможности на Сенатской площади или способно заполнить еще одну страницу в истории России, и народ, образ которого все больше принимал черты Пугачева. Так завязался узел основных тем творчества 1830-х гг.<sup>5</sup>

### Лирический герой поэзии Пушкина

I. В ранней поэзии А. Пушкина (до 1817 года) образ лирического героя во многом зависит от темы произведения и от литературных образцов, влиявших на юного поэта. Поэтому собственное лицо автора в нем угадывается с трудом. Чаще всего лирический герой ранних пушкинских стихотворений либо рассеянный мечтатель, «питомец нег и Аполлона» («Городок»), либо пылкий страстный влюбленный («Окно», «Элегия», «Счастлив, кто в страсти сам себе...», «К Морфею»); иногда он вольнодумец, трибун («Лицинию»), а иногда является в облике веселого эпикурейца («Кривцову», «Пирующие студенты»).

II. В первый послелицейский период (1817—1822 гг.) в пушкинской лирике преобладают тенденции романтизма. Поэтому лирический герой его «вписывается» в рамки романтического характера: одинокий герой, неприемлющий жизнь такой, какая она есть, бросающий всему миру вызов. И тем ценнее для него в его одиночестве любовные и дружеские чувства, связывающие с избранными людьми — теми немногими, кто, как он, неудовлетворен убогой реальностью. Декабристские идеи тираноборства, государственного переворота близкие Пушкину в тот период,

---

<sup>5</sup> См.: Лотман Ю.М. История всемирной литературы. Пушкин. Т. 6. М., 1989. С. 321—338.

в лирике воплощены в теме романтического бунта, дерзкого вызова миру («**Чаадаеву**», «**Узник**»). Проблема несоответствия действительности возвышенным идеалам по-своему отражена и в немногих классицистических произведениях, таких как ода «**Вольность**», «**Деревня**».

Классицизм как художественный метод создал образ героя-гражданина, трибуна, бесстрашно обличающего несправедливую власть, ратующего за справедливое государство.

**III.** 1825—26 — годы духовного и творческого кризиса, переосмысления мира и своего назначения. Образ лирического героя в этот период всего трагичнее: из мира романтических иллюзий герой попадает в реальную, обыденную жизнь и стремится определить свое место в ней.

**IV.** С 1825—26 годов поэзия Пушкина тяготеет к философскому осмыслению мира, главных нравственных проблем бытия и современного общества. Духовная и творческая зрелость автора отражены в образах лирического героя:

- В любовной лирике на смену романтическим безумствам «**Черной шали**» приходит светлое, глубокое чувство гармонии, обожествления возлюбленной («**Мадонна**», «**Жил на свете рыцарь бедный...**»).
- Удивительным душевным теплом согреты его дружеские послания: «**Няне**», «**И.И. Пущину**».
- Философское осмысление проблемы свободы. Лирический герой поздней пушкинской лирики уже не пламенный борец с тиранами, не проповедник, мысливший дать народам волю, но мудрец, постигший, что нет гражданской свободы без внутренней, духовной свободы каждого человека («**Анчар**»).
- Идея духовного раскрепощения легла в основу нового понимания миссии поэта. Лирический герой стихотворений «**Поэт**», «**Поэту**», «**Поэт и толпа**», «**Эхо**» отрекается от юношеских мечтаний. Пушкин создает образ пророка, бескорыстно служащего своему высокому предназначению.
- Лирический герой философской лирики позднего периода. Его образ сложен: от потрясения основ бытия («**Дар напрасный, дар случайный...**») он приходит к высшей гармонии «**Элегии**» (1830 г.). Там запечатлена удивительная поэтическая формула смысла жизни:

Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать.

### Основные темы и мотивы лирики

Многогранность и многомерность пушкинского творчества можно почувствовать и осознать, выделив основные темы и мотивы его лирических произведений.

Ведущей темой лирики Пушкина является *тема свободы*. Поскольку для поэта «свобода» — понятие основополагающее, то эта тема видится своеобразным стержнем, проходящим через все творчество поэта. Свобода рассматривается как социальный, политический и нравственный идеал пушкинской поэзии. Данная тема включает в себя ряд мотивов, которые и раскрывают ее широту.

*Мотив политической свободы* выражен в стихотворениях «**Лицинию**» (1818), «**К Чаадаеву**» (1818), «**Деревня**» (1819). В этих произведениях высказаны идеи, близкие взглядам декабристов: служение общественным идеалам, осуждение тирании, угнетения.

*Мотив личной свободы* звучит в стихотворениях «**Узник**» (1822), «**Птичка**» (1823). Здесь романтический призыв бегства из «мира-темницы» и желание дать освобождение «хоть одному творенью» усиливается образами птиц, олицетворяющими природное стремление к воле.

*Противоречивость мотива личной свободы* отражена в произведениях «**Свободы сеятель пустынный...**» (1823), «**К морю**» (1824). В стихотворении «**Я вас любил: любовь еще, быть может...**» (1829) мы встречаемся еще с одним проявлением мотива личной свободы — уважение личности другого человека. Философское осмысление рабства как противопоставления свободе ярко видно в стихотворении-притче «**Анчар**» (1828).

*Свобода творческой личности* — важнейший мотив темы проявляется в стихотворениях «Поэту» (1830).

*Свобода как всеобъемлющее понятие*, как основа жизни человека — этот мотив звучит в стихотворении «**Пора, мой друг, пора...**» (1836). «Покой и воля» — духовный идеал личности, ищущей совершенства.

Следующей *темой*, которую можно выделить в поэзии Пушкина — *гражданственность и патриотизм*. Мотивы этой темы широки и разнообразны.

*Мотив любви к родной природе* как выражение любви к Родине отражен в произведениях «Редет облаков летучая гряда...» (1820), «Кавказ» (1829), «Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю...» (1829), «Румяный критик мой...» (1830), «Осень» (1833), «...Вновь я посетил...» (1835).

*Мотив служения общественным идеалам* как проявление гражданской позиции выражен в стихотворениях «К Чаадаеву» (1818), «Кинжал» (1821), «Во глубине сибирских руд...» (1827), «Арион» (1827). В стихотворениях «Стансы» (1826), «Клеветникам России» (1831), «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836) Пушкин выражает свои политические идеалы, проявляет сыновью любовь к отечеству и стремление служить его интересам на поэтическом поприще.

*Тема дружбы* опирается на лирические произведения, обращенные к лицеистам. «Священный союз» лицейских друзей для Пушкина свят и непоколебим. Стихотворения в честь лицейских годовщин (19 октября), послания к товарищам-лицеистам — основа лирических стихотворений о дружбе: «19 октября» (1825), «И.И. Пущину» (1826), «Чем чаще празднует лицей...» (1830).

Относятся к этой теме стихотворения, обращенные к декабристам, со многими из которых Пушкин был в дружеских отношениях, — «Во глубине сибирских руд...» (1827), «Арион» (1827) и послание «К Чаадаеву» (1818) — другу и учителю, оказавшему серьезное влияние на формирование взглядов молодого Пушкина.

Особняком стоят лирические произведения, обращенные к *няне*, доброту и теплое отношение к которой поэт пронес через всю жизнь. К ним относится стихотворение «Зимний вечер» (1825).

*Любовная лирика* Пушкина полна светлых нежных чувств к женщинам. Тема любви, раскрывающая широкую палитру человечески чувств, отражена в стихотворениях «Погасло дневное светило...» (1820), «Я пережил свои желанья...» (1821), «Сожженное письмо» (1825), «Желание славы» (1825), «Храни меня, мой талисман...» (1825), «К\*\*\*» (1825), «Под небом голубым страны своей родной...» (1826), «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» (1829), «Я вас любил: любовь еще, быть может...»

(1829), «**Что в имени тебе моем?..**» (1830), «**Мадонна**» (1830), «**Для берегов отчизны дальней...**» (1830).

**Тема назначения поэта и его поэзии** главенствует в творчестве Пушкина. *Мотив высокого предназначения поэзии*, ее особой роли в обществе слышен в стихотворениях «**К Н.Я. Плюсковой**» (1818), «**Пророк**» (1826), «**Поэт**» (1827), «**Осень**» (1833), «**Я памятник себе воздвиг нерукотворный...**» (1836). Место поэта в современном мире определен Пушкиным в стихотворении «**Разговор книгопродавца с поэтом**» (1824).

*Поэт как высший судья своих произведений* — важный мотив темы предназначения поэта и его поэзии. Пушкин рассуждает о свободе поэтического творчества, о сложных взаимоотношениях поэта с властью, с народом, с чернью. Эти мысли отражены в стихотворениях «**Свободы сеятель пустынный...**» (1823), «**Поэт и толпа**» (1828), «**Поэту**» (1830), «**Эхо**» (1831).

**Философская лирика** Пушкина отражает осмысление поэтом вечных тем человеческого существования: размышления о жизни и смерти, о взаимоотношении добра и зла. Жизнь, в сознании Пушкина, имеет своими признаками разнообразие, полноту, движение, веселье; смерть — однообразие, ущербность, неподвижность, скуку. Жизнь стремится расширяться, заполняя все новые и новые пространства, смерть — схватить и унести к себе, замкнуть, спрятать.

Тема жизни и смерти вызывает вне их лежащую, но неразрывную с ними связанную тему бессмертия. Жизнь противостоит бессмертию как включенное во время вневременному, смерть — как небытие бытию. Смерть — отсутствие существования, бессмертие — вечное бытие.

Эти мысли звучат в таких произведениях как «**Я пережил свои желанья...**» (1821), «**Бывало в сладком ослепенье...**» (1823), «**Дар напрасный, дар случайный...**» (1828), «**Анчар**» (1828), «**Брожу ли я вдоль улиц шумных...**» (1829), «**Бесы**» (1830), «**Элегия**» (1830), «**Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы**» (1830), «**Не дай мне бог сойти с ума...**» (1833), «**...Вновь я посетил...**» (1835)<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Русская литература. XIX век: Большой учебный справочник для школьников и поступающих в вузы. М.: Дрофа, 2000. С. 65—67.

## Роман в стихах «Евгений Онегин»

Многогранное, «самое задушевное» произведение А.С. Пушкина, по его подсчетам, создавалось «7 лет 4 месяца 17 дней» (1823—1831). В первое полное издание романа (до 1833 г. публиковались отдельные главы) поэт включил восемь глав и «Отрывки из путешествия Онегина». Из уничтоженной писателем десятой главы романа сохранились отдельные строфы.

Пытаясь определить жанровую принадлежность произведения, Пушкин говорит о «дьявольской разнице» между романом и *романом в стихах*. Действительно, «Евгений Онегин» — это и обычный роман, где есть четко выстроенная интрига, «несчастливая любовь, дуэль, сон, два письма», и сопровождающий изложение фавулы *лирический авторский монолог*. Писатель выступает то как известный читателю автор «Руслана и Людмилы», то как знакомый и приятель героя романа, то как смотрящий на события со стороны повествователь. Впрочем, чаще он активно и страстно оценивает поступки и характеры персонажей. Автор рассказывает, как создавал произведение, вступает в споры по различным вопросам с предполагаемыми оппонентами. Так называемые многочисленные *лирические отступления* столь тесно связаны с иными формами авторского присутствия в тексте, что их правильнее считать самостоятельной несюжетной частью романа.

Авторское самовыражение в произведении — это и отношения повествователя с героями, и рассказы писателя о собственной судьбе и своем восприятии явлений жизни, и языковая стихия, свободно совмещающая новое и устаревшее, «низкое» и «высокое», интонации серьезные и иронические.

В романе Пушкина равное значение имеют:

1) сюжетные перипетии, связи, противоречия, описания психологического состояния героев;

2) изменение по мере развития действия личности, характера автора-повествователя;

3) собственно стихотворные элементы: игра и чередование ритмов, использование тропов и стилистических фигур, также иные элементы формы и содержания, через посредство которых стихи совершенно по-особому воздействуют на читателя.

Для воплощения грандиозного, необычного замысла писатель, используя свой излюбленный стихотворный размер — *четырёхстопный ямб*, — создал совершенно новую поэтическую форму — **14-строчную «онегинскую строфу»**. Она включает три четверостишия со всеми вариантами парной рифмовки перекрестной (*АБАБ*), смежной (*ВВгг*), опоясывающей (*ДееД*), заключает строфу двустипшие со смежной мужской рифмой (*жж*). Строфы романа почти всегда интонационно и по смыслу закончены (как бы округлены), т.е. содержат «автономную» мысль и эмоцию, связанную со всем эпизодом, главой, произведением.

Сюжет романа многопланов. История героев представляет не меньший интерес, чем постепенная самореализация автора как личности, как стихотворца с определенными взглядами на профессию.

В события активно вовлечены четыре героя: Онегин, Ленский, Татьяна и Ольга. Так как Ольга не очень интересует автора, он ограничивается ее общей характеристикой. Даже трагическая смерть Ленского ее касается в меньшей степени, хотя, казалось бы, все должно было быть наоборот: погиб жених, человек, которого она любила. Автор подчеркивает, что не только внешность Ольги обыкновенна, но и характер ее не способен к развитию. Вскоре после дуэли она выходит замуж за улана и исчезает со страниц романа. Гораздо интереснее автору личности и характеры неоднозначные, способные к изменениям.

Судьба юного поэта Владимира Ленского имеет для повествователя важное значение. Во-первых, его гибель на дуэли — кульминация сюжета, изменившая жизнь всех ведущих персонажей. Для автора этот образ важен загадочностью его возможного будущего. Отдельными сторонами своего характера Ленский «копирует» центральную пару персонажей — Онегина и Татьяну. С Онегиным Ленского сближает уже «северное», «речное» звучание фамилий. Не удивительно, что при всей разности характеров, воззрений, жизненного опыта, все же «они сошлись». С Татьяной же они похожи многим: возрастом, «русскостью» имен, любовью к западным романам, отъединенностью от среды, в которой живут, мечтательностью, некоторой странностью и неопытностью, отчего оба героя ошибаются в своем первоначальном выборе.

Не случайно же умный и уже искушенный в жизни Онегин заметил, что Татьяна гораздо больше подходит Ленскому, чем Ольга:

Я выбрал бы другую,  
Когда б я был, как ты, поэт.

Наконец, Онегин сыграл роковую роль в судьбах обоих героев. Сначала он «убил» романтически настроенную Татьяну:

Блистая взорами, Евгений  
Стоит подобно грозной тени,  
И, как огнем обожжена,  
Остановилась она.

Затем — юного поэта-романтика. И позже Татьяна говорит себе, что в Онегине она должна ненавидеть «убийцу брата своего».

Автор рассуждает о двух вариантах возможной судьбы Ленского. При этом первым называется достойный, «высокий» путь:

Быть может, он для блага мира  
Иль хоть для славы был рожден...

Разумеется, герой не был застрахован и от иного. Реалист Пушкин понимает, какое гнетущее и искажающее первоначальные задатки личности влияние может оказать среда, да и леность человеческую следует учитывать. И все же целомудренный, чистый, искренний, талантливый герой имел все основания для достойного продолжения жизни. Незавершенное в нем должно «доразвиться» в героях романа, оставшихся жить.

Онегину еще предстоит получить «убийственный выстрел»:

Она ушла. Стоит Евгений,  
Как будто громом поражен.  
В какую бурю ощущений  
Теперь он сердцем погружен!

Впрочем, следует понять, что по-прежнему любящая Татьяна сурова вынужденно: уж слишком далеко заходит Онегин в покушении на признаваемые ею ценности и правила. Этот «выстрел», следовательно, правильнее считать «самоубийственным», спровоцированным самим героем. И задача Онегина, пройдя через второе сильнейшее потрясение, наконец, стать в духовном смысле таким, каким мог быть погибший Ленский и сумела стать героиня.

Отношения Татьяны к семье, мужу — это достойный уважения возвышенно-одухотворенный вариант семейной жизни, по мнению автора, ценный своей моральной безупречностью, заботой о «благе мира».

Пушкин начал писать роман в период, когда романтический настрой его творчества сменяется реалистическим. Известно, сколь сильно повлияли на поэта западная литература и философия. Упоминаемые в романе жанры, темы, настроения стихов Ленского близки тем, которые можно обнаружить в ранних произведениях самого Пушкина. Идеал красоты юного Ленского не был чужд и юному Пушкину, который, нарисовав портрет Ольги, с иронией замечает:

Я прежде сам его любил,  
Но надоел он мне безмерно.

Покончив с характеристикой Ленского, автор незаметно переходит к рассуждениям о своем творчестве, судьбе. Он прощается и с невозвратной, наивной, милой порой собственной жизни, говорит о выборе иных принципов творчества:

Лета к суровой прозе клонят.  
Лета шалунью рифму гонят.

Но при этом он надеется сохранить то, чем так дороги ему, уходящая молодость, романтическая поэзия:

А ты, младое вдохновенье,  
Волнуй мое воображенье,  
Дремоту сердца оживляй,  
В мой угол чаще прилетай,  
Не дай остыть душе поэта,  
Ожесточиться, очерстветь...

Роман дописывался «болдинской осенью», накануне женитьбы Пушкина. Это событие поэт считал началом совершенно нового этапа жизни, требующего следования жестким нравственным правилам, законам чести и большей ответственности перед близкими людьми, обществом и своей совестью. Именно так относится к браку и, шире, к бытию любимая героиня писателя — Татьяна. Ее позиция — воплощенный образец дальнейшей «взрослой» жизни и для него, и для его героя Онегина.

Пушкин оставляет своего Онегина на распутье, дальнейший путь героя неясен. Важно, чтобы Онегин наконец понял, что жить следует, соблюдая принципы верности, ответственности и чести. Это понимание сделает жизнь достойной, в каких бы формах она ни протекала.

Речь еще должна идти и об искуплении того зла, которое было связано с бесцельным и безответственным движением Онегина по жизни. Забыть о смерти Ленского, который, вполне вероятно, был рожден «для блага мира», повествователю герою не позволяет. Все предшествовавшие сцене дуэли события показывают закономерность участия Онегина в убийстве. Ему немало было дано от природы — ум, благородство, способность нравственной, интеллектуальной, эстетической оценки людей и явлений. Эти задатки подлинно глубокого характера противопоставили Онегина светскому обществу с его бездуховной жизнью. Внешне он отвергает «ветошь маскарада», но законы, условности и привычки великосветской жизни над ним по-прежнему властны.

Именно это не позволяет герою воспринять в полной мере характер юной Татьяны, оценить глубину ее души, ее порыв, желания, возможности. Обладая интеллектуальной и чувственной опытностью, Онегин о существовании души не догадывался, хотя и упоминал о ней многократно в своей отповеди Татьяне. Он прав, честно и строго выговаривая романтически настроенной, экзальтированной провинциальной барышне. И он слеп, не замечая в ней задатков незаурядной личности.

«Новая», взрослая Татьяна является Онегину в «вихре света», а оценить достоинства светской дамы герой умеет. Онегина поразило, что она осмеливается жить «без этих маленьких ужимок, без подражательных затей» — без маски в мире масок. И в светской жизни Татьяна осталась естественной, «где все наружи, все на воле».

Хорошие нравственные задатки Онегина позволяют ему находить верный тон в общении с Ленским. Ощущение талантливости, неординарности личности юного поэта влечет к нему Онегина. Но стать выше светских предрассудков даже в среде презираемого им в душе провинциального общества он не смог. В сценах, предшествующих ссоре и вызову на дуэль, повествователь намеренно преувеличивает недостатки жителей провинции,

собравшихся на именины Татьяны, хотя в других главах романа автор поэтизирует традиционный быт и нравы дворянства. Карикатуры, которые «стал чертить в душе своей» раздраженный Онегин, не так уж далеки от истины, когда

Довольный праздничным обедом,  
Сосед сопит перед соседом...

Немногие из эпизодических персонажей романа удостоились такой развернутой характеристики, как непосредственный организатор дуэли — Зарецкий. Пушкин подчеркивает, что не только «шепот, хохотня глупцов» — общественное мнение, на которое ориентируется Онегин, принимая вызов на дуэль, но и мнение старого дуэлиста не стоит того, чтобы подвергать опасности жизнь друга. Онегин хорошо понимает порыв и заблуждение юной души, но стать выше «ложного стыда» перед людьми, не достойными уважения, не может.

Смерть Ленского потрясла Онегина, заставила переосмыслить всю свою жизнь. В сущности, с точки зрения светских законов чести он был ни в чем не виноват: «„Ну, что ж? убил”», — решил сосед». Автор же подчеркивает, что убийство стало закономерным итогом всей предшествовавшей жизни Онегина, который,

Дожив без цели, без трудов  
До двадцати шести годов,  
Томясь в бездействии досуга  
Без службы, без жены, без дел.  
Ничем заняться не умел.

Из путешествия Онегин, прежде «добрый малый», похожий на «целый свет», возвращается, на взгляд завсегдатаев светских салонов, несколько «странным». Новым потрясением стала его любовь к замужней Татьяне. Это непривычное чувство дало ему еще один шанс на духовное развитие. Искренняя и большая любовь пришла к герою, судя по всему, впервые в жизни и пробудила лучшее в нем. Он один из немногих в свете, кто способен отличить истинно прекрасное от ложно многозначительного. Настоящая любовь связана с чувствами особыми, незнакомыми, не предусмотренными «наукой страсти нежной». Не привычно скучать, а страдать — Онегину это странно и неприятно. Но страдание — чувство, способное укрепить ослабшего, очистить и возродить павшего.

Пройдя через страдания, ставшие частью ее духовного опыта, Татьяна сумела сохранить лучшие черты своей натуры. Пушкин отмечает близость системы нравственных ценностей, эстетических взглядов, поведения, облика своей героини русскому народному, национальному началу. Автор всеми силами, даже выбором имени, с которым «неразлучно воспоминанье старины иль девичьей», стремится подчеркнуть русское в ней. Впечатления детства, родной природы, русской жизни создают прочную основу личности, так дивно развившейся в зрелости. Открытая душой всему в мире, Татьяна не теряется и в светской жизни с ее противоречивым влиянием на человека.

После замужества внешний облик, поведение героини разительно меняются. Даже кажется, что такое быстрое преобразование невозможно — за два года провинциальная девушка превратилась в законодательницу светских мод. Пушкин же уверяет, что простота и естественность чистой, искренней «деревенской» девочки и моральная безупречность столичной дамы не так далеко отстоят друг от друга, как иногда думают. В этом смысле Татьяна осталась прежней — «все тихо, просто было в ней». И по-прежнему не может понять ее Онегин, которому кажется, что наконец-то он разглядел истинную Татьяну.

В финале романа повторяется та же ситуация, что и при первом знакомстве героев. Но теперь Онегин пишет Татьяне любовные письма. Чувства его кажутся искренними, хотя нельзя не заметить в них значительной доли самолюбивого желания покорить «светскую львицу». Однако герой снова ошибается. Ведь, признаваясь в любви замужней женщине, он толкает ее на совершение греха — измену мужу, между прочим, «родне и другу» своему.

Выросшая в патриархальной среде, Татьяна свято чтит христианские заповеди. Она никогда не нарушит данного ею обязательства:

Я вышла замуж. Вы должны,  
Я вас прошу, меня оставить...  
Я вас люблю (к чему лукавить?).  
Но я другому отдана;  
Я буду век ему верна.

Героиня отвечает так не потому, что не верит в возможность счастья с любимым ею Евгением. Она действует, руководствуясь

чувством долга, которое осмыслено поэтом как *основа национальной народной нравственности*.

Московская встреча Евгения и Татьяны снова показывает благородство героини, ее нравственную чистоту, народную основу мироощущения, умение сделать правильный, хотя и нелегкий выбор.

Сцена объяснения героев дает нам понять, что страсти, суета, эгоцентризм все еще властны над Онегиным. Но автор делает все, чтобы убедить читателя в том, что *герой на пути к нравственному очищению, преображению*.

Татьяна — любимая героиня Пушкина, воплощающая его *человеческий идеал*. Она сохраняет верность себе, даже находясь в условиях, далеких от тех, в которых хотела бы себя видеть.

Но главный герой романа все же Онегин. Он еще находится в поиске себя, но именно с ним связывает автор решение важнейших социальных и нравственных вопросов.

### **Маленькие трагедии**

Так называемые маленькие трагедии сам А.С. Пушкин называл драматическими сценами, подчеркивая их особую жанровую природу. Произведения, вошедшие в этот цикл, отличаются остротой изображаемых ситуаций, глубиной противоречий, разделяющих героев. Далекие от типа гармонически уравновешенной личности, персонажи постоянно терзаются внутренними сомнениями. Писатель ставит здесь серьезные нравственно-философские вопросы вневременного характера.

Пушкин использует традиционные литературные образы, сюжеты, обрабатывает известные исторические предания, легенды, но при этом воплощает совершенно оригинальные идеи, наделяет героев новыми чертами, предлагает нетрадиционные сценические решения.

В основу сюжета трагедии **«Моцарт и Сальери»** положены слухи о том, что гениальный композитор В. Моцарт был отравлен своим другом А. Сальери, тоже весьма известным музыкантом, учителем Л. Бетховена и Ф. Шуберта. Пушкин придает этой истории глубокий смысл. Не зависть движет поступками Сальери. Он талантлив и любит и воспринимает искусство так глубоко, как немногие. И свои поступки герой оправдывает *заботой*

о сохранении святого искусства, которое Моцарт «оскорбляет» и «унижает» своим слишком несерьезным, по мнению Сальери, к нему отношением.

Гений Моцарта естествен и непосредствен, как сама жизнь. Легкомысленный розыгрыш, смех и детская игра, упоение дружеской беседой и любовь так же важны для него, как и озарения истины, горькое осознание быстротечности бытия, ночные муки, в которых он обретает «глубину», «смелость» и «стройность» подлинных открытий. Они не нуждаются в чьей-то оценке или признании, они самоценны.

Смысл жизни для Сальери — *упорный самоотверженный труд*, ради которого требуется забыть все остальное. А итогом и целью творческой деятельности должны быть слава, признание, титулы, о которых так иронически отзывается Моцарт: «Но боже-ство мое проголодалось». Настоящих достижений у Сальери, как он и сам понимает, немного. Преступление против жизни окончательно удаляет его от гениальных прозрений, которые как бы невзначай постоянно посещают Моцарта.

Гимном жизни, которая во всех ее проявлениях открыта творцу, является источником его вдохновения и в то же время выражает презрение к служителю холодной смерти и предательства, должна звучать музыка Моцарта, трижды исполняемая по ходу действия. В сущности, в музыке заключено то знание помыслов Сальери, от которых далек Моцарт-человек. Каждое музыкальное «высказывание» Моцарта подталкивает его тайного соперника Сальери к выбору решения. После сцены с уличным скрипачом он окончательно убеждает себя, что Моцарт оскорбительно несерьезно относится к искусству и таланту. А после исполнения Моцартом своей гениальной «безделицы» Сальери укрепляется в мысли о собственном предназначении:

Нет! не могу противиться я доле  
Судьбе моей: я избран, чтоб его  
Остановить...

иначе слава окончательно достанется не достойному ее.

Трагический и величественный «Реквием» Моцарта — это не только песнь скорби. Он должен знаменовать для зрителей *победу*

*жизни*, которая продолжается вопреки всему. Это утверждение гения, который не может быть служителем смерти или злодейства.

Образ Дон-Жуана неоднократно встречается в европейской литературе. В трагедии «**Каменный гость**» Пушкин существенно переосмысливает его. Новаторство писателя состоит в том, что характер Дона Гуана показан в развитии. В сцене у Лауры Дон Гуан представлен достаточно традиционно. Энергичный, отважный, склонный к авантюрам герой-любовник без раздумий вступает в схватку с соперником. Рядом с трупом поверженного, на границе жизни и смерти любовь кажется ему даже более заманчивой и пленительной. Но подлинной искренности и глубины чувства в его отношениях с Лаурой не ощущается. Это очередное приключение, пощекотавшее нервы героя, победа, радующая его беспокойное сердце.

Иным предстает герой в отношениях с Доной Анной. Чувство к ней перерождает его. Шутка со статуей командора еще была в духе прежнего Дона Гуана, циника и повесы. Но когда он получает ужасное согласие призрака стоять на часах у дверей, за которыми будет происходить его свидание с Доной Анной, то это уже свидетельствует о готовности героя вступить во имя любви в схватку с силами тьмы. Он уже немало им послужил: «На совести усталой много зла». Значит, для Гуана это прежде всего *борьба с темным началом в собственной душе*.

Лаконично и выразительно обрисован образ Доны Анны. Она стремится хранить почтение к погибшему мужу, которого никогда не любила, говорит о готовности мстить его обидчику. Не чары умелого соблазнителя, а порыв любящей души Дона Гуана пробудили в ней ответное чувство. Уступая ему, Анна проявляет искренность, не совершает ничего, что запятнало бы ее честь, ее «небесный» облик.

Дон Гуан сознательно заостряет конфликт, стремясь решительно изменить течение собственной жизни. Открываясь возлюбленной, он вдруг обращается к ней на «ты», подчеркивая свое стремление как бы приобщиться к чистоте и целомудренности, которые для него воплощает Дона Анна. Без этого теперь для Гуана нет жизни.

Но предстоит еще последняя встреча — с собственным греховным прошлым, являющемся в облике каменной статуи командора,

убитого Доном Гуаном. Стремление к очищению, порожденное любовью к Доне Анне, настолько сильно в герое, что он сам подает руку статуе. Этот символический жест, оказавшийся последним в жизни героя, знаменует трагедию Гуана, готового возродиться. Но это пожатие оказалось не прощанием с дурным прошлым, а встречей с силами тьмы. Зло, которому Дон Гуан немало послужил, исправить не удалось. Характерна последняя ремарка: «Проваливаются». Но уходит из жизни Дон Гуан уже обновленным — с именем любимой на устах. И потому это истинно трагический финал.

### **Поэма «Медный всадник»**

Одно из наиболее глубоких в художественном отношении произведений А.С. Пушкина, поэма «Медный всадник» (1833) имеет подзаголовок — «Петербургская повесть». Ее отличительная особенность — социально-философская проблематика. Вступление прославляет царя Петра I и созданный им город:

Красуйся, град Петров, и стой  
Неколебимо, как Россия...

Становление России как мощного государства, влияющего на судьбы мира, — во многом результат прогрессивных преобразований первого российского императора. Поэт не сомневается в их исторической необходимости и результативности, но говорит о *непомерной цене, заплаченной истории и государству простыми людьми*. Возвышенное, пафосное вступление сменяет печальный рассказ о горестной судьбе бедного чиновника Евгения, погибающего во время наводнения.

Евгений, влюбленный в Парашу, мечтал о независимости, покое, семейном счастье. Здесь можно увидеть и отголоски личной драмы Пушкина, несбывшихся желаний последних лет его жизни. Наводнение в поэме представлено как возмущение самой природы, которая противится насилию, людской воле:

Нева вздувалась и ревела,  
Котлом клокоча и клубясь,  
И вдруг, как зверь остервенясь,  
На город кинулась...

Созданный императором Петром город, новые порядки — все это основывается на рациональности, закономерности. Стихия же иррациональна, она не признает человеческих попыток организовать жизнь, заключить ее в гранитные берега. Разумное, чему стремится служить Петр, и непостижимое в мире — меж этих сил оказывается зажатый обыкновенный, «маленький» человек. Бунт Евгения обращается против того «кумира на бронзовом коне», чьей волей был воздвигнут город, ставший могилой личных надежд героя. Великий и ужасный «горделивый истукан», преследующий Евгения, — это как бы оборотная сторона деятельности царя-преобразователя, обернувшейся подавлением личности. Тяжелый топот «звонко-скачущего» коня Петра — отзвук протопавшей по народным костям истории. Пушкин не ставит под сомнение необходимость исторического движения вперед, но не хочет закрывать глаза и на пережитую народом трагедию.

### **Повесть «Капитанская дочка»**

Написанная в 1836 г. повесть «Капитанская дочка» стала результатом долгого изучения А.С. Пушкиным истории Крестьянской войны под руководством Е.И. Пугачева (1773—1775). Поэт работал в архивах, посещал места, где шли наиболее интенсивные военные столкновения, встречался с жителями казачьих станиц, помнившими атамана Пугачева. Была и почти мистическая связь Пушкина с пугачевской эпохой. Из семейных преданий он знал, что один из отрядов восставших побывал в его родовом селе Болдине. Они хотели убить деда поэта, но он с семьей успел уехать, и бунтовщики повесили его дворового.

В своей исторической работе о пугачевском бунте Пушкин в центр описания ставит движение масс — пугачевщину. В повести «Капитанская дочка» он почти не обращается к прекрасно известному ему ходу пугачевского восстания, вскользь пишет о передвижениях правительственных войск и отрядов повстанцев. Автора интересует прежде всего *личность Пугачева*. И в «любовно-авантюрном» сюжете Пушкина народный герой изображен с такой степенью психологической достоверности, что верится — таким Пугачев, скорее всего, и был в реальности. Умный и наивный, грозный и великодушный, решительный и сомневающийся,

незаурядный человек и жертва тех трагических проявлений, с которыми не может не быть связан бунт.

Основа сюжета — история любви Пети Гринева и Маши Мироновой. Посягательства «гнусного» Швабрин на честь влюбленных создают необходимое для любовно-авантюрного повествования конфликтное напряжение. Но не уходит писатель и от социальных проблем. Герои встречаются с представителями различных сословий. И в нравственном отношении выигрывают люди простые, нечиновные, такие, как преданный слуга Гринева Савельич, как комендант Белогорской крепости капитан Миронов, «человек необразованный и простой, но самый честный и добрый», как Василиса Егоровна, разделившая судьбу мужа. Даже императрица Екатерина II в изображении рассказчика приобретает черты мудрой хозяйки отечества и матери подданных.

И на фоне этих идеализированных рассказчиком (в его роли выступает сам постаревший Петр Андреевич Гринев) характеров и отношений особенно страшными выглядят гражданская смута, озлобление, безжалостность, охватившие русскую землю. «Не приведи Бог видеть русский бунт — бессмысленный и беспощадный», — восклицает рассказчик. Его социальная позиция проявляется в повести так же реалистично, как и его человеческие качества: верность, мужество, вера в людей, здравый смысл.

Впрочем, автор косвенными намеками дает понять причины столь острого социального конфликта. Они состоят в классовой розни, насилии, неуважении, утвердившихся как основа отношения высших слоев общества к низшим, и в ответном озлоблении угнетенных. Петр Гринев и Маша Миронова оказались в самом центре смуты. Их порядочность, благородство и едва ли не безгрешность помогают им выйти из самых затруднительных ситуаций. Молодым влюбленным оказывают помощь люди, стоящие на полярных позициях в развернувшейся национальной трагедии. Показав всю трагичность противоречий, терзающих Россию, Пушкин наметил и возможный путь их преодоления. Он видел его в *развитии лучших начал народной души*<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> См.: Литература: учеб. для вузов / В.К. Сигов, М.И. Громова, О.В. Дефье и др.; под ред. В.К. Сигова. М.: Дрофа, 2005. С. 60—75.

## МИХАИЛ ЮРЬЕВИЧ ЛЕРМОНТОВ (1814—1841)

### Своеобразие творческого пути поэта

Лирическое мышление Лермонтова формировалось в сложный для России исторический период. Это было время жестокой правительственной реакции, охватившей страну после восстания декабристов. Менялось общественное сознание дворянской интеллигенции, которой необходимо было существовать в мире, лишенном духовной и политической свободы.

Безграничные права личности определяли для поэта моральные законы общества, и если общественные устои не соответствовали этим нормам, то это вызывало у Лермонтова поэтический протест. Выбирая сопротивление действительности как форму существования, поэт видит мир в мрачном свете.

Своеобразие лирического мышления требует индивидуальных поэтических форм и художественных средств. Отход от устоявшихся жанров — следствие пушкинской традиции. Лермонтов создает философские думы и поэтические новеллы. Произведения Лермонтова («Дума», «Поэт», «Кинжал», «Родина» и др.) представляют собой философские размышления. Лирические новеллы — это стихотворения с отчетливым обобщающим суждением («Три пальмы», «Дары Терека», «Пленный рыцарь» и др.).

Среди особенностей лермонтовской поэтической речи выделяется стремление к философской афористичности, что подчеркивает субъективность мысли («Нет, я не Байрон...», «Парус», «Утес», «Пророк»).

Сближение языка лирических стихотворений с обыденной речью подчеркивает, что со стороны языка творчество Лермонтова тяготеет к пушкинским традициям («Бородино», «Нет, не тебя так пылко я люблю...»).

В творчестве Лермонтова традиционно выделяют три этапа. *Первый этап* — период ученичества (1828—1832). Лирика этих лет обнаруживает отвлеченность юношеского мышления. В поэтических произведениях ощущается влияние Байрона, Жуковского, Пушкина. Лирический герой несет в себе биографические черты

автора. Переживания героя лишены полутонов, гиперболизированы, что подчеркивает романтическую суть лирики этого периода.

*Второй этап* — период становления поэта, обретение собственного «я» (1833—1836). Осложняется авторский взгляд на происходящее, расширяется палитра эмоционального настроения лирических произведений. Поэт стремится уйти от тождественности своего восприятия и чувств лирического героя. Лирика носит романтический характер, хотя видны реалистические элементы в таких произведениях, как «Новгород», «Жалобы турка», «10 июля 1830».

*Третий этап* — период зрелой лирики (1837—1841), время высшего расцвета творчества Лермонтова. Поэтические образы приобретают символическую обобщенность. Поиск единения, душевного слияния со всей вселенной — в этом видна устремленность лирического героя. Его не удовлетворяют мимолетная любовь, участие друзей, красота природы. Усиление мотива отрицания до вселенских масштабов не удаляет лирического героя от земных реалий. Он становится ближе к людям, к естественным человеческим проявлениям. Разительно меняется общий тон лирики в этот период: уходит бурная эмоциональность, в лирическую речь входит повествовательность. Этот этап ознаменован переходом к реалистическому письму («Журналист, Читатель и Писатель»).

Однако Лермонтов никогда не оставлял романтических традиций, поскольку тема личности всегда оставалась в центре внимания Лермонтова<sup>8</sup>.

### Основные темы и мотивы лирики Лермонтова

Лирика занимает ведущее место в творчестве М.Ю. Лермонтова. Его поэмы, драматургические произведения и проза тоже проникнуты лиризмом. Поэтому понимание лирических творений поэта — это залог осознания всего его творческого мира.

Лирике Лермонтова свойственно разнообразие тем и мотивов. Среди отличительных черт тематической направленности его

---

<sup>8</sup> Русская литература. XIX век: Большой учебный справочник для школьников и поступающих в вузы. М.: Дрофа, 2000. С. 153—154.

произведений отмечено, что в зрелом творчестве поэт нередко возвращается к темам и мотивам ранней лирики.

Лирический герой высказывает резкое отрицание существующей действительности. В ранней лирике это отрицание направлено ко всем человечеству, а в зрелом творчестве оно приобретает конкретное звучание («Жалобы турка» 1829; «Умиравший гладиатор», 1835; «Прощай немытая Россия...», 1840).

**Тема отрицания** находит широкое воплощение в сильном поэтическом символе — образ маски. Внешне благополучная жизнь современного общества трансформируется в лирике поэта в бездуховность, маскарадность света («Исповедь», 1831; «Как часто, пестрою толпою окружен...», 1840; «Из-под таинственной, холодной полумаски...», 1841).

Равнодушие толпы рождает ответную реакцию у лирического героя — он тоже вынужден скрывать свои чувства, стремления, помыслы. Так появляется **тема гордого одиночества**, непонятости («Одиночество», 1830; «Исповедь» 1831; «Чаша жизни», 1831; «Парус», 1832; «Узник», 1837; «Никто моим словам не внемлет, я один...», 1837; «Сосед», 1837; «Соседка», 1837, «Пленный рыцарь», 1840). Тема одиночества расширяется и *дополняется мотивами усталости и безысходности* («И скучь и грустно», 1840; «Из Гете» («Горные вершины...»), 1840; «Выхожу один я на дорогу...», 1841).

Мысли поэта о современном ему обществе преломляются в **теме судьбы молодого поколения** («Монолог», 1829; «Дума», 1838). Отражая в лирике проблемы общественной жизни, поэт задумывается о будущем своей родины. В поэзии Лермонтова возникает образ родины, в поисках идеала поэт углубляется в историческое прошлое России, обращается к жизни простых людей («Новгород», 1830; «Поле Бородина», 1831; «Бородино», 1837; «Родина», 1841).

**Тема родины** неразрывно связана с мотивами, рождающими в воображении картины родной природы. Пейзажная лирика Лермонтова наполнена одухотворенной красотой, которая является источником духовных сил. Исходя из особенностей мировоззрения поэта, в природе отражаются трагические моменты жизни, изменения человеческой души («Кавказ», 1830; «Вечер после дождя», 1830; «Когда волнуется желтеющая нива...», 1837; «Дары

Терека», 1839; «Тучи», 1840; «На севере диком стоит одиноко...», 1841; «Утес», 1841).

Поиски гармонии, духовной близости и понимания нашли свое отражение в **теме любви и дружбы**. Лермонтовской лирике свойственна передача глубокого и емкого понятия любви. Лирический герой испытывает страсть и страдания, которые сопровождают чувство любви («К друзьям», 1828; «Ужасная судьба отца и сына...», 1831; «Я не люблю тебя; страстей...», 1831; «Подражания Байрону», 1831; «Памяти А.И. Одоевского», 1839; «<М.А. Щербатовой>», 1840; «А.И. Смирновой», 1840; «Нет, не тебя так пылко я люблю...», 1841).

Проблема личности является для Лермонтова определяющей. Она находит отражение в **теме самопознания**, которая приобретает вселенские масштабы. Личность воспринимается как центр всего сущего, именно поэтому в лирике возникают *космические мотивы, мотивы противоборства земных и небесных сил*, олицетворяющих борьбу добра и зла как внутри человека, так и вовне его («Мой демон», 1829, 1831; «Молитва» («Не обвиняй меня, Всесильный...»), 1829; «Небо и звезды», 1831; «Земля и небо», 1831; «Когда б в покорности незнания...», 1831; «Ангел», 1831; «Мой дом», 1831; «Бой», 1832).

Не покидает Лермонтова мысль об особой роли творческой и исторической личности. Так возникает **тема избранности**, мотив внутреннего родства с трагическими судьбами Байрона и Наполеона («Наполеон», 1829; «1830. Мая 16 числа»; «Отрывок» («Три ночи я провел без сна — в тоске...»), 1831; «Св. Елена», 1831; «Нет, я не Байрон; я другой...», 1832; «Воздушный корабль», 1840; «Последнее новоселье», 1841; «Пророк», 1841).

Особое место в творчестве любого поэта занимает **тема назначения поэта и судьбы его творений**. Судьба одаренной личности в несовершенном обществе, ее взаимоотношения с окружающими, роль поэзии как особого рода оружия в борьбе за высокие идеалы — мотивы, звучащие в лермонтовских произведениях («Я жить хочу! Хочу печали...», 1832; «Смерть поэта», 1837; «Кинжал», 1837; «Поэт» («Отделкой золотой блистает мой

кинжал...»), 1837; «Журналист, Читатель и Писатель», 1840; «Пророк», 1841)<sup>9</sup>.

### Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»

#### Черты романтизма и реализма в романе

Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» сочетает в себе черты реализма и романтизма. Писатель объективно, критически смотрит на русскую жизнь, подходя к ее изображению как исследователь. Романтизм и реализм противостоят друг другу, подчеркивая важнейший психологический конфликт произведения. Реализм складывался и оттачивался в глубинах романтизма.

*Повесть «Бэла»* строится в строгом соответствии с законами романтизма. Романтический пейзаж предваряет бурные и загадочные события. Главный герой противостоит окружающему миру: он ищет неземной любви, его мятущаяся душа, родственная стихиям, протестует против условностей общества. Мироощущение героя глубоко и трагично, и это дает ему право переступить человеческие законы — романтик же подчиняется норме, принятой у обыкновенных людей. Загадочность Печорина — его трагическое одиночество, бесстрашие и несгибаемая воля.

В повести «Максим Максимыч» отчетливее проступает контраст романтизма и реализма. Печорин мыслит и действует как романтический герой, но автор воспринимает его вполне реалистически. Герой переживает душевный кризис, в изображении которого проявляется мастерство автора. Образ Печорина романтический (одиночество, страдание, разочарованность, индивидуализм и т.п.), но изображен он исторически конкретно. Автор приближается к реализму, противопоставляя своему разочарованному герою положительного человека из народа. Нравственно безупречного Максима Максимыча.

«Тамань» как «камертон» романа, определяющий тональность изображения основополагающих черт героя — жажды опасности и житейских бурь. Двупланность восприятия пейзажа: в деталях он зрим, точен и реалистичен; но вместе с тем, символизируя печоринские порывы в образах моря, паруса, автор отражает романтические

---

<sup>9</sup> Русская литература. XIX век: Большой учебный справочник для школьников и поступающих в вузы. С. 154—155.

мотивы. Уподобление Печорина людям, чья стихия беспощадное и бурное море: «Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига...», безрассудная храбрость и романтическое мироощущение героя приводят его к разочарованию.

*Повесть «Княжна Мери»* как наиболее глубокое самовыражение Печорина. Возвышенно-романтическое начало дневника отражает страстное влечение героя к природе. Природа необходима ему как воплощение свободы — заветного романтического идеала, как возможность полного раскрепощения личности. Печорин отзывается на все подлинно прекрасное, в его пейзажных зарисовках проявляется метафорическая смелость, поэтичность и проникновенный лиризм.

Романтизм высоко ценит выражение подлинно человеческого во всем, даже в пороке; он далек от обыденной морали, пассивного существования, чуждого страстям, сомнениям, порывам. Романтизм как метод исследования души героя исчерпал себя, потому что самопознание Печорина представляет собой деятельность холодного разума, ищущего истину. Романтический герой Лермонтова приобретает реалистические черты.

В романе «Герой нашего времени» гармонично сочетаются романтизм и реализм. Проблематика романа повлияла на художественную систему Лермонтова, который пришел к реалистическому принципу изображения жизни. В творчестве Лермонтова отражается взаимное обогащение двух методов.

#### *Проблема взаимоотношений личности и общества в романе «Герой нашего времени»*

Роман «Герой нашего времени» — исследование автора, рассматривающего личность в контексте общества и эпохи и выявляющего их мощное влияние на формирование человека.

Интерес Лермонтова не к личности как таковой, но к «истории души человеческой» отражает задачи и проблематику романа. Душа и характер человека формируются в постоянной борьбе: с одной стороны, согласно устремлениям его воли, с другой — обществом и эпохой. Исследуя психологию героя, автор рассматривает его как социальное явление. Печорин представлен как герой нашего времени. В «Предисловии» к «Журналу Печорина» Лермонтов устами рассказчика отмечает сдвиг, совершившийся

в мышлении человека конца 30-х гг.: история души человека и история народа обнаруживают существенные различия.

Мир героев романа предстает как система образов, в центре которой находится Печорин, и его личность во всех своих противоречиях вырисовывается из картины отношений, в которые он вступает с окружающими. Печорин стремится любыми средствами прорваться за внешнюю маску героев, увидеть их истинные лица, понять, на что каждый из них способен. Каждый персонаж романа выступает как представитель «нашего времени».

*Грушницкий* — типичный «герой времени»: позер, любит пышные фразы и мечтает стать героем романа. Притязания Грушницкого приводят его к трагедии: он становится предателем, вступает в грязную игру и погибает. Общество уводит людей от самих себя, калечит души.

Драматизм взаимоотношений Печорина и *Вернера* — эта история несостоявшейся дружбы людей духовно и интеллектуально близких. Защищаясь от века, Печорин и Вернер скрывают способность любить и сострадать, учатся равнодушию и эгоизму. И Печорин, и Вернер панически боятся нормальных человеческих чувств. Они несут на себе крест своей эпохи, подавляющей в людях все человеческое. Вернер — свидетель жизни, но не ее участник.

История душевных движений, переживаемых персонажами, последовательно проходит несколько стадий: от равнодушия или простой доброжелательности до полного разрыва. Каждый из героев достигает кульминационного момента развития конфликта, и каждый терпит крушение. Судьбы персонажей исковерканы. Внутренняя духовная свобода личности приводит к победе или поражению человека.

«Герой нашего времени» — роман о самореализации личности, ее ответственности перед людьми и собственным «я». Попытка Печорина приблизиться к людям, найти некое гармоническое равновесие в отношениях с ними бесплодна. Отсюда, увеличивается глубина пропасти между героем и людьми. Печорин исполнен бунтарского неприятия устоев существующего общества<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> См.: Русская литература. XIX век: Большой учебный справочник для школьников и поступающих в вузы. М.: Дрофа, 2000. С. 184—188.

## НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ГОГОЛЬ (1809—1852)

В творчестве *И.В. Гоголя* (1809—1852) соединились фантастика и мистический гротеск, сатира и религиозные проблемы, суровый морализм и социальные утопии. Среди ран них произведений писателя выделяется цикл романтических повестей **«Вечера на хуторе близ Диканьки»**, где с удивительной теплотой нарисованы красочные картины народного быта. Фантастика, органично вплетенная в ткань повествования, поэтично передает мир народных верований и сочетаний сказочных и христианских представлений.

В марте 1835 г. вышли в свет цикл повестей **«Миргород»**, где Гоголь, слегка иронизируя над своими персонажами, нарисовал разнообразный мир помещиков и чиновников, в котором простосердечие и человечность соседствуют с меркантильностью и пошлостью. Перед этим, в 1834 г., писатель закончил историческую повесть **«Тарас Бульба»**.

Крупнейший шаг на пути развития новой русской литературы был сделан Гоголем в цикле **«Петербургские повести»** (1831—1841). В них Гоголь проявляет высокое мастерство и умение сочетать резко противоположные образные сферы — реализм и фантастику, сатиру и гротеск, подчиняя разнохарактерные средства художественной выразительности единству замысла. «Петербургские повести» свидетельствуют об эволюции жанровой сферы писателя от бытовой сатиры к гротесковой памфлетности (**«Записки сумасшедшего»**, **«Нос»**). Фантастика гофмановского типа, порой доходящая до мистики, предвосхищает новые направления литературы конца XIX — начала XX века. То же можно сказать и о теме бесправного «маленького человека», подавленного обстоятельствами жизни, блестяще развитой (вслед за Пушкиным) в повести **«Шинель»**. Этой проблеме позднее будет уделять внимание мировая литература.

Повесть **«Шинель»** (1842) стала этапным произведением для всей русской реалистической литературы. Она входит в цикл так называемых **«Петербургских повестей»** Н.В. Гоголя. Писатель ставит никем не замечаемого, порой презируемого, забытого и во многих отношениях (интеллектуальном, материальном,

служебном) «маленького» человека на один уровень с героями «возвышенными» и даже романтическими. Всепоглощающая страсть, почти маниакальное стремление романтического героя к заветной цели у «маленького человека» Акакия Акакиевича Башмачкина находит воплощение в скромном и целомудренно скрываемом от посторонних, но по-своему неудержимом, страстном желании сшить себе новую шинель.

Все свое время герой отдает работе по переписыванию бумаг: «...он служил с любовью. Там, в этом переписыванье, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир». Уже в этом скрывались важнейшие черты его натуры: Башмачкин не замечал ничего вокруг, был безразличен к окружающей жизни, комфорту. Герой более погружен в себя, чем обращен к миру. Даже речь как средство общения ему почти не нужна: он «изъяснялся большою частью предложениями, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения».

Шинель для Акакия Акакиевича — не излишество, а насущная необходимость. Но в связи с нею он впервые за долгие годы безрадостной жизни подумал о себе и посмотрел вокруг себя. Шинель для героя означает выход на некие новые духовные рубежи жизни. Она могла бы существенно повысить его социальный статус, а главное — дала бы возможность раскрыться неведомым сторонам души, *почувствовать себя человеком*. Нечто подобное отчаянному вдохновению испытывает герой, решаясь на пошив шинели, все силы и средства направляет на осуществление мечты. На долгое время шинель становится для него подобием божества, подобием возлюбленной. Тем самым в повести утверждается мысль о *равных правах всех людей на уважение*, на признание неповторимых особенностей каждой личности, как бы низко ни стоял человек на социальной лестнице, каким бы ни казался он, с чьей-то точки зрения, примитивным и неинтересным.

Писатель остается верным *реалистическим принципам повествования*. Он не наделяет «обновленного» Акакия Акакиевича более совершенной речью, изощренными по формам проявления чувствами. О его душевных переживаниях и общении с мастерами, хозяевами, сослуживцами Гоголь рассказывает добродушно-ироничным тоном. Для создания комического эффекта автор использует каламбуры, игру слов, подчеркивает косноязычие героя.

Но в нужный момент звучат слова автора, объясняющего, раскрывающего истинный смысл переживаний героя, которые он сам не в силах выразить: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» — и в этих проникновенных словах звенели другие слова: «я брат твой», — поясняет повествователь.

Автор призывает людей к *состраданию униженному человеку*, к гуманному отношению к забитому существу. Повествователь становится единственным защитником героя от бессердечия, усугубленного еще и драматическим влиянием на человеческую жизнь стихии, роковых случайностей. Винить грабителей самих по себе бесполезно. Они — часть того холодного мира, в котором мечта о шинели хоть немного согрела душу «маленького человека».

Символичным кажется и социальный характер финала повести. Несчастливого, робкого человека добивает своей показной строгостью некое «значительное лицо». Ни имени, ни должности его мы не узнаем. Беспощадный удар наносится как бы с вершины того чиновничье-бюрократического Олимпа, у подножия которого жил, работал, мечтал и страдал Акакий Акакиевич. Мысль о необходимости менять отношения в мире образно выражают фантастические сцены, когда мертвый Башмачкин расправляется со «значительными лицами».

Повесть Гоголя положила начало развитию нового, неформального, т.е. не имевшего организационных форм и структур, литературного направления 40-х годов XIX в. «Мы все вышли из «Шинели» Гоголя», — утверждал Ф.М. Достоевский. Это направление получило наименование «натуральная школа». В этом понятии натуральность означает верность жизни, социальную и психологическую правдивость. Писатели «натуральной школы» (А.И. Герцен, И.А. Гончаров, Н.А. Некрасов, Д.В. Григорович и др.), критикуя общественные нравы, обращались к изображению жизни низов общества, разночинцев.

В конце 1835 г. Гоголь закончил комедию **«Ревизор»**, сюжет которой был подсказан Пушкиным. В дальнейшем писатель неоднократно возвращался к тексту и сделал несколько редакций. Работая над комедией, Гоголь мечтал о религиозно-нравственном перевоспитании общества силой художественного воздействия. Неслучайно писатель отказался от положительного героя. Персонажи пьесы живут в провинциальном мире, показанном

гиперболически, гротескно. Самодурство, честолюбие, мотовство, чванство героев не знают предела. Реалистическая достоверность характеров подкрепляется яркой и точной бытовой речью. Единственным честным участником событий «Ревизора» следует считать авторский смех, обличающий преступления и пороки. «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь», — заключает автор устами городничего. Немая сцена в конце «Ревизора» позволяем увидеть в комедии глубокое философское обобщение извечной русской проблемы «А судьи кто?», ранее гениально воплощенной Грибоедовым. По Гоголю, главным судьей является история, то есть время, отделяющее смешное от трагического, наносное от истинного. Комедия «Ревизор» имела огромный успех и вошла в ряд самых выдающихся творений комедиографии.

В основе комедии лежит анекдотическая ситуация. Однако стремясь к широким обобщениям, Гоголь наполнил произведение актуальным *социально-философским содержанием*.

Главные персонажи комедии представляют основные слои российского губернского дворянско-чиновничьего общества — от всевластного городничего до свободных от службы помещиков Бобчинского и Добчинского. В качестве эпизодических персонажей, создающих социальный фон, на котором действуют основные герои, появляются на сцене полицейские, купцы, мещане. Этой же цели служит частое упоминание внесценических персонажей.

Городничего предупреждает письмом о возможном приезде ревизора его столичный родственник. Тем самым писатель говорит о существовании своеобразного общероссийского клана чиновников, связанных родственными отношениями и корпоративными интересами. Мнимый ревизор Хлестаков — мелкий столичный чиновник. Выходец из провинции, он как бы объединяет высшие и низшие, столичные и провинциальные круги чиновничества. Его можно принять за важного начальника лишь в глухом уездном городишке. В столичной иерархии он пока в самом низу, но нравы и порядки среды, в которой он вращается, ему и знакомы, и понятны. Тем самым в комедии создается связь и с системой высшей государственной российской власти. Почувствовав это, Николай I после премьеры спектакля, на которой он присутствовал, сказал: «Ну и комедия! Всем досталось, а мне — больше всех».

Досталось же российскому служилому люду за то, что, имея возможности практически бесконтрольно осуществлять власть на местах, он в значительной своей части употребляет эти возможности во вред обществу, для удовлетворения личных потребностей, страстей, прихотей. Взятка правит миром — это главная тема, которую герои в тех или иных аспектах обсуждают на всем протяжении пьесы. Берут все и везде, разворовываются казенные средства, дело подменяется показухой. Здесь особенно яркий пример — отношение городничего и Земляники к больнице и больным. В городе царят беззаконие и произвол, полиция же занимается лишь тем, что поддерживает удобное и выгодное для властей положение. О методах работы полиции достаточно выразительно свидетельствует ставшая нарицательной фамилия одного из полицейских — Держиморда.

Важнейшим лицом комедии Гоголь считал Хлестакова. С ним связана стихия комического, и в то же время он невольно, в силу простодушной искренности, естественности своего поведения, становится едва ли не главным разоблачителем российской действительности. Хлестаков не вполне традиционный главный герой социально-сатирической комедии. Это не обычный плут и мошенник. На ловкую интригу, сознательный, продуманный обман он не способен хотя бы в силу данной ему интеллектуальной характеристики — «пустейший». Ничтожный «елистратишка» по стечению обстоятельств оказывается принят за «значительное лицо» — и начинает вести себя соответственно. Для него быть значительным — это прежде всего много брать. Чем выше взлетает в своих мечтах Хлестаков, тем больше денег он просит «взаймы» у проходящих искать его благосклонности, впрочем, удовлетворяясь и малым. Для Хлестакова и в этом случае главное не нажива, а *игра в значительность*. Эта роль ему очень нравится, и исполняет он ее самозабвенно. Характерно, что Хлестаков, подсчитывая полученные деньги, мечтает не преумножить капитал, а поскорее сыграть на них в карты.

Хлестаков — артист в том выморочном мире, в котором правит опытный, огрубевший и мрачноватый городничий Сквозник-Дмухановский. Этот мелкий чиновник готов играть любую роль, предлагаемую обстоятельствами: ревизора, любовника, жениха. Навязанный ему репертуар он расширяет сам: писатель, приятель

Пушкина, главнокомандующий, управляющий департаментом... Искренний и естественный, Хлестаков заставляет смеяться над тем, что в устах иных героев могло бы ужаснуть, вызвать чувство отвращения, даже ненависти.

Вполне «невинно», оправдывая самохарактеристику («ку меня легкость необыкновенная в мыслях»), запутавшись, кому же он объясняется в любви и делает предложение, Хлестаков меняет маменьку на дочку. Сцены с Анной Андреевной и Марьей Антоновой дают понять, что и семейно-бытовые устои мира городничих, судей и различных попечителей нравственно ущербны.

Таким образом, с фигурой главного героя комедии — мнимого ревизора Хлестакова теснейшим образом связана стихия *разоблачительного смеха*, являющегося истинным ревизором человеческих и социальных пороков, изображенных писателем.

Интригу комедии называют миражной. Действительно, столкновения, замыслы и поведение героев основываются на изначальной ошибке. Хлестаков — не важный чиновник, на которого смотрят как на выгодного жениха, не влиятельный ревизор, которого хотят обмануть и подкупить, перед которым хотят выслужиться, которому жалуются, надеясь на справедливость. Цели героев, определяемые коллизиями интриги, изначально недостижимы. Финал комедии — чтение письма Хлестакова, получение известия о прибытии настоящего ревизора. Знаменитая немая сцена обнажает истинный конфликт произведения — между тем, что должно быть с нравственной точки зрения, и тем, что есть в действительности.

Поведение чиновников во время чтения письма, их замечания еще раз напоминают о пороках, в которых погрязли эти люди. Явление настоящего ревизора повергает всех в шок. Кто знает, неизбежно ли грозное наказание, но писатель в финале подчеркнул главное — герои его заслужили.

Осенью 1835 г., воспользовавшись советом Пушкина, Гоголь начинает писать поэму «**Мертвые души**». Темой произведения стала современная писателю жизнь, являющаяся вопиющее противоречие между духовной мощью русского народа и его рабским социальным положением, приводящим к умиранию человеческой души. Неслучайно поэма кончается подлинным гимном русскому народу: «Эх, тройка, птица тройка, кто тебя выдумал?» Гоголь

свободно владеет разнообразными приемами компоновки сюжета, используя средства выразительности реализма и романтизма, обращаясь то к сатире, то к лирике, то к патетике, особо обыгрывая предметные детали. Первый том «Мертвых душ» был закончен в ноябре 1841 г. Завершая поэму, писатель внес в ее содержание размышления о национально-религиозном характере русского человека, что стало поводом для обвинения Гоголи в отходе от «прогрессивно-демократической идейности». Однако Гоголь продолжил свои нравственные и духовные искания, что нашло отражение в работе «Выбранные места из переписки с друзьями» (1844 г.), где писатель отстаивает право личности на внутреннюю свободу. Превращение писателя из неумного сатирика в христианского проповедника вызвало негодование демократической прессы. Гоголь переживает глубокий духовный кризис и умирает в возрасте 43 лет.

Замысел поэмы «**Мертвые души**» (1842) был величествен. Н.В. Гоголь думал о многотомном произведении, «где было бы уже не одно то, над чем следует смеяться». В нем должно было быть последовательно изображено нечто подобное аду, чистилищу, раю, показана смерть и постепенное духовное возрождение Руси. Воспользовавшись опытом А.С. Пушкина, назвавшего стихотворное произведение романом, Гоголь определяет жанр «Мертвых душ» как *прозаическую поэму*. Он хотел возродить жанр эпического произведения, подобного сочинениям Гомера или Данте. Осуществленной оказалась только первая часть замысла. Варианты второй части не удовлетворяли писателя, и почти готовую рукопись второго тома «Мертвых душ» он сжег за несколько дней до смерти.

Раньше, чем с жанром произведения, писатель определился с его заглавием. Гоголь был уверен в нравственной чистоте и патристичности чувств, лежащих в основании замысла поэмы, и поэтому болезненно воспринял цензурные придирки. В Москве издание книги запретили, пришлось обратиться за помощью к знакомым в Санкт-Петербурге. Сомнение цензоров вызывало многое, в том числе и заглавие. Они утверждали, что «мертвой души не может быть». Гоголь оправдывался тем, что речь идет о ревизских душах — так в официальных документах называли крепостных, за которых помещик должен выплачивать налог государству.

Но цензоры почувствовали символическую многозначность понятия. Речь, конечно же, идет об *омертвевших душах* помещиков, чиновников, части крепостных. В религиозно-христианских представлениях мертвое не означает погибшее навсегда. Библейская притча о зерне, которое может возродиться в колосе только после того, как умрет в земле, — важный источник философии поэмы. Поэтому заглавие потенциально могло охватить и главы второго тома, посвященные возрождению «мертвых душ».

В соответствии с замыслом велика роль авторского начала в поэме. Особое настроение придают отдельным частям произведения *лирические отступления*. И завершается первый том монологом о Руси, которую автор сравнивает с птицей-тройкой. Конечно, такой возвышенно-патетический финал не вполне согласовывался с представленными ранее картинами человеческого падения и унижения. Да и везет тройка безнравственного героя, потерпевшего деловую неудачу, но пока что и не думающего о раскаянии. Но в виду общего замысла произведения финальные вопросы и восклицания: «Русь, куда несешься ты?!..» — должны были эмоционально перекликаться с положительными, «возрожденческими» идеями, которые писатель все-таки предполагал донести до читателя.

Сюжетно-композиционная структура поэмы отразила драматургический опыт писателя. Путешествие позволяет естественным образом свести предпринимателя Чичикова с людьми разных состояний и сословий, представить *все разнообразие российских типов*. Своей неутомимой деятельностью герой объединяет всех персонажей поэмы.

«Драматургическая» завязка конфликта обусловлена замыслом героя. Зная, что переписи крестьян, т.е. ревизских душ, проводились нерегулярно, Чичиков надеялся заработать 200 тысяч рублей, скупив умерших фактически, но не учтенных еще юридически крестьян и заложив, т.е. как бы перепродав, их государству.

Первая глава является своеобразной экспозицией, знакомящей с героем и основными персонажами. В ходе последовательного развития действия автор показывает важнейшие сферы жизни провинциальной России: в главах 2—6 представлены типы помещиков, в главах 7—10 нарисована картина нравов губернского города. Развязка связана с неожиданно открывшимися для общества

махинациями Чичикова, после чего герой должен исчезнуть из города. Глава 11, возвращая нас в прошлое главного героя, выполняет функцию пролога. В отдельно рассматриваемом первом томе эпопеи это кажется несколько необычным, однако, по замыслу Гоголя, весь первый том должен был служить как бы прологом к многотомному произведению. Его задачей было показать нравственно-социальное лицо героя, его окружение, его прошлое и убедить читателя в необходимости искать новые пути развития.

В первом томе помещики представлены исключительно в негативном плане. Пейзаж, портрет, описание состояния помещичьего и крестьянского хозяйства, интерьер, речевая характеристика, реакция на предложение Чичикова продать мертвые-души — это обязательные средства типизации каждого из помещиков, у которых побывал Чичиков. Можно даже говорить о постепенном снижении нравственного уровня героев — Манилова, Коробочки, Ноздрева, Собакевича, Плюшкина — по мере появления их образов на страницах поэмы. Гоголь говорил об этом: «Один за другим следуют у меня герои один пошлее другого».

«Прекраснодушный» Манилов, «дубинноголовая» Коробочка, «исторический человек» Ноздрев, «кулак» Собакевич, «прореха на человечестве» Плюшкин — это *всевозможные «формы» нравственного оскудения личности*. При этом писатель подчеркивает, что они — всевластные «хозяева жизни» и «наставники» народа. Имения Манилова и Ноздрева устроены беспорядочно. Оба помещика разоряются, но не способны к практическим занятиям. У одного все время уходит на беспочвенные мечты, неудержимая энергия другого расплескивается в бездумных авантюрах, пьянстве, обжорстве. В результате эти столь разные по характеру и темпераменту люди сходятся в главном — жизнь обоих пуста, бесплодна и бессмысленна.

Коробочка и особенно Собакевич — помещики другого склада. Их хозяйства в порядке, крестьяне не бедствуют. Но в связи с этими персонажами возникают мысли о губительной для общественного блага замкнутости, косности, с одной стороны, и жестоким эгоизме, человеконенавистничестве, своекорыстии — с другой. Коробочка органически не в состоянии представить, а Собакевичу безразлично все, что находится за пределами

их владений. Чрезвычайно важные для автора понятия Родины, Русской земли помещикам абсолютно чужды.

Плюшкин, самый богатый помещик, пал ниже всех в нравственном отношении. Этим образом писатель хотел сказать о моральной несостоятельности, омертвлении помещичьего сословия, в чем Гоголь видит исток всех бед, которые несут на Русь ее «хозяева». Внешний вид потенциально богатейшего (огромные кладви гниющего хлеба) и до крайности разоренного имения Плюшкина очень наглядно иллюстрирует эту мысль писателя.

Не лучше помещиков и городское дворянство, чиновники: бездельники, взяточники, установившие даже «порядок», кому и сколько следует давать и брать, невежды. Нравственное состояние помещиков не может не отразиться на крестьянстве. И Гоголь откровенно показывает тупых, апатичных, забитых, спивающихся мужиков, слуг, дворовых. Личные недостатки власть имущих (помещиков и чиновников), таким образом, осмысливаются как *социальная опасность*, как тяжелая национальная болезнь.

О том, что проблема действительно имеет общенациональные масштабы, свидетельствуют *вставные эпизоды* поэмы. Так, «Повесть о капитане Копейкине» переносит действие из провинции в Санкт-Петербург. Образом бездушного столичного сановника, отказавшего в помощи и поддержке заслуженному инвалиду, завершается галерея портретов чиновников, «деятельность» которых толкает даже патриотично настроенных, честных людей на бунт и разбой.

Образ Чичикова остался наименее завершенным в поэме. Его характеризуют и как сильную личность, и как заурядного человека, не умеющего даже подлых дел довести до конца. Безусловно, все, чем до сих пор занимался в жизни Чичиков, низко, безнравственными выглядят все его начинания. Стремление обогатиться скупкой-продажей ревизских душ связано с желанием видеть как можно больше крестьянских могил, а страну — в разорении и хаосе.

При этом Чичиков достигает своих целей. Хорошее знание людей, всевозможных обстоятельств жизни человека, его страстей и слабостей позволяет герою с каждым найти общий язык. Он наделен терпением, усердием, наблюдательностью, умением обобщать. Он приучил себя ни при каких обстоятельствах

не унывать и не падать духом. А прояви герой все свои незаурядные способности в нравственно положительном деле?.. Случайно ли именно в размышлениях Чичикова о купленных крестьянах (в главе 7) возникает мысль о величии русского народа, столь важная для автора?

Но то, в чем видит цель герой, вовсе не кажется желанным итогом развития личности для повествователя. Жизненные обстоятельства гонят Чичикова по городам и весям, не позволяя где-либо остановиться и пустить корни, потому что зерно еще не готово умереть, чтобы возродиться. Осуществление его нынешней мечты — разбогатеть и жениться на губернаторской дочке — сделало бы Чичикова заурядным помещиком или чиновником, ничем не лучше тех, чьи физиономии уже мелькнули перед читателем. Гоголь же настойчиво заставляет своего главного героя приблечь к главному, к большему, чем поместье или губернский город, — к Руси, ее народу, бедам, надеждам, ветрам и дорогам, к противоречивому настоящему и туманному будущему.

В «Мертвых душах» как бы борются две России: Россия «мертвых душ» и Россия русского народа. Все симпатии автора связаны с лирическим образом Родины. Показав, до какой низости, мерзости может дойти человек, писатель взывает к будущему страны<sup>11</sup>.

### Художественный мир поэмы

Художественную ткань поэмы «Мертвые души» составляют два мира, которые условно можно обозначить как мир «реальный» и мир «идеальный». Реальный мир автор показывает, воссоздавая современную ему действительность. Это мир Манилова, Собакевича, Коробочки, Ноздрева, Плюшкина, чиновников губернского города, столичной бюрократии, кучера Селифана, лакея Петрушки, крепостных. Гоголь рисует в поэме картину жизни по законам эпоса, стремясь к максимальной широте изображения.

Мир, в который погружает читателя Гоголь, — это мир перевернутых ценностей, духовные ориентиры в нем утрачены, законы существования — аморальны. Он дает возможность читателям

---

<sup>11</sup> См.: Литература: учеб. для вузов / В.К. Сигов, М.И. Громова, О.В. Дефье и др.; под ред. В.К. Сигова. М.: Дрофа, 2005. С. 91—103.

почувствовать, как страшна и комична их жизнь, и объясняет, отчего люди сами этого не ощущают или ощущают недостаточно остро. Нарисовав картину реальной жизни, создав почти карикатурные портреты героев, в которых свойственные им недостатки, слабости и пороки гиперболизированы, доведены до абсурда — потому они и уродливы, и отвратительны, и смешны, — Гоголь показывает, как безнравствен этот мир. Противоречия эпохи доведены им до абсурда, пронизывающего всю русскую жизнь. Гоголь поразительно остро умеет ухватить и показать обыденное под совершенно новым углом зрения, в неожиданном ракурсе. Самое заурядное событие приобретает под его пером зловещую, таинственную окраску. Самый обыкновенный предмет в его художественном мире значим и одушевлен. Достаточно вспомнить описания жилищ помещиков, где «каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил...». Все гоголевские герои произвольно создают свой вещный мир по своему образу и подобию. И как бы ни строили они из себя лиц благонравных, добродетельных, значительных — их с головой выдает их мир, наполненный их присутствием быт.

Окружающая героев среда одушевлена и активна. Тем ярче контраст активного внешнего мира с бездействием, духовным застоём героев, с их убогим и застывшим внутренним миром. На столкновении внешнего и внутреннего миров, на их сопоставлении, взаимопроникновении, взаимовлиянии и строится художественный метод Гоголя<sup>12</sup>.

### *Краткие итоги*

В первые десятилетия XIX в. обновление художественных стилей ярко проявлялось во всех видах европейского искусства. Классицизм с его нормативной эстетикой уступает место сентиментализму и романтизму, который как художественный стиль ранее всего проявился в искусстве Франции. Сущность романтизма была в какой-то мере противоположна классицистским

---

<sup>12</sup> Русская литература. XIX век: Большой учебный справочник для школьников и поступающих в вузы. М.: Дрофа, 2000. С. 224—225.

установкам. Героем романтического искусства становится яркая индивидуальность, чей неповторимый облик не укладывается рамки общепризнанных образцов мышления и поведения. Личность находится в противоречии с окружающей ее реальностью — таково исходное положение романтизма.

Романтическое искусство творилось художниками, которые порой сами находились в мучительном разладе с «враждебной действительностью». Они искали отдохновения в идеализованном прошлом, в народных преданиях, «бежали» от цивилизации на лоно природы. В искусстве множатся образы возвышенные, непонятые толпой, страдающих героев, и одновременно сладких грез и фантасмагорий, куда уносятся в поисках призрачного идеала мечты художника.

Романтизм в России имел ярко выраженную специфику, обусловленную всем ходом предшествующего исторического и духовного развития общества.

Русская интеллигенция, в соответствии с миссией глашатая свободы и либерализма, не тяготела к абстракция грез и иллюзий, к фантастике, далекой от действительности. Окружающий мир воспринимался русскими художниками XIX века как главный предмет творчества. Это стимулировало развитие реалистической образности, которая сочеталась с романтическими средствами художественной выразительности. Исследователи справедливо полагают, что романтизм стал важным звеном в общем движении литературы от классицизма к реализму<sup>13</sup>.

### ***Вопросы для самоконтроля***

1. Назовите основные черты романтизма как художественного метода.
2. Охарактеризуйте периодизацию литературы эпохи романтизма.
3. В чем специфика романтизма в России?
4. Каковы основные свойства и форм в российском романтизме?

---

<sup>13</sup> Рапацкая Л.А. Русская художественная культура: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2002. С. 331—332.

*В.А. Жуковский*

5. Почему В. Жуковского называют одним из первых русских поэтов-романтиков?

6. В чем особенности языка стихотворений Жуковского?

7. Что такое элегия? Какие элегии написал Жуковский?

8. Что такое баллада? Какие баллады написал Жуковский?

9. Какие тематические группы баллад Жуковского вы знаете?

10. В чем новаторство литературной деятельности Жуковского?

*К.Н. Батюшков*

11. В чем специфика романтизма Батюшкова?

12. Охарактеризуйте периоды его творчества.

13. Назовите основные темы и мотивы лирики Батюшкова?

14. В чем принципиальное отличие романтизма Батюшкова и Жуковского?

15. Каков вклад Батюшкова в развитие отечественной литературы?

*А.С. Грибоедов*

16. В чем заключается художественное мастерство и новаторство Грибоедова?

17. Охарактеризуйте конфликт комедии «Горе от ума»

18. В чем специфика композиции и системы образов в комедии Грибоедова «Горе от ума»?

19. В чем смысл названия комедии? Почему Грибоедов заменил им первоначальное название?

20. Укажите особенности, присущие диалогам и монологам героев.

21. Каковы приемы комического в «Горе от ума» Грибоедова?

*А.С. Пушкин*

22. Охарактеризуйте периодизацию творчества Пушкина.

23. Назовите основные темы и мотивы лирики Пушкина.

24. В чем различия во взглядах, в отношении к различным явлениям жизни, нравственным понятиям между автором и героем романа «Евгений Онегин»?

25. Дайте характеристику героям романа. Какие герои способны эволюционировать?

26. Дайте характеристику жанра «Евгения Онегина».

27. Каким образом интерпретирует Пушкин традиционные ситуации и характеры в «маленьких трагедиях»?

28. В чем проявляется драматургическая специфика «маленьких трагедий»?

29. Какую тему поднимает Пушкин в поэме «Медный всадник»?

30. В чем специфика героя в поэме «Медный всадник»?

31. Назовите проблемы, поднимаемые повестью Пушкина «Капитанская дочка»

32. В чем особенность формы повествования в повести?

*М.Ю. Лермонтов*

33. Охарактеризуйте периодизацию творчества Лермонтова.

34. Назовите основные темы и мотивы лирики Лермонтова.

35. В чем своеобразие изображения любви в стихотворениях Лермонтова?

36. Какие темы поднимаются в романе Лермонтова «Герой нашего времени»?

37. В чем особенность формы повествования в романе? С какой целью это делает Лермонтов?

38. Как сочетаются черты романтизма и реализма в романе Лермонтова «Герой нашего времени»?

39. В чем состоит проблема личности и общества в романе? В чем смысл названия произведения Лермонтова?

*Н.В. Гоголь*

40. В чем специфика творчества Гоголя?

41. Назовите циклы повестей, написанных Гоголем?

42. В какой из циклов входит повесть «Шинель»? В чем тематическое единство ее с другими повестями цикла?

43. Охарактеризуйте героя повести «Шинель». К какому типу героев его можно отнести и почему? В чем новаторство Гоголя?

44. В чем специфика комедии Гоголя «Ревизор»?

45. Дайте характеристику системы образов в комедии. Кто является главным и положительным героем комедии?

46. В чем смысл названия поэмы «Мертвые души»?

47. Дайте характеристику жанра «Мертвых душ»

48. Какую роль играет в поэме «Мертвые души» образ дороги?

49. В чем отличие изображения Плюшкина от обрисовки иных персонажей поэмы?

50. Какие человеческие качества проявляет Чичиков в ходе осуществления своих замыслов?

51. Дайте характеристику крестьян в поэме «Мертвые души».

### *Литература*

1. Архангельский А. Константин Николаевич Батюшков: Очерк жизни и творчества // Первое сентября. Литература, 1999. № 15. С. 2—3.

2. Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». Спб., 1994. Гл. 4, 6, 7.
3. Виноградов И. По живому следу: Духовные искания русской классики. М., 1987.
4. Гинзбург Л.Я. Частное и общее в лирическом стихотворении // Гинзбург Л.Я. О старом и новом. Л., 1982.
5. Кибальник С.А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. Л., 1990. Гл. 3.
6. Литература: учеб. для вузов / В.К. Сигов, М.И. Громова, О.В. Дефье и др.; под ред. В.К. Сигова. М.: Дрофа, 2005. С. 60—75.
7. Лотман Ю.М. История всемирной литературы. Пушкин. Т. 6. М., 1989. С. 321—338.
8. Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма М., 1976.
9. Мещерякова М.И. Литература в таблицах и схемах. Теория. История. Словарь. М.: Айрис-пресс, 2006. С. 94—97.
10. Монахова О.П., Малхазова М.В. Русская литература XIX века. Ч. 1. М.: Издательский центр учебной литературы «Марк», 1994. С. 8—11.
11. Рапацкая Л.А. Русская художественная культура: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2002. С. 331—332.
12. Русская литература. XIX век: Большой учебный справочник для школьников и поступающих в вузы. М.: Дрофа, 2000. С. 65—67.

## РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

### § 1. Русская литература второй трети XIX века

Великая русская литература **конца XIX столетия** (в том числе произведения *Федора Михайловича Достоевского* (1821—1881), *Льва Николаевича Толстого* (1828—1910), *Антонина Павловича Чехова* (1860—1904) — уходит своим основанием в эпоху предшествующую — в **1840—1860-е годы**.

**1840-е годы** — время молодости, литературных дебютов, творческого самоопределения многих классиков русской литературы. К одним из них — *Ф.М. Достоевскому*, *Ивану Александровичу Гончарову* (1812—1891), *Александру Николаевичу Островскому* (1823—1886) — слава пришла с первым же произведением, другие — *Иван Сергеевич Тургенев* (1818—1883), *Николай Алексеевич Некрасов* (1821—1877/78) и *Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин* (1826—1889) — искали свою дорогу в литературе чуть дольше, но началом имели также 1840-е гг. Эта великая для русской культуры пора почти лишена внешней «событийности», но богата внутренним содержанием. Салтыков-Щедрин много лет спустя с неостывшей яркостью впечатления писал в «Благонамеренных речах» об этом десятилетии: «Мы... пламенно сочувствовали литературному движению сороковых годов. ...То было время поклонения Белинскому и ненависти к Булгарину. Мир не видал двух других людей, из которых один был бы столь пламенно чтим, а другой — столь искренне ненавидим»<sup>1</sup>.

Такое самоощущение было свойственно не ему одному. Так, памяти *Виссариона Григорьевича Белинского* (1811—1848) посвятил Тургенев свой роман «Отцы и дети». Острым ощущением перелома, нового в духе времени проникнуты все статьи Белинского 1839—1840-х годов, в том числе первый из его знаменитых

---

<sup>1</sup> Салтыков-Щедрин М.Е. Благонамеренные речи. В дружеском кругу // URL: <http://saltykov-schedrin.lit-info.ru>

годовых обзоров «Русская литература в 1840 году», появившийся в начале 1841 года в «Отечественных записках». Белинский писал о том, что в отечественной словесности «есть уже начало литературы», которая является «выражением духа и жизни народной», ибо «настало время сознания»<sup>2</sup>.

Кратко обрисует *социально-политическую ситуацию* периода, поскольку она может объяснить многие особенности развития русской классической литературы второй трети XIX века.

Средоточием усилий общественности второй трети XIX века послужила борьба за отмену крепостного права, отбрасывавшего Россию в ее экономическом и социальном развитии в далекое прошлое. В феврале 1861 г. последовала знаменитая крестьянская реформа. Она имела исключительное значение для превращения России из аграрной крепостнической страны в буржуазную монархию, хотя и сопровождалась ограблением народа в виде оставления лучшей и большей части земли у помещиков. Антигуманный характер крестьянской реформы разбудил демократическое движение и надолго явился живым источником, питавшим русскую художественную литературу, критику и журналистику.

Новизна отечественной словесности периода **1840—1860-х годов** складывалась из следующих *признаков*: 1) триумф реализма; 2) отсутствие в литературной эпохе «ведущей» писательской фигуры; 3) централизующая роль журнала в литературном процессе; 4) поворот от поэзии к прозе. Эти черты возникли в глубокой взаимосвязи друг с другом, отделяя 1840—1860-е годы от предшествующих литературных эпохи и предопределяя дальнейшее движение русской словесности.

Остановимся подробнее на каждом определяющем развитие литературы второй трети XIX века признаке. Итак, 1) **триумф реализма. Реалистический метод** становится *ведущим* в русской литературе с 1830-х годов. Литературный реализм предполагал критическое исследование действительности ради достижения идеала «здесь и сейчас», а не в романтических «мирах иных». Можно сказать, что реализм был «требованием», которое жизнь

---

<sup>2</sup> Белинский В.Г. Русская литература в 1840 году // В.Г. Белинский. Собрание сочинений в трех томах. Т. II. Статьи и рецензии. 1841—1845. М., 1948. С. 357.

предъявила литературе. Романтизм отстывает. Талантливый критик описываемой эпохи **Валериан Майков** констатировал, что «слова «романтизм», «романтик», «романтический» и прочие сделались оскорбительными»<sup>3</sup>.

Как мы уже отмечали, в конце 1840-х годов из натуральной школы вырастают так или иначе почти все крупные писатели будущего. Поэтому после 1840-х годов уже не так ярко выражено «*персональное*» начало в литературном развитии, когда двигателем художественного процесса оказывалась определенная фигура, налагавшая свой отпечаток на целую эпоху или хотя бы на какие-то сравнительно краткие ее отрезки. С этим связан второй существенный признак русской литературы второй трети XIX века — **отсутствие в литературной эпохе «ведущей» писательской фигуры**. Вспомним, что до 1840-х годов в литературе можно было выделить десятилетия подражания **Василию Андреевичу Жуковскому** (1783—1852), **Александру Сергеевичу Пушкину** (1799—1837), **Николаю Васильевичу Гоголю** (1809—1852). На вторую треть XIX века же приходится начало пути *равновеликих* по значению корифеев литературы. Уже к концу 1840-х становится очевидным, что персонифицированного обозначения для эпохи найти не удастся. Ни Тургенев, ни Гончаров, ни — позднее — Достоевский или Толстой при всей своей художественной мощи ни одному литературному моменту своего имени уже не присвоили.

Третьим существенным признаком литературного движения означенного периода явилась **централизующая роль журнала**. Журнал становится лабораторией сложных литературных взаимодействий. Художественный салон в качестве средоточия литературной жизни уходит в прошлое, и его место занимает журнальная редакция. «*Отечественные записки*» и «*Современник*» в течение двух следующих десятилетий — определяющие центры в литературе. Всегда можно составить предварительное представление об облике писателя по его отношению к этим журналам (или даже по отсутствию такого отношения). Так, о писателе 1840-х годов, который публиковался в «Отечественных записках» и «Современнике», можно предположить, что он находился под воздействием *натуральной школы В.Г. Белинского*.

---

<sup>3</sup> Майков В. Нечто о русской литературе в 1846 году // URL: <http://media.utmn.ru>

Почему же журнал приобретает такое значение? Ежемесячное, регулярное общение журнала с читателем поворачивало литературу к тесному контакту с жизнью, подталкивало писателя к остросовременной тематике, злободневности. Поэтому именно журналом определены некоторые жанровые находки в литературе второй половины XIX в. Такие оригинальные литературные жанры, как *дневники* (в частности, «Дневник писателя» Достоевского), *циклы* («Благонамеренные речи» Салтыкова-Щедрина) происхождением, замыслом и воплощением обязаны журналистике.

С реализмом, несомненно, связано непреодолимое **тяготение русской литературы от поэзии к прозе** (четвертый существенный признак русской литературы 1840—1860-х годов). Еще в 1835 году в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород»)» молодой В.Г. Белинский впервые заметил: «Теперь вся наша литература превратилась в роман и повесть. Ода, эпическая поэма, басня, даже так называемая... поэма пушкинская, бывало наводнявшая... нашу литературу, — все это теперь не больше как воспоминание о каком-то веселом, но давно минувшем прошлом». Выясняя, «вследствие каких же причин произошло это явление», критик утверждал: «Нет виноватого: причина в духе времени, во всеобщем и, можно сказать, всемирном направлении»<sup>4</sup>.

Главным преимуществом *прозы* оказалась ее особая содержательная емкость. Прозаические формы свободно вмещали в себя все многообразие современной действительности. Проза жизни, ее будничные стороны недосыгаемы для поэмы и даже драмы, но легко входят в очерк, повесть, роман. Появляются и такие оригинальные жанровые формы, которые отвечают именно требованию содержательной емкости. Это, в частности, *художественно-публицистическая автобиография*, вбирающая историю целой эпохи. В качестве примера назовем «Былое и думы» *Александра Ивановича Герцена* (1812—1870).

Итак, с 1840-х годов, после недавнего господства поэзии, начинается длительная *прозаическая гегемония* в литературе. Блестящая плеяда поэтов сменяется поколением великих прозаиков.

---

<sup>4</sup> Белинский В.Г. О русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород») // URL: <http://fictionbook.ru>

Некоторые из них пришли к прозе от ранних поэтических опытов, с которых они начинали в отрочестве и юности. Так было с Гончаровым, Тургеневым, Салтыковым-Щедриним. Ни один из них, даже наиболее успешный в поэзии Тургенев, в сознании читателя по-настоящему не ассоциируется с поэзией. Любопытно, что образцы собственного раннего романтического стихотворчества Гончаров затем приписал в «Обыкновенной истории» своему герою Александру Адуеву и жестоко высмеял устами Адуева-дяди. Другие авторы начинали сразу с прозаического самовыражения — к ним относятся Достоевский, Островский, Толстой.

Таким образом, несмотря на присутствие в поэзии периода мощных фигур Некрасова, Тютчева, Фета, можно сказать, что этот век дал чистое *золото отечественной прозы*. Более того, господство ее привело к сдвигам в лирике и драматургии. Проза сообщила поэзии и драматургии два главных своих завоевания: право открытия новых, еще не освоенных искусством жизненных пластов и полноту анализа бытия — исторического, социального, нравственного, бытового, духовного.

Изменения в русской **поэзии**, связанные с прозаическим воздействием, сказались на общем ее состоянии, но заметнее всего проявились в творчестве Некрасова. Происходит невиданное ранее углубление в нравоописательность, увеличение прозаически-бытовой нагрузки в стихе. Вослед Лермонтову русской поэзией овладевает «пафос отрицания». В нее проникают начала критического анализа действительности, ранее в широких масштабах мыслимые лишь в прозе. Основным содержанием поэзии становятся «диссонансы общественной жизни». Расцветают такие жанры поэзии, как сатирические стихи, социально-психологическая лирика.

В русской **драматургии** с середины века начинает вызывать затруднения отнесение произведения к определенной жанровой группе. Сложностью и некоторой жанровой неопределенностью отличаются такие драмы Тургенева, как «Безденежье», «Завтрак у предводителя», «Нахлебник», а также «Осенняя скука» Некрасова. Такое явление всецело связано с тем, что содержание этих пьес брало обычно не затронутый ранее жизненный пласт и поэтому не вмещалось в существовавшую схему драмы, водевиля

или комедии. Явление «прозаизации» русской пьесы затронуло в 1850—1860-е годы и театр А.Н. Островского.

В середине столетия права «верховного» жанра в литературе получает **роман**. Роман 1840-х годов полагает начало **психологизму** русской прозы. Главной целью усилий авторов становится показать «незавершенного» человека, изменяющегося на глазах читателя. На этом основано движение романа от описательности к психологизму, от физиологического очерка к социально-психологическому роману и повести. *Проблема личности* возвращалась в литературу, и для молодых писателей особенно существенным в этой проблеме становился опыт *Михаила Юрьевича Лермонтова* (1814—1841). Его психологический роман давал им то, в чем русская проза теперь особенно нуждалась.

Как известно, вплоть до конца 1850-х годов средоточием самой острой проблематики оставался в литературе «**лишний человек**». Очерк характера и социальной судьбы подобного героя был дан Пушкиным (Онегин); в глубину психологического исследования его личности ввел читателя Лермонтов (Печорин). В 1840-е годы уже четко определилось главное в «лишнем человеке». Именно такой герой испытывал современную жизнь. Много лет спустя Салтыков-Щедрин заметит: «Лишний человек — это наше больное место. Ведь он нас думать заставляет». Однако уже Тургенев и Гончаров подводят русского читателя к мысли, что историческая роль «лишнего человека» сыграна. Он переставал быть «лакмусовой бумажкой» общества. На смену образу «лишнего человека» приходит образ «**нового человека**» — героя-демократа. Этот образ впитал от своего предшественника и антагониста немало. «Новым людям» (Базарову, Инсарову, Кирсанову) тоже свойственны обостренное чувство независимости своей личности, и тенденция отрицания, и высокий интеллектуализм. Но все это считается только исходным моментом образа, а главное содержание его бытия в романе составляет *общественно-практическая «реализация»* своей личности. Дело, решение и поступок — естественная сфера их существования. Кроме того, новый человек в отличие от своего предшественника — «*лишнего человека*» — точно «знает», что он хочет, ему соответствует большая социальная, политическая определенность.

Рядом с «лишним человеком» еще в 1830-е годы остается другая фигура, которая стала «сквозной», пройдя в течение многих лет через творчество разных авторов — от Пушкина, Лермонтова, Гоголя до Тургенева, молодого Салтыкова-Щедрина, Достоевского. Это тот герой, которого называют «**маленьким**» по его месту в социальной жизни. В 1840—1860-е годы он, как и образ «лишнего человека», претерпевает значительную *трансформацию*, усложняется и становится в ряд главных литературных героев современности. Главное изменение, которое претерпевает «маленький герой», состоит в том, что он все больше приобщается к процессу мучительного *самосознания*. Еще недавно, в лермонтовскую пору, идеологами могли быть только «лишние люди» Печорины. Но уже через десятилетие положение меняется. Макар Девушкин Достоевского станет способен сам провозгласить возвышенный лозунг: «Сердцем и мыслями я человек». «И я бы мог...» быть богатым, всемогущим, «избранным» — один из лейтмотивов размышлений «маленьких людей» второй трети XIX в. Все они отчаянно и чаще всего неудачно стремятся занять более высокую ступеньку на иерархической лестнице, ищут хоть и маленького, но собственного, личного счастья.

Подытоживая разговор о **герое прозы** второй трети XIX века, следует сказать, что постоянный и, пожалуй, главный предмет «нравственной тревоги» русской литературы периода составляют права и достоинство личности, и в то же время «общая, общественная правда», охрана ее от эгоистического самоутверждения личности в мире. Выбор между двумя «правдами» — общего и личного — непросто, однако роман второй половины века созидает в первую очередь систему нравственных ценностей, защищающих «общую правду».

### **ФЕДОР ИВАНОВИЧ ТЮТЧЕВ** (1803—1873)

Детство Ф.И. Тютчев провел в усадьбе Овстуг Орловской губернии, в Москве и подмосковном имении Троицком. Получил домашнее образование, в 1819—1821 гг. учился в Московском университете и окончил его по отделению словесных наук с ученой степенью кандидата. В конце 1821 г. начал служить

по дипломатической части, через год получил назначение в Мюнхен, где оставался до 1833 г., затем был переведен в Турин (Италия) на должность старшего секретаря русской миссии. В 1839 г. Тютчев оставил службу и уехал в Швейцарию. В Россию он возвратился осенью 1844 г. и поступил на службу в Министерство иностранных дел. Этот послужной список — свидетельство того, что всепоглощающей страстью этого тончайшего лирика являлась политика. Сохранилось свидетельство, что даже на смертном одре, уже исповедавшись, он продолжал думать о злобе дня; едва ли не последними его словами были: «Какие получены подробности о взятии Хивы?»<sup>5</sup>. Тютчев был одним из самых профессиональных и образованных политиков так называемого «консервативного лагеря» (пример тому — его статьи «Россия и Германия», «Россия и революция»).

Первое выступление в печати Тютчева-поэта относится к 1819 г., однако замечен и оценен был он намного позже. При жизни поэта увидели свет 2 отдельных издания его стихотворений — в 1854 г. и в 1868 г. Поэтическое мировоззрение и литературная позиция Тютчева довольно своеобразны. Во втор. половине 20-х гг. XIX в. началось увлечение мыслящего русского общества классической немецкой философией. Тютчев разделил с будущими славянофилами (Шевыревым, Хомяковым, Погодиным) интерес к немецкой романтической метафизике и эстетике, в особенности к Шеллингу. Из его философии Тютчев «заимствует» постановку вопроса о соотношении индивидуального и всеобщего, по которой отдельной личности, одинокой по сути, противостоит одухотворенный космос, «всеобщая жизнь природы». Преодоление этого противостояния мыслится в философии Шеллинга условием реализации личностью своих творческих возможностей. **Мотив соизмеримости микрокосма человеческой души с миром Космоса** постоянно присутствует в лирике поэта.

Тютчев был типичным человеком эпохи романтизма, с его мучительными поисками недостижимой гармонии и осознанием невозможности примирения рассудка и чувства. **Жанровое своеобразие** лирики Тютчева состоит в том, что, при всем тяготении к *одической* поэзии XVIII в. и к *элегиям* Жуковского, поэт, однако,

---

<sup>5</sup> Цит. по: Ивинский Д.П. Ф.И. Тютчев (1803—1873) // URL: <http://portal-slovo.ru>

не заимствует композиционные формы ни у оды, ни у элегии. Он ориентируется на форму *фрагмента* или *отрывка*. Поэтика фрагмента, получившая развитие у немецких романтиков, освобождает художника от необходимости следовать какому-то канону, допуская смешение разнородного литературного материала. Вместе с тем фрагментарная форма была любима Тютчевым, потому что она как нельзя лучше соответствовала его философским предпочтениям, в частности, философии Шеллинга: фрагмент, выражающий идею незавершенности, подразумевает возможность полноты и цельности. Поэтому тютчевские «фрагменты» тяготеют друг к другу, образуя своеобразные *циклы*, скрепленные рядом устойчивых **мотивов**, основные из которых рассмотрим.

**Человек на краю бездны.** Этот мотив не был изобретением Тютчева. К примеру, его мы можем обнаружить в «Вечернем размышлении о Божьем величестве» Ломоносова. Но именно Тютчев выдвинул этот мотив в центр своего художественного мира. Мироощущение Тютчева-лирика катастрофично. Его интересует сознание человека, находящегося на границе жизни и смерти, невежества и всезнания, реальности и тайны. Бездна, в которую всматривается лирический герой Тютчева, — это Космос, обьятая тайной Вселенная, непостижимость которой манит и одновременно пугает. Манит — потому что человек ощущает эту бездну в себе и стремится раскрыть ее тайну, а пугает — потому что тайна эта на протяжении веков так и осталась не раскрытой:

О, страшных песен сих не пой  
Про древний хаос, про родимый!  
Как жадно мир души ночной  
Внимает повести любимой!

(«О чем ты воешь, ветер ночной?»)

Среди художественных средств, используемых Тютчевым для создания почти физического ощущения воя (пения) ветра, который неизменно сопутствует хаосу, — *звукотпись*. В стихотворении сделан упор на звуке «о», что и создает ассоциации с воем.

**Катастрофа, борьба и гибель.** Катастрофизм мышления Тютчева связан с представлением о том, что подлинное знание о мире станет доступным человеку лишь в момент гибели этого мира,

т.е. в момент Апокалипсиса. Этот момент еще далеко, но различные политические, гражданские катастрофы уже приоткрывают замысел богов, смысл затеянной ими таинственной игры под названием «жизнь». Одно из наиболее показательных в этом отношении стихотворений — «**Цицерон**» (1830):

Счастлив, кто посетил сей мир  
В его минуты роковые —  
Его призвали всеблагие,  
Как собеседника на пир;  
Он их высоких зрелищ зритель,  
Он в их совет допущен был  
И заживо, как небожитель,  
Из чаши их бессмертье пил!

«Роковые минуты» — это время, когда граница между миром человека и Космосом становится наиболее размытой. Поэтому свидетель и участник исторической катастрофы оказывается «зрителем» тех же «высоких зрелищ», которые наблюдают их устроители, боги. Он становится рядом с ними, допускается в их «совет», приобщаясь, таким образом, к бессмертию.

Но свидетель исторических потрясений может быть и их участником. Это участие оценивается двояко. С одной стороны, любая борьба бессмысленна и бесполезна, так как все усилия смертных в конце концов обречены на гибель: в стихотворении «**Два голоса**» (1850) читаем: «Тревога и труд лишь для смертных сердец... / Для них нет победы, для них есть конец». С другой стороны, понимание человеком невозможности «победы» над судьбой не исключает необходимости «борьбы», т.е. гражданской активности человека. В этом же стихотворении читаем: «Мужайтесь, о други, боритесь прилежно, / Хоть бой и неравен, борьба безнадежна». По Тютчеву, именно способность человека на эту «безнадежную борьбу» оказывается залогом его нравственной состоятельности. Человек, который осознает бесплодность своей борьбы и все же не опускает рук, становится вровень с богами:

Пускай Олимпийцы завистливым оком  
Глядят на борьбу непреклонных сердец.  
Кто, ратуя, пал, побежденный лишь Роком,  
Тот вырвал из рук их победный венец.

**Мир и человек как тайна.** Тайна, скрытая в глубинах Космоса, по Тютчеву, в принципе непознаваема. Однако человек может приблизиться к ней путем познания самого себя. Человека и Космос связывает множество незримых нитей. Человек — это Космос в миниатюре. Содержание жизни Космоса в принципе тождественно сложной жизни человеческой души:

Лишь жить в себе самом умей —  
Есть целый мир в душе твоей...

(«*Silentium!*»)

Поэтому в лирике Тютчева, во-первых, нет отчетливой границы между «внешним» и «внутренним», между природой и сознанием человека, и, во-вторых, многие явления природы (ветер, радуга, гроза) могут выполнять роль знаков как состояний человеческого духа, так и космических катастроф. Вместе с тем, приближение к тайне не влечет за собой ее полного раскрытия: человек всегда натывается на определенную границу, которая отделяет то, что может быть познано, от непознаваемого. Причем не только мир непознаваем до конца, но и собственная душа, жизнь которой исполнена волшебства: «Есть целый мир в душе твоей / *Таинственно-волшебных дум*» («*Silentium!*»).

**День и ночь.** Противопоставление дня и ночи у Тютчева соответствует романтической традиции и является формой разграничения «дневной», понятной сферы повседневного, земного, и «ночного» — мистического мира Космоса. При этом «дневной» мир связан с суевой, шумом, ночь — с самопостижением:

Лишь жить в себе самом умей —  
Есть целый мир в душе твоей  
Таинственно-волшебных дум;  
Их оглушит наружный шум,  
Дневные разгонят лучи...

(«*Silentium!*»)

День у Тютчева может также ассоциироваться со светлой оболочкой природы, с ликованием жизненных сил, как в стихотворении «**Весенние воды**» (1830), а ночь — с хаосом, безумием, тоской. При этом значим и момент перехода от дня к ночи или наоборот, когда реальность обыденной жизни теряет отчетливые очертания, казавшееся очевидным оказывается неустойчивым:

Тени сизые смешались,  
Цвет поблекнул, звук уснул —  
Жизнь, движенье разрешились  
В сумрак зыбкий, в дальний гул...

(«Тени сизые смешались...»)

Теряется и сама граница между человеком и природой, душой, жаждущей слияния с миром, и самим миром:

Час тоски невыразимой!..  
Все во мне, и я во всем...  
...Чувства — мглой самозабвенья  
Переполни через край!..  
Дай вкусить уничтоженья,  
С миром дремлющим смешай!

**Одиночество.** Одиночество — естественное состояние героя лирики Тютчева. Причины этого одиночества — не в социальной сфере, и не связаны с конфликтами типа «поэт — толпа», «личность — общество», а имеют *метафизическую природу*, т.е. изначальны. Одиночество это выражает смятение и тоску человека перед лицом непостижимой загадки бытия. Общение с другим, понимание другого в тютчевском мире невозможны: подлинное знание не может быть «переведено» на обыденный язык, оно обретается только в глубине собственного «я»:

Как сердцу высказать себя?  
Другому как понять тебя?  
Поймет ли он, чем ты живешь?  
Мысль изреченная есть ложь.

(«Silentium!»)

С мотивом одиночества человека связаны *мотивы молчания, внутренней сосредоточенности, закрытости*: «Молчи, скрывайся и тай / И чувства, и мечты свои» («Silentium!»).

**Природа.** Природа у Тютчева — не просто фон для развития событий. Она, во-первых, является активным «действующим лицом», одушевлена и, во-вторых, изображается как система символов космической жизни (в этой связи лирику Тютчева называют «натурфилософской»). У Тютчева есть целая система посредников, связующих мир человеческой души с миром природы

и космоса: ключ, фонтан, ветер, радуга, море, гроза («О чем ты воешь, ветер ночной?..», «Фонтан», «Silentium!», «Весенняя гроза», «Певучесть есть в морских волнах...»).

Тютчева-пейзажиста привлекают *переходные состояния* природы: от дня к ночи, как в стихотворении «Тени сизые смешались...», или от одного времени года к другому («Весенние воды»). Для тютчевских пейзажей поэтому характерны не статика, а динамика, не покой, а движение. Окружающее у Тютчева перемещается не только в пространственном отношении, но изменяется и во времени. Природа у него живет одновременно по законам «линейного» и «циклического», «кругового» времени. Так, в стихотворении «Весенние воды» тема линейного времени, заявленная в первых двух строфах как переход от зимы к весне, дополняется в заключительной, третьей строфе, темой циклического времени: «...майских дней / Румяный, светлый *хоровод*».

**Земля и небо.** Земное и небесное, так же, как дневное и ночное, в поэзии Тютчева противопоставлены и вместе с тем взаимосвязаны. «Небесное» обнаруживается в «земном» и наоборот. Эта связь обнаруживается в период исторической катастрофы, когда человек становится «собеседником» «небожителей», как в стихотворении «Цицерон», или в ситуации природного катаклизма:

Ты скажешь: ветренная Геба,  
Кормя Зевесова орла,  
Громокипящий кубок с неба,  
Смеясь, на землю пролила.

(«Весенняя гроза»)

**Воспоминание.** Этот мотив трактуется двояко. С одной стороны, воспоминание — едва ли не единственный залог нравственной идентификации личности, с другой — источник мучительных страданий. Герой Тютчева мечтает не о будущем, а о прошлом. Связано это с тем, что именно в прошлом осталось счастье любви, воспоминания о которой причиняют лирическому герою боль («**О, как убийственно мы любим...**»). Показательно, что некоторые «любовные» стихотворения Тютчева от начала и до конца строятся в форме воспоминания («**Я очи знал, — о, эти очи!...**»).

**Любовь.** Любовная лирика Тютчева *автобиографична* и в принципе может быть прочитана как своеобразный интимный дневник,

в котором отразились его бурные романы с Эрнестиной Дернберг, ставшей его женой, и, позднее, с Е.А. Денисьевой (мы уже упоминали о цикличности тютчевских «фрагментов»). Но автобиографизм этот особого рода: без каких-либо упоминаний о героинях романов поэта. Даже состав так называемого «*денисьевского цикла*» не может быть определен достоверно (нет сомнений, что к этому циклу относится, например, стихотворение «О, как убийственно мы любим...», но до сих пор не решен вопрос о принадлежности к нему таких вещей, как «Я очи знал, — о, эти очи!..» и «*Последняя любовь*»).

В поэтическом мире Тютчева любовь — почти всегда драма или даже трагедия. Но любовь — всегда волшебство:

Я очи знал, — о, эти очи!  
Как я любил их — знает Бог!  
От их волшебной, страстной ночи  
Я душу оторвать не мог...

Несмотря на всю красоту любви, счастье ее недолговечно, оно не может устоять под ударами рока. Более того, и сама любовь — приговор судьбы: «Судьбы ужасным приговором / Твоя любовь для ней была» («О, как убийственно мы любим...»). Любовь ассоциируется со страданием, взаимным непониманием, душевной болью, слезами и даже смертью:

Куда ланит девались розы,  
Улыбка уст и блеск очей?  
Все опалили, выжгли слезы  
Горючей влагою своей.

(«О, как убийственно мы любим...»)

*Композиционные приемы*, к которым прибегает Тютчев, — это повтор (в том числе обрамляющий), антитеза, симметрия. Такой выбор приемов обусловлен стремлением поэта к стройности композиции, что, в свою очередь, стало следствием обращения к форме фрагмента. Так, *повтор* обычно подчеркивает основную тему стихотворения: например, наступление весны («Весна идет, весна идет!» в «Весенних водах» (1830), или важности молчания в «Silentium!», где каждая строфа оканчивается призывом «и молчи». *Антитеза* организует повествование, обеспечивая последовательность разных смысловых планов (покой — движение, сон — явь,

день — ночь, зима — лето, юг — север, внешнее — внутреннее, земное — небесное). *Симметрия* подчеркивает ситуацию диалога, спора с самим собой или с воображаемым собеседником (как в стихотворениях «Два голоса», «Silentium!»). Исследователи творчества Тютчева давно обратили внимание на его пристрастие к двухстрочным и четырехстрочным конструкциям, дающим возможность симметричного построения стихотворения.

Как мы уже отмечали, Тютчев сочетает одические (ораторские) интонации с элегическими, архаическую лексику с «нейтральной». Так, следуя традициям одической поэзии Ломоносова, Державина, поэт стремится к *афористичности* («Мысль изреченная есть ложь», «Счастлив, кто посетил сей мир в его минуты роковые»), активно использует «высокую» лексику, часто *церковнославянского* происхождения («ветр», «таить», «оне», «изреченная»), *риторические вопросы, восклицания, обращения, сложные эпитеты* (типа «огнезвездный», «громокипящий»). Дань элегии — быстрая смена интонаций в стихотворении. Это излюбленный прием Тютчева; одно из средств его реализации — использование различных стихотворных размеров в пределах одного текста (например, в «Silentium!» поэт сочетает ямб с амфибрахием).

## ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ ГОНЧАРОВ (1812—1891)

И.А. Гончаров обратился к литературному творчеству в годы учебы в Московском университете, на филологическом («словесном») отделении. Но в большую литературу он вошел лишь спустя 13 лет — как автор романа «*Обыкновенная история*», который был опубликован в журнале «Современник» в 1847 г. и имел, по словам В.Г. Белинского, «успех неслыханный» и всеобщий.

В центре романа — столкновение двух характеров, сформировавшихся на основе двух общественных укладов: патриархально-деревенского (племянник *Александр Адуев*) и буржуазно-делового, столичного (его дядюшка *Петр Адуев*). Александр Адуев только что закончил университет, полон самых разных надежд — на вечную любовь, на поэтические успехи (как большинство в его возрасте, он «балует» стихами), мечтает прославиться на поприще общественной деятельности. Александр осознает, что,

проживая в своей усадьбе Грачи, он не сможет реализовать и половины своих планов, и уезжает в Петербург. Покидая деревню, он, тем не менее, не думает рвать старые связи, и клянется в верности соседке *Софье* и университетскому другу *Поспелову*.

Образ Александра Адуева в начале романа подобен образу Владимира Ленского из романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Тот же мечтательный настрой, благие порывы... Но, что показательно, романтизм Александра, в отличие от Ленского, воспитан не на германской почве, а в России. Его почвой стали русское патриархальное воспитание вкупе с максимализмом юности, а также занятия в Москве далекой от реальности наукой. Александр видит друга в каждом встречном и готов, в свою очередь, оказать каждому внимание и поддержку.

Однако эти провинциальные установки подвергаются в столице суровому испытанию: «Он вышел на улицу — суматоха, все бегут куда-то, занятые только собой, едва взглядывая на проходящих, и то разве для того, чтоб не наткнуться друг на друга. Он вспомнил про свой губернский город, где каждая встреча, с кем бы то ни было, почему-нибудь интересна...». Александр думает, что, по крайней мере, столичные родственники примут его с распростертыми объятиями, как принято в деревне. Он предвкушает, как «расцелует хозяина и хозяйку, станет говорить им ты, как будто двадцать лет знакомы: все подопьют наливочки, может быть, запоют хором песню». «Куда! на него едва глядят, морщатся, извиняются занятиями; если есть дело, так назначают такой час, когда не обедают и не ужинают... Хозяин пятится от объятий, смотрит на гостя как-то странно».

Именно такая встреча ожидает Александра у делового петербургского дядюшки Петра Адуева, образ которого противостоит в романе образу Александра. На первый взгляд он в лучшую сторону отличается от провинциального племянника отсутствием чрезмерной восторженности, умением трезво смотреть на вещи. Но постепенно читатель замечает в этой трезвости и деловитости сухость и расчетливость эгоистичного человека. С каким-то демоническим удовольствием Петр Адуев «отрезвляет» молодого человека. Делает это он слишком безжалостно, губя вместе с восторженностью прекрасные порывы юной души. Стихами Александра, который мечтает стать знаменитым поэтом, Петр Адуев

оклеивает стены в кабинете; подаренный любимой Софьей «вещественный знак незначительных отношений» — талисман с локоном ее волос — выбрасывает в форточку, вместо сочинения стихов заставляет племянника делать переводы агрономических статей, вместо серьезной государственной деятельности на благо страны делает племянника переписчиком деловых бумаг.

Под влиянием дядюшки и впечатлений от чиновничьего Петербурга разрушаются романтические иллюзии Александра. Гибнут надежды на вечную любовь и верность дружбе. Софья наконец забыта, ряд последующих романов ведет ко все большему разочарованию в любви. Если в романе с *Наденькой* Александр еще способен на романтические чувства, то в истории с *Юлией* это скучающий любовник, а по отношению к *Лизе* — уже просто соблазнитель. Постепенно разрушаются мечты о поэтической и государственной славе. Вот каковы теперь размышления Александра Адуева о государственном аппарате: «Придет посторонний проситель, подаст, полусогнувшись, с жалкой улыбкой, бумагу — мастер возьмет, едва дотронется до нее пером и передаст другому, тот бросит ее в массу тысячи других бумаг... И каждый день, каждый час, и сегодня, и завтра, и целый век, бюрократическая машина работает стройно, непрерывно, без отдыха, как будто нет людей...».

В.Г. Белинский в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» увидел главную идею романа в развенчании прекрасного романтика<sup>6</sup>. Однако смысл конфликта племянника и дяди более глубок. Источник разочарований Александра — не только в его отвлеченной мечтательности, но и в трезвом, бездушном практицизме столичной жизни, в водоворот которой попадает юноша. Беда Александра, скорее, не в том, что он слишком верил в высокие цели жизни, а в том, что растерял эту веру. Поэтому не менее строгому порицанию, наравне с мечтательностью Александра, подвергается в романе характер дяди — Петра Адуева. Вина и, в конечном итоге, беда дядюшки — в его пренебрежении к духовному, к гармоничным отношениям между людьми. Приговор этот произносится устами жены Петра Адуева *Елизаветы Александровны*,

---

<sup>6</sup> Цит. по: Лебедев Ю.В. Литература: Уч. пособие для учащихся 10 класса средн. школы: В 2 ч. // URL: <http://kulichki.com>

которая говорит о том, что ее жизнь была лишена «неизменной дружбы», «вечной любви» и «искренних излияний».

В эпилоге романа герои меняются местами. Петр Адуев осознает ущербность своей жизни в тот момент, когда Александр, наконец отбросив все романтические побуждения, становится на деловую дядюшкину стезю.

Где же выход? Наивна и беспомощна оторванная от жизни мечта, но страшен для духовности и деловой, расчетливый прагматизм. Через много лет постаревший и разочарованный жизнью в Петербурге Александр возвращается в Грачи. Вместе с ним возвращается в усадьбу и покинувший ее когда-то с господином его слуга *Евсей*. Как и хозяин, он оставил тогда в усадьбе возлюбленную — ключницу *Аграфену*, как и хозяин, клялся ей в вечной любви. Но, в отличие от Александра, Евсей сохранил свою любовь. Вот как описывает автор встречу Евсея и Аграфены: «Евсей, подпоясанный ремнем, весь в пыли, здоровался с дворней; она кругом обступила его. Он дарил петербургские гостинцы: кому серебряное кольцо, кому березовую табакерку. Увидя Аграфену, он остановился, как окаменелый, и смотрел на нее молча, с глупым восторгом. Она поглядела на него сбоку, исподлобья, но тотчас же невольно изменила себе: засмеялась от радости, потом заплакала было, но вдруг отвернулась в сторону и нахмурилась. «Что молчишь? — сказала она, — экой болван: и не здоровается!».

В этой сцене заключена надежда, которой проникнут финал романа. «Вечная любовь», хоть и в грубоватом, народном варианте, но все же существует. Подтекст таков: народ, сохранивший, в отличие от господ, органический синтез поэзии и жизненной прозы, становится залогом возрождения гармонии между поэзией и прозой жизни в будущем.

С октября 1852 г. по февраль 1855 г. Гончаров участвует в кругосветном плавании на военном корабле. Его творческим итогом стало двухтомное описание путешествия — цикл очерков «**Фрегат «Паллада»** (1858) — своего рода географический роман на материале современной автору всемирной жизни. Путь писателя лежал через Англию к ее многочисленным колониям в Тихом океане. Таким образом, можно проследить движение авторской мысли от «зрелости человечества» — промышленно развитой современной цивилизации Запада — к наивной патриархальной

«молодости человечества» с ее преданиями и легендами, полными очарования Востока.

Работу над романом «Обломов», принесшим ему мировую известность, И.А. Гончаров начал еще в годы написания романа «Обыкновенная история», однако полностью завершил его лишь в 1859-м г., когда роман был опубликован в журнале «Отечественные записки». Сюжетную основу «Обломова» составляет история любви главного героя — мыслящего дворянина и помещика *Ильи Ильича Обломова к Ольге Ильинской*, наделенной цельным и одухотворенным характером. Развернутой картине их взаимоотношений предшествует повествование о воспитании Ильи Ильича в условиях патриархальной деревни Обломовки. Герой, наделенный от природы «пылкой головой, гуманным сердцем», не чуждый «высоких помыслов», в конце концов приходит к жизненной апатии, постепенно погружаясь в духовный, а в итоге и вечный сон.

Виной тому несколько факторов. Во-первых, объяснение особенностей характера героя заключено в его воспитании, с картинами которого читатель знакомится в *первой части* романа, в частности, в эпизоде «Сон Обломова». Гончаров мастерски описывает дворянскую усадьбу, одну из тысяч подобных в дореформенной России (имеется в виду реформа 1861 г. по отмене крепостного права). Воспроизводится природа этого «уголка» России, нравы и понятия обитателей, круговорот их обычного дня и жизни в целом, где все дни похожи друг на друга. Главным мотивом в описании быта Обломовки становятся *мотивы тишины, неподвижности, сна*, под «обаятельной властью» которого пребывают в Обломовке и баре, и крепостные мужики, и слуги, и сама природа. «Как все тихо... сонно в деревеньках, составляющих этот участок», — замечает Гончаров в начале главы, повторяя затем: «Та же глубокая тишина и мир лежат и на полях...». Кульминации этот мотив достигает в сцене послеобеденного «всепоглощающего, ничем не победимого сна, истинного подобия смерти».

Вездесущий и непобедимый сон — это *тип жизни патриархально-идиллической*. Запросы обломовцев сосредоточены на физиологических потребностях: еда, сон, продолжение рода — при полном отсутствии духовных. Вместе с тем обломовцам присущи

мягкость, сердечность и человечность, что делает их в воображении читателя даже симпатичными.

Проведший в атмосфере спокойно-идиллического существования детство и отрочество, Илья Ильич Обломов и взрослым человеком зависит от его влияния. Со ссылкой на свои духовные, неведомые его предкам запросы (такие, как «ноты, книги, рояль»), рисует он другу *Штольцу* свой идеал семейной жизни: они с женой в деревне, среди «сочувствующей» природы. После сытного завтрака («сухари, сливки, свежее масло...») и прогулки по аллее они ждут друзей, с которыми ведут неспешные искренние беседы, сменяющиеся вечерним «десертом в березовой роще, а не то так в поле, на скошенной траве». Не забыта тут и «барская ласка», от которой только для виду обороняется красивая и довольная ею крестьянка.

Однако этот приятный во всех отношениях идеал во *второй части* романа отодвигается для Обломова на второй план. Связано это с захватившим душу героя глубоким чувством к Ольге Ильинской. Личность Ольги, напротив, формировалась в условиях свободы от какой-то сословно-ограниченной среды. Ольга дана в романе как бы вне быта. В ее облике слились черты земной красавицы с устремленностью к христианско-евангельским идеалам. Интерес Ольги к Обломову при их первом знакомстве продиктован именно христианским участием. Называя свою любовь к Илье *долгом*, Ольга поясняет: «Мне как будто Бог послал ее... и велел любить». Роль Ольги в судьбе Обломова уподобляется «путеводной звезде, лучу света», сама же она — ангелу, то оскорбленному непониманием со стороны Обломова и готовому удалиться от своей миссии, то вновь приверженному своей доле духовного воскресителя: «Он (Обломов — О.К.) побежал отыскивать Ольгу. Видит, вдали она, как *ангел восходит на небеса*, идет на гору... Он за ней, но она едва касается травы и в самом деле как будто улетает».

Ольга стремится «расшевелить» Илью Ильича, вернуть ему вкус к полноценной, яркой жизни. Эта высокая миссия на время ей вполне удается. Сбросив вместе с халатом свою апатию, Илья Ильич ведет активный образ жизни, благоприятно отразившийся на его прежде сонном облике: «Встает он в семь часов, читает, носит куда-то книги. На лице ни сна, ни усталости, ни скуки.

На нем появились даже краски, в глазах блеск, что-то вроде отваги или по крайней мере самоуверенности». Переживая любовь к Ольге, Обломов проявляет свои лучшие начала — тонкий инстинкт красоты, искусства, женщины, природы, верный взгляд на «отношение... полов между собою», призванных завершиться гармоничным семейным союзом, глубокое уважение к женщине. По словам Гончарова, все вокруг для Обломова «утопало в сфере чистой любви».

Вместе с тем практическая сторона жизни — постройка дома в Обломовке, проведение дороги из нее в село — продолжает тяготить Илью Ильича. Его преследует неверие в свои силы, а с ним и в чувство Ольги. По воле случая оказавшись на Выборгской стороне Петербурга, напоминающей герою идиллическую Обломовку, Илья Ильич все реже посещает Ольгу и в конце концов женится на своей квартирной хозяйке *Агафье Пшеницыной*.

Тяжело перенесенный обоими героями крах их любви (Ольга испытала глубокое потрясение, а у Обломова «была горячка») изображен, тем не менее, Гончаровым, как не случайная, но уготованная человеку самой судьбой драма, общезначимая норма. Ведь не только слабость характера Ильи Ильича не позволила ему реализовать свои идиллические планы на жизнь. Гончаров приходит к горькому выводу о *несовместимости идеала гармонического «образа жизни» с нынешним «веком»*, с современной действительностью. К этому же выводу автор пришел ранее в своем романе «Обыкновенная история». Приехав в Петербург, Обломов, подобно Александру Адуеву, убеждается в глубокой враждебности к нему со стороны столичного общества. Столичное общество олицетворяют в романе визитеры Ильи Ильича из первой части романа, а позднее — хозяева и гости тех мест, куда вывозит Обломова его друг *Андрей Штольц*. Смысл жизни петербуржцев сводится к карьере, выгодной женитьбе, удовлетворению пустого светского тщеславия, сочинительству в модном духе и на любую тему, накопительству. В противовес характерному для Обломовки мотиву тишины и неподвижности, петербуржцы объединены *мотивом суеты*.

Однако подобное разительное различие между стилями жизни обломовцев и петербуржцев существует лишь на первый взгляд.

На самом деле и те, и другие ведут бездуховную жизнь, и петербургские «страсти» — по существу та же *«обломовщина»*.

Одним из наиболее печальных моментов в романе становится поражение под гнетом бездушной суетности человека основы основ его жизни — *счастья в любви*. Представляется необходимым пояснить гончаровскую *философию любви*. Мысль Гончарова, что «любовь, с силою архимедова рычага, движет миром; что в ней столько всеобщей неопровержимой истины и блага», в романе вложена в уста Штольца. Любви дана сила формирования характеров, особенно женских. Ольга Ильинская проходит с Ильей Ильичем целую школу любви, со всеми фазами этого чувства: тревогами, недоразумениями, признаниями... С любовью к Обломову «навсегда осмыслилась и жизнь» Агафьи Пшеницыной. Это всемогущество любви в романе Гончарова объясняется тем, что он понимал ее конечное воплощение не только в счастье любящих, но и в возвышении их чувств. Так, в Ольге писателю виделась для Обломова не только «страстно-любящая жена», но верная подруга, «мать-созидательница и участница нравственной и общественной жизни целого счастливого поколения».

Воплощение подобного *идеала любви и семьи* заключается в семейном союзе Штольца и Ольги. Отношение к фигуре Штольца изначально было в среде критиков неоднозначным. Героя упрекали в чрезмерной рассудочности, сухости, эгоизме. Однако он не столь примитивен. Он рос и воспитывался по соседству с Обломовкой, но формировавшие его характер условия были иными. Во многом этому способствовала семья Штольца — отец-немец, управляющий помещьем, прививший сыну навыки упорного труда, и мать — противоположность отцу — русская дворянка с нежным сердцем и поэтической душой, передавшая сыну свою духовность. Не ведающий разлада между умом и сердцем, Штолец «беспрестанно в движении», и мотив этот важен для понимания замысла романа. Ведь только при движении вперед человек может преодолеть все преграды на пути к «свыше предназначенной цели». Встретив на пути своей любви к Ольге препятствие в виде ее чувства к другу — Обломову, Андрей, тем не менее, не опускает рук и не теряет надежды, проявляя чудеса терпения, итогом чему и послужил желанный брак. Штолец восклицает: «Дождался! Сколько лет жажды чувства, терпения, экономии сил души!

Как долго я ждал — все награждено: вот оно, последнее счастье человека!».

Важное значение имеет в романе и то обстоятельство, что, заслужив взаимное чувство Ольги, Штольц поселяется с женой не в своего рода «норма», «идеал» в природе. С галереи дома Штольцев «видно было море, с другой стороны — дорога в город», а само убранство соединяет вечную красоту природы с лучшими достижениями цивилизации. Таким образом, жилище Штольцев в Крыму становится воплощением правила «золотой середины», «золотого сечения», полагаемого Гончаровым основным как в природе, так и в человеческих отношениях, залогом душевной гармонии человека.

Однако Гончаров вовсе не идеализирует счастье Штольцев. Причиной тому убеждение писателя в том, что смысл истинной любви — не только в *личном счастье* любящих, но и, если так можно выразиться, в ее *общественных результатах*. Этот замысел писателя так и не находит в романе адекватного воплощения. Это — осознание им утопии подобного представления о любви на фоне современной действительности. В одном из писем, датированных годом окончания романа, Гончаров писал: «Между действительностью и идеалом лежит... бездна, через которую еще не найден мост, да едва и построится когда»<sup>7</sup>. Осознанием этой печальной закономерности определен и *смысл образа* Обломова. В разговоре со Штольцем он замечает: «Или я не понял этой жизни, или она никуда не годится». Обломов действительно не понимает жизни, он ведет себя как наследник мягкосердечной, но инертной «обломовщины». Угадывая сердцем и умом действительно заветную цель человека — одухотворенную любовь и семью, Обломов не проявляет той энергии, без которой достижение этой цели невозможно. Личная драма героя усугубляется тем, что в конце концов он предпочитает «идиллический покой» в браке с Агафьей Пшеницыной «вечному движению» с Ольгой.

Правильному пониманию созданного в лице Обломова типа героя помогают признания самого Гончарова, который в ряде

---

<sup>7</sup> Гончаров И.А. Из письма к И.И. Льховскому от 5 (17) ноября 1858 г. // Гончаров И.А. Примечания // Гончаров И.А. Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Том 1. СПб.: Наука, 1997. С. 621.

писем говорит об Обломове как о «в высшей степени идеалисте, всю жизнь борющемся, ищущем правды, встречающем ложь на каждом шагу, обманываемом и, наконец, окончательно охлаждаемом и впадающем в апатию и бессилие от сознания слабости своей и чужой, то есть вообще человеческой натуры». Начало «в высшей степени идеалиста» действительно свойственно герою «Обломова». В частности, в романе заявлены параллели Ильи Ильича с Платоном, Гамлетом, Дон Кихотом. С ним дружит умный Штольц, его любит необычная, неземная девушка Ольга Ильинская... Показательна и значима в этом смысле *фамилия* героя — Обломов. Здесь намек на человека, обломанного жизнью, а не только округлого телесно (от древнеславянского «обло») или от «обломка» (то есть представителя архаического жизненного уклада). «Это, — говорит о «честном, верном сердце» героя Андрей Штольц, — его природное золото; он невредимо пронес его сквозь жизнь. Он падал..., охлаждался, заснул, наконец, убитый, разочарованный, потеряв силу жить, но не потерял честности и верности». Однако не надо видеть в обломовской драме приговор всему благородному человечеству, обреченному погибнуть морально в болоте жизни. В самой реакции Обломова на происходящее вокруг него, в нежелании принимать участие в суете и интриганстве, заложен *протест* — пусть пассивный — против суетной низости *Судьбинских-Волковых-Пенкиных*. Здесь герой Гончарова в чем-то предвосхищает мысли позднего Л.Н. Толстого, отрицавшего технический прогресс, звавшего людей к отказу от излишеств цивилизации.

Трагедийное звучание главного образа смягчено, вместе с тем, комическим эффектом хорошо ощущаемой в романе параллели Обломову — Ильинской — образам слуги Обломова *Захара* и его «востроносой» супруги. Так же, как и в «Обыкновенной истории», народные образы с их необъятными ресурсами юмора являются в этом романе призывом к «добродушно-снисходительному» отношению к человеку. Юмор «Обломова» практически лишен таких средств, как гневная ирония, сарказм, гротеск; он призван не казнить, но «смягчать и улучшать человека», представляя ему, по словам Гончарова, «нелестное зеркало его глупостей, уродливостей, страстей, со всеми последствиями», чтобы с их осознанием явилось и «знание, как остерегься».

Последний роман писателя — «Обрыв» — появился спустя еще десять лет, в 1869 г. По мере развития в России революционного движения Гончаров становится решительным противником крупных общественных перемен. Это сказалось на изменении замысла романа. Первоначально он назывался «Художник». В главном герое, художнике *Райском*, писатель думал показать проснувшегося к деятельной жизни Обломова. Молодость должна была восторжествовать. Соответственно, в характере бабушки Райского — *Татьяны Марковны Бережковой* — должны были быть подчеркнутыми деспотические замашки старой помещицы-крепостницы. А центральная героиня романа, *Вера*, порывала с «бабушкиной правдой» и уезжала вслед за любимым демократом *Марком Волоховым* в Сибирь.

В ходе работы над романом и по мере наблюдения Гончарова над развитием общественного движения в России многое изменилось. В характере бабушки Бережковой все более подчеркивались положительные нравственные ценности, удерживающие жизнь в надежных «берегах». А в поведении молодых героев романа нарастают сомнения, приводящие к частым «падениям» и «обрывам». В итоге изменилось и название романа: на смену нейтральному «Художник» пришло драматическое «Обрыв». Гончаров все более обосновывается в своих убеждениях, что жизнь при всей ее подвижности должна удерживать неизменные устои. И в новом времени эти устои должны оставаться непоколебимыми. Благодаря им жизнь не погибает, а сохраняется.

Опасение представляют для Гончарова те «обрывы», которые приводят людей к разрушительным революционным катастрофам. Ключевым в романе является мотив искушения Марком Волоховым и грехопадения Веры, проясняющий взгляд Гончарова на перспективы нравственного развития русского общества. Спасение от подобной «чумы» писатель видит в *Тушинах* — строителях, опирающихся в своей работе на тысячелетние традиции российского дела. У Тушина есть «паровой пильный завод» и деревенька, где нет ни одного дома с подгнившей соломенной крышей, а «мужики походили сами на хозяев, как будто занимались своим хозяйством». Тушин, таким образом, — это гармонический синтез старого и нового, традиций и прогрессивных новаторств.

## ИВАН СЕРГЕЕВИЧ ТУРГЕНЕВ (1818—1883)

И.С. Тургенев родился в 1818 г. в состоятельной дворянской семье. Детство провел в родовой усадьбе матери Спасское-Лутовиново. С 1827 г. живет в Москве и учится в различных частных пансионах. В 1833 г. Поступает в Московский университет, в 1834 г. — переводится в Петербургский, словесное отделение философского факультета которого заканчивает в 1837 г. В 1838 г. Тургенев едет в Берлин, где слушает лекции по классической филологии и философии. Там он знакомится с народовольцами Н.В. Станкевичем и М.А. Бакуниним, чье мировоззрение оказало на него огромное влияние.

В 1841 г. Тургенев вернулся в Россию. Сначала он хотел занять кафедру философии и успешно выдержал магистерский экзамен в Петербургском университете. Но вскоре ученая карьера перестала его прельщать, и он поступил на службу в Министерство внутренних дел. Такой выбор был не случайным. В 1842 г. Николай I предложил министру Л.А. Перовскому заняться проектом освобождения крестьян от крепостной зависимости. Служба в министерстве отвечала сути клятвы посвятить все силы борьбе за отмену крепостного права, данной еще в бытность Тургенева за границей в кружке Станкевича. Однако Тургеневу на своем опыте пришлось убедиться, что бюрократические круги далеки от практического решения крестьянского вопроса. Разочаровавшись деятельностью министерства, в 1845 г. Тургенев вышел в отставку и решил целиком заняться литературной деятельностью. Он знакомится с В.Г. Белинским и его петербургским кружком, состоящим из Н.А. Некрасова, Д.В. Григоровича, И.И. Панаева и др., начавшим с 1847 г. издавать журнал «Современник».

В этом же году в «Современнике» появился первый тургеневский очерк из будущих **«Записок охотника»** — **«Хорь и Калиныч»**. Успех его превзошел все ожидания и побудил Тургенева к созданию целой книги. На причины популярности «Хоря и Калиныча» указал Белинский: «Не удивительно, что маленькая пьеска эта имела такой успех: в ней автор зашел к народу с такой стороны,

с какой до него к нему никто еще не заходил»<sup>8</sup>. Публикацией этой Тургенев совершил переворот в художественном решении *темы народа*. В двух крестьянских характерах он показывает *коренные силы нации*, определяющие ее жизнеспособность, перспективы дальнейшего развития. В крестьянстве Тургенев находит «почву, хранящую жизненные соки всякого развития», а значение личности «государственного человека», в частности, Петра I, ставит в прямую зависимость от связи с ней. С такой меркой к крестьянству в конце 40-х гг. XIX в. не подходил никто.

Основными образами очерка являются крестьяне — практичный *Хорь* и поэтичный *Калиныч*. В сравнении с народными образами выверяется жизнеспособность или никчемность «верхов». Характер хозяина крестьян — помещика *Полутыкина* — набрасывается в очерке легкими штрихами: он как бы меркнет в соседстве с яркими образами крестьян. Характеры Хоря и Калиныча, как два полюса магнита, начинают притягивать к себе всех последующих героев книги. Одни из них тяготеют к поэтичному, душевному Калинычу, другие — к деловому и практичному Хорю. Расслоение это повторяется на протяжении всей книги, вплоть до внешней похожести. От характеров героев выводится в книге и образ российской *природы*. Хорю ближе русский непроходимый Лес, он погружен в атмосферу лесной обособленности. Его усадьба расположена среди леса на расчищенной поляне. А Калиныч своей бездомностью и душевной широтой сродни степным просторам средней России, очертаниям пологих холмов, ясному небу над степью. Героев всех «Записок охотника» сопровождает, как правило, пейзажный лейтмотив. Так, *Акулина* в «Свидании» рождается из игры света и тени в березовой роще, *Бирюк* появляется из света молний и грозовой тьмы. Таким образом Тургенев проводит мысль о глубинной связи русского человека из народа с родной природой — рекой, лесом, степью. В природе русский человек черпает свои жизненные силы.

Впервые Тургенев открыл в крестьянах чувства, считавшиеся развитыми лишь в дворянском сословии, — любовь к прекрасному, художественный талант, способность к возвышенной жертвенной

---

<sup>8</sup> Цит. по: Лебедев Ю.В. Литература: Уч. пособие для учащихся 10 класса средн. школы: В 2 ч. // URL: <http://kulichki.com>

любви, глубокую религиозность. Лейтмотивом сквозь книгу проходит тема необычайной музыкальной *одаренности* русского народа. В «Хоре и Калиныче» поет Калиныч, а Хорь ему подтягивает. В финале очерка **«Малиновая вода»** песня сближает людей, роднит героев между собою. Песня дарит надежду, зовет крестьян в ту страну обетованную, где «живет человек в довольстве и справедливости», как в протяжной русской песне *Якова Турка* из **«Певцов»**: «Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль».

«Записки» содержат в себе мощную *антикрепостническую* тему. Крестьяне в книге — зависимые люди, но крепостное право не превратило их в рабов: духовно они свободнее и богаче своих хозяев. По мысли Тургенева, само существование сильных, ярких характеров в народной среде превращает крепостное право в позор для России, общественное явление, несовместимое с достоинством человека. В книге показан целый ряд образов дворян, осознающих губительность крепостного права для нравственной природы дворянина. Таковы, например, мелкопоместные дворяне типа *Петра Петровича Каратаева* или **«Гамлет Щигровского уезда»** *Василий Васильевич*. Пагубное влияние крепостного права на оба сословия, составляющие корень России, заставляет Тургенева призвать читателя к мысли о необходимости его отмены.

Однако, как ни восхищается писатель нравственной чистотой России народной, он не может не замечать, что века крепостной неволи отучили народ чувствовать себя хозяином родной земли, гражданином. Эта мысль ярко проявилась в повести **«Муму»** (1854), в которой разителен контраст между богатырской мощью и трогательной беззащитностью *Герасима*, а его немота приобретает символический смысл.

В дальнейших литературных опытах Тургенев отходит от народной тематики и сосредоточивает свои писательские интересы на изображении русской интеллигенции, с ее мучительными поисками духовных и общественных идеалов. Он обращается к жанру *романа*, который становится ведущим в творчестве Тургенева. С 1855 по 1862 гг. Тургенев пишет целый ряд социально-психологических романов, где изображается типический *«герой времени»* и через него характеризуется современное состояние общества.

Ранние романы Тургенева — это прежде всего *романы лица* (в отличие от *романов поступка*, таких, как «Преступление и наказание» Достоевского или «Анна Каренина» Толстого). В *романах лица* главным предметом изображения является личность героя в ее социальном аспекте: как представляющая время или ту или иную общественную силу. Строится такой роман как ответ на вопрос, продуктивна ли та общественная сила, представителем которой выступает данный персонаж, в дальнейшей судьбе России? Так, роман «**Дворянское гнездо**» (1859) представляет собой попытку Тургенева найти «героя своего времени» в дворянской среде. Тургенев понимал, что русское дворянство подошло к роковому рубежу, за которым кроется трагическое испытание для интеллигенции. В романе — «**Накануне**» (1860) — Тургенев задается вопросом, из каких общественных слоев следует ждать появления нового «героя времени», какую программу обновления российского общества он изберет?

Главный герой романа «**Рудин**» (1855) — типичный интеллектual 40-х гг. XIX в., идеалист, воспитанный на философии Гегеля. Герой во многом автобиографичен: это человек тургеневского поколения, который получил хорошее философское образование за границей. Сначала роман назывался «Гениальная натура». Под «гениальностью» Тургенев понимал способность убеждать и просвещать людей, наличие разностороннего ума и широкой образованности, требованиям чего *Рудин* вполне удовлетворял. Под «натурой» же Тургенев понимал твердость воли, чутье к насущным потребностям общества и способность к действию. И тут Тургенев сталкивается с противоречием: «натуры» в Рудине не доставало, ему не хватало силы воли и вкуса к деятельности.

Впечатление диссонанса между «гениальностью» и «натурой» углубляет и внешность Рудина: он высок ростом, но несколько сутуловат, тонкий голос его «не соответствует» широкой груди. Противоречивый характер Рудина раскрывается в его речах. Он покоряет общество в салоне *Дарьи Михайловны Ласунской* блеском ума и красноречия. В речах о смысле жизни, о высоком назначении человека Рудин неотразим. Молодой учитель *Басистов* и юная дочь Ласунской *Наталья* очарованы речами Рудина. Однако в красноречии героя есть изъян: он говорит вдохновенно, но «не совсем ясно». Рудин превосходно владеет отвлеченным

философским языком, но беспомощен в обычных описаниях, не смеяться: «Когда он смеялся, лицо его принимало странное, почти старческое выражение, глаза ежились, нос морщился».

Противоречивый характер героя Тургенев подвергает главному испытанию — любви. Наталья Ласунская принимает полные огня речи Рудина за дела. Рудин для нее — человек подвига, за ним она готова идти безоглядно куда угодно. Но Наталья ошибается: отвлеченная философия иссушила в Рудине живое сердце и душу. Перевес головы над сердцем в Рудине ощутим уже в сцене первого любовного признания. Когда Наталья признается ему в любви, он не ощущает своего счастья сердцем, а пытается размышлять: «...Я счастлив, — произнес он вполголоса. — Да, я счастлив, — повторил он, как бы желая убедить самого себя». Герой пасует и при первом же препятствии на пути своей любви: когда Дарья Михайловна Ласунская отказывается выдать дочь за бедного человека, Рудин говорит Наталье: «Надо покориться». Его героический образ не выдерживает столкновения с реальностью.

Рудин — это пример трагической судьбы человека, воспитанного на немецком философском идеализме. Идеализм этот рождал ощущение смысла истории, веру в прогресс. Но он же влек за собой незнание практической стороны жизни. Рудин замахивается на заведомо неисполнимые дела: перестроить в одиночку систему преподавания в гимназии, сделать судоходной реку, не считаясь с интересами владельцев маленьких мельниц на ней. Русскому человеку, поэтичному, как тургеневский Калиныч, но и практичному, крепко стоящему на ногах, как Хорь, Рудин был непонятен. Ему суждено было остаться непризнанным странником в России, которая для него также остается непознанной.

Финал романа трагичен и героичен одновременно. Рудин погибает на парижских баррикадах 1848 года. Он поднимается на баррикаду с красным знаменем в одной руке и с саблей в другой, но, сраженный пулей, падает замертво. Однако героику подвига Рудина несколько снижает тот факт, что появился Рудин на баррикадах тогда, когда восстание уже практически подавлено. Символично и то, что рабочие, сражающиеся рядом с ним на баррикаде, не воспринимают его как русского, думая, что он поляк. Таким образом, даже в смерти Рудин не становится ближе России. Вспоминаются пророческие слова из письма Рудина к Наталье:

«Я кончу тем, что пожертвую собой за какой-нибудь вздор, в который даже верить не буду...». И все же жизнь Рудина не прошла даром. Его полные энтузиазма речи нашли благодатную почву в душе молодого разночинца Басистова из салона Ласунской. А гибель его, на первый взгляд, бессмысленная, служит предостережением для будущих «новых людей» об опасности отрыва от родной почвы и реальной действительности.

Роман Тургенева «**Отцы и дети**» (1861) является первым романом писателя, в котором главным героем становится человек, противопоставляющий себя дворянам, — *Евгений Базаров*. Отметим, что Базарова в литературоведческой среде принято условно называть *разночинцем*, хотя в романе есть указание на то, что его отец выслужил потомственное дворянство.

Действие романа датировано Тургеневым с чрезвычайной точностью: Базаров и Кирсанов приезжают в Марьино 20 мая 1859 г. Мы знаем при этом, что роман писался в 1861 г., а напечатан был в «Русском вестнике» за 1862 г. Такое соотношение дат не случайно. Тургенев хотел показать начало того спора, который через 2 года привел к расколу общественных сил страны на два лагеря: *либералов-дворян* и *демократов-разночинцев*. Поэтому название романа — «Отцы и дети» — следует понимать не как противопоставление двух поколений, но двух общественных движений, в тот момент, когда диалог на равных за столом переговоров между сторонниками враждебных сил был уже невозможен.

В эти годы еще не было понятно, что за явление представляет собой новое поколение — *шестидесятников*, представителем которого нарисован в романе Базаров. Поэтому Тургенев признавал, что его позитивная программа оказалась не выраженной, а Базаров вышел чистым отрицателем, в чем трудно было обвинить все поколение. «Я чувствовал, что народилось что-то новое, — писал Тургенев, — я видел новых людей, но представить, как они будут действовать, что из них выйдет, я не мог. Мне оставалось или совсем молчать, или написать только то, что я знаю».

*Сюжет* романа известен каждому со школьной скамьи, поэтому останавливаться на нем нет надобности. Поясним лишь основной *конфликт* романа. В романе дана панорамная картина российского общества, охваченного горячкой преобразований. Герои всех сословий стараются казаться «передовыми». Восторженно

объявляют себя нигилистами *Аркадий Кирсанов* и *Ситников*, не замечая, что первому эта роль чужда, а другого превращает в шута, старательно следит за новыми веяниями отец Аркадия *Николай Петрович Кирсанов*, который общается в Петербурге исключительно с молодыми друзьями сына и все-таки слышит от Базарова, что он «человек отставной» и «его песенка спета». Сторонниками старых «принсипов» остаются только уверенные в их неизменности аристократы *Павел Петрович Кирсанов* и *Одинцова*. Однако по-настоящему новое слово и новый дух мы ощущаем только в Базарове, в устах которого самые безумные идеи не звучат нелепо. Таким образом Тургенев хочет указать на опасность и бесполезность погони за модой на новизну и в то же время признает, что обновление действительно необходимо. Необходимость эта возникает совершенно естественно, так как первые же картины, видимые Аркадием по возвращении домой из Петербурга, свидетельствуют о нищете, разрухе и кризисе в хозяйстве: «...Деревеньки с низкими избенками под темными, часто до половины разметанными крышами, и покривившиеся молотильные сарайчики с плетеными из хвороста стенами и зевающими воротницами возле опустелых гумен... Как нарочно, мужички встречались все обтерханные, на плохих клячонках; как нищие в ломотьях, стояли придорожные ракиты с ободранною корой и обломанными ветвями; исхудалые, шершавые, словно обглоданные, коровы жадно щипали траву по канавам...».

Какими же силами и средствами можно вывести страну из кризиса? Тургенев предоставляет лучшим представителям разных слоев общества на страницах романа выдвинуть и обосновать свои позиции. Однако «недавно заведенное на новый лад» хозяйство прогрессиста Кирсанова «скрипело, как немазаное колесо, трещало, как домоделанная мебель из сырого дерева». В письме К.К. Случевскому Тургенев писал: «Вся моя повесть направлена против дворянства, как передового класса». Но Тургенев не находит ничего позитивного и в нигилистах (сообразно тому, как он себе их представлял и образ которых нарисовал). Если в дворянах, по его мнению, было содержание, но не было силы, то в разночинцах — сила без содержания. Тургенев опасался, по его собственному выражению, «грубой монгольской силы» нигилистов,

не видел за ними перспективы и потому несколько искусственно устранил Базарова из романа.

Как мы уже упомянули, внешне конфликт романа заключается в конфликте между братьями Кирсановыми и Базаровым. Этот конфликт, проявляющийся даже в разнице в одежде, имеет два аспекта: мы видим противостояние одновременно двух сословий и двух поколений внутри каждого сословия. Надо отдать должное объективности Тургенева. Сопоставляя результаты конфликта по поколениям, легко заметить, что в старшем поколении пальма первенства принадлежит дворянам (родители разночинца Базарова проигрывают при сравнении с братьями Кирсановыми), однако среди «детей» Базаров безусловно преобладает над Аркадием, превосходя его мужественностью, умом, силой характера. Именно разночинцы претендуют на то, чтобы задавать тон в современном обществе, и на их сторону уже переходят многие из нового поколения дворян (Аркадий «чуть не молится» на Базарова, увлечена новой модой и *Кукушина*, и даже аристократка «до корней волос» Одинцова на какое-то время увлекается Базаровым).

В сложившейся ситуации участь России, по мнению Тургенева, зависит от выбора младшего поколения: если оно окончательно решит пойти за разночинцами, то они окажутся ведущей общественной силой и в судьбе России наступит перелом. В лучшую или в худшую сторону — Тургеневу неизвестно. Поэтому автор решает конфликт несколько искусственно. Перелома как такового не происходит. Кровные связи оказываются прочнее возрастных, и жизнь возвращается «на круги своя». Заканчивается увлечение Аркадия Базаровым и выявляется их изначальная чуждость друг другу («Он хищный, а мы с вами ручные», — отграничивает Аркадия от Базарова *Катя*). Аристократка Одинцова в страхе обнаруживает в своей любви к Базарову «... даже не бездну, а пустоту... или безобразие». В итоге, в третьей части романа, Базаров окончательно отдаляется от Аркадия и в дальнейшем показывается на страницах романа один. Сначала он подводит дуэлью черту в своих отношениях с Павлом Петровичем, затем прощается с Одинцовой, возвращается к родителям (что тоже символично — Базаров как бы «возвращается» в свое исходное, «донигилистское» состояние) и, в конечном итоге, прощается с жизнью вообще. Одной из последних фраз Базарова Тургенев

сделал слова о его ненужности для России: «Я нужен России... Нет, видно, не нужен. Да и кто нужен? Сапожник нужен, портной нужен...». Это означает, что, по мнению Тургенева, России не нужен нигилизм в том смысле, что ей, и без того переживающей кризис, не нужно разрушение, а надобны созидатели, труженики, мастера и просто честные люди.

Так оказывается в конце концов снятым основной конфликт романа — вместе с устранением из жизни главных антагонистов — Павла Петровича Кирсанова и Евгения Базарова. Жизнь продолжается, а противоречия между поколениями сглаживаются. В один день совершаются две счастливые свадьбы — Аркадия и его отца, на свет появляется следующее поколение, а Аркадий тем временем берется за хозяйство, не дававшееся его отцу, и понемногу исправляет положение. Таким образом, можно сказать, что финал романа жизнеутверждающ. Последняя же картина романа — изображение могилы Базарова с безмятежно растущими на ней цветами — навеивает мысли о вечности, перед лицом которой растворяется конфликт двух сословий.

Последними романами Тургенева явились написанный в 1867 г. «Дым» и роман 1877 г. «Новь», оказавшиеся значительно более слабыми, чем ранние. В романе «Дым» описывается жизнь русских помещиков за границей и их социальная несостоятельность и оторванность от действительности. Главный герой романа — *Литвинов* — слабо очерчен как индивидуальность и уже не претендует на какую-либо прогрессивность. Роман «Новь» посвящен деятельности революционеров-народников. Тургенев не разделял народнических программ, поскольку, по его мнению, они выбирают путь революционного, а не эволюционного развития общества и «слишком торопят русскую историю». Однако их деятельность не бесполезна в том смысле, что они будоражат общественное мнение, подталкивая правительство к реформам. Отсюда эпиграф, предшествующий роману, взятый «Из записных книжек хозяина-агронома»: «Поднимать следует новь не поверхностно скользящей сохой, но глубоко забирающим плугом».

Подведем краткие *итоги*. Тургенев справедливо считается лучшим стилистом русской прозы XIX в. Его романы «классичны», поражают законченностью и гармоничной соразмерностью всех деталей с целым. Художественными идеалами для Тургенева

были «простота, спокойствие, ясность линий, добросовестность работы», что привлекало к его творчеству массового читателя.

Тургенев — тонкий *психолог*. Основной принцип его творчества состоит в том, что личность одновременно дается как производная от окружающего ее общества и в то же время как противопоставленная породившей ее среде, желающая самоопределиться в ней и даже повлиять на нее. Характер всегда показан в динамике, в развитии. Развитие характера героя, в свою очередь, также показывается многоаспектно: и в общественной деятельности, и в личной сфере. Поэтому тургеневский герой обязательно проходит «испытание любовью», ибо именно в ней, по Тургеневу, выявляется истинная сущность человека.

Психологизм Тургенева выражается и в том, что на протяжении всего произведения герои ведут себя как будто совершенно независимо от автора (вспомним, что Тургенев не знал, как и выразить свое отношение к Базарову, а ведь это — плод его воображения). Но эта внешняя независимость обманчива, ибо автор так или иначе выражает свой взгляд на героя самим сюжетом — выбором ситуаций, в которые он его помещает.

В заключение отметим появление в произведениях Тургенева нового, не сравнимого с другими, типа «*тургеневской девушки*». Передко героические по своей натуре образы у Тургенева — именно женские. Наталье Ласунской («Рудин»), Лизе Калитиной («Дворянское гнездо»), Елене Стаховой («Накануне»), Катюше Масловой («Отцы и дети») свойственны природная скромность, склонность к самопожертвованию, но в то же время большая сила духа, живой ум, умение перейти от слов к делу.

### **АФАНАСИЙ АФАНАСЬЕВИЧ ФЕТ** (1820—1892)

А.А. Фет явился одним из первых русских поэтов-*импрессионистов* (*импрессионизм* — от фр. «впечатление»). Это направление в искусстве зародилось во Франции в конце XIX в. и состояло в том, что художника интересовал не столько объект изображения, сколько то впечатление, которое он производит на человека. Наметим кратко основные вехи творческой биографии поэта. *Первый сборник* стихотворений Фета вышел в Москве

в 1840 г. и носил название «**Лирический Пантеон**» (у древних греков и римлян Пантеон — храм, посвященный всем богам). В сборнике преобладали баллады и стилизации под античную поэзию, написанные под романтическим влиянием Байрона.

*Второй сборник* — «**Стихотворения А. Фета**» — появился в 1850 г. и включил в себя многие шедевры его лирики, такие, как «Я пришел к тебе с приветом...», «На заре ты ее не буди...». Оригинальность, музыкальность стихов покорили знатоков. Удивительно, что автор этих утонченных лирических стихотворений служил в то время в кавалерии, в кирасирском полку. Военная служба была вызовом волевого человека неудачно складывающейся судьбе. Дело в том, что до 14 лет мальчик считался сыном помещика А.Н. Шеншина и носил его фамилию, хотя и был рожден до брака Шеншина с матерью будущего поэта. Позже выяснилось, что фамилию эту он носит незаконно. Так дворянин А.А. Шеншин стал «иностранцем А. Фетом» (Фет — фамилия первого мужа его матери), лишился дворянства и прав на наследство. Служба же в армии давала надежду на получение дворянства.

*Третий сборник*, также под названием «**Стихотворения А. Фета**», увидел свет в 1856 г. Это своеобразный памятник творческой дружбе Фета с И.С. Тургеневым, выступившим редактором издания. Тургеневская редакция была во многом спорной, однако она показательна как пример столкновения разных поэтик. Многие в словоупотреблении, образах Фета Тургеневу казались непонятным и потому неудачным. Так, стихотворение «Я пришел к тебе с приветом...» с его сильной, но неопределенной концовкой «...Что не знаю сам, что буду / Петь, но только песня зреет» лишилось в редакции Тургенева двух последних строк. Несмотря на это по выходе этого сборника два крупнейших литературных критика того времени — А.В. Дружинин и В.П. Боткин — увидели в Фете самобытного поэта, служащего «чистому искусству».

После выхода сборника «**Стихотворения А. Фета, 1863 г.**» Фет надолго отходит от литературной жизни. К нему приходит благосостояние (в 1877 г. он покупает имение Воробьевка в Курской губернии, потом дом в Москве). В 1873 г. императорским указом Фету возвращены дворянские права и фамилия Шеншин, он получает звание камергера, завязывает дружбу с великим князем Константином Константиновичем. Однако на склоне

лет Фет издает четыре выпуска стихотворений 1883—1891 гг. с символическим названием «**Вечерние огни**». Главными темами этих стихотворений, поразивших современников глубиной мысли и чувства, явились время, память, трагические события, пережитые автором в молодости. Поздний Фет — поэт по преимуществу трагический.

Проанализируем несколько центральных *тем* лирики Фета. Традиционно Фет уделяет большое внимание *теме поэзии*. Следует отметить ситуацию «хронического разлада» между личностью поэта как реального человека и его лирическим героем. Критик Н.Н. Страхов, друг Фета, писал: «В поэте два человека — он сам и его муза, то есть его преображенная личность, и между этими двумя существами часто идет тяжелая борьба. Есть натуры столь высокие и светлые, что в них муза и человек одно, — и тогда судьба человека сливается с судьбами его музыки. Но обыкновенно поэты живут в некотором хроническом разладе между музой и человеком. Великое чудо здесь состоит в том, что муза сохраняется и развивается иногда при самых неблагоприятных обстоятельствах». С этой точки зрения, «я» стихотворений Фета — это взгляд на мир, отвлеченный от конкретной личности.

Действительно, весь облик Фета — практичного, волевого, целеустремленного человека и одновременно тонкого лирика, поклоняющегося чистому искусству, — наводит на мысль о том, что современники не на пустом месте подтрунивали над его прозаической внешностью и пристрастием к земным благам. Более того, сам Фет неизменно различал поэзию и жизнь, красоту и жизнь. Вот несколько его характерных высказываний: «Я никогда не мог понять, чтобы искусство интересовалось чем-либо помимо красоты», «Мы... постоянно искали в поэзии единственного убежища от всяких житейских скорбей, в том числе и гражданских...» (из предисловия к третьему выпуску «Вечерних огней»)⁹. Мотивы и настроения поэзии Фета соответствуют его эстетическому кредо. Он действительно не пропускал в лирику мотивов прозаических.

У Фета есть ряд стихотворений о назначении поэзии. По его мнению, это — ее способность скрасить жизнь, переплавить

---

⁹ Цит. по: Фет А.А. Вечерние огни. М.: Наука, 1971 // URL: <http://ru.wikipedia.org>

страдание в радость, остановить время. К ним относится и стихотворение «**Одним толчком согнать ладью живую...**» (1887). При первоначальном прочтении стихотворения, состоящего из трех четверостиший, остается неясным, что в нем говорится о поэзии, о «избранном певце» — поэте. Это становится ясно лишь при чтении последних двух строк. Основная же часть текста — это описания пейзажа, внутренней жизни человека, которая претерпевает изменение. Это изменение — положительного плана, поскольку мир для героя наполняется движением, чувства обостряются:

Одним толчком согнать ладью живую  
С наглаженных отливами песков,  
Одной волной подняться в жизнь иную,  
Учуть ветер с цветущих берегов,  
Тоскливый сон прервать единым звуком,  
Упитья вдруг неведомым, родным,  
Дать жизни вздох, дать сладость тайным мукам,  
Чужое вмиг почувствовать своим,  
Шепнуть о том, пред чем язык немеет,  
Усилить бой бестрепетных сердец...

Эти десять строк стихотворения содержат в себе изображение того, что подвластно поэту; они подготавливают концовку:

Вот чем певец лишь избранный владеет,  
Вот в чем его и признак и венец!

Таким образом, тематическое единство стихотворения подчеркивается его композицией. Весь текст — одно большое предложение, но сложность синтаксической конструкции малозаметна благодаря членению на строки, а также благодаря синтаксическим параллелизмам строк (в их основе — десять инфинитивов, сменяющих друг друга). Лирическое напряжение передают анафоры: «Одним толчком...» — «Одной волной...», «Вот в чем...» — «Вот в чем...». Единству стихотворения способствует использование на протяжении всего текста субстантивированных прилагательных среднего рода: «неведомое», «родное», «чужое», «свое», а также стройность метра и ритма.

Стихотворение «Одним толчком согнать ладью живую...» образует цикл с другими стихотворениями, также прославляющими

поэзию («Поэтам», «Если радуется утро тебя...»). Общим для них является мотив победы поэзии над временем, мотив бессмертия мгновения, запечатленного поэтом.

В своем творчестве Фет обращается также к таким вечным поэтическим темам, как *природа, любовь и красота*. Они, пожалуй, являются определяющими его творчество. Современные Фету критики видели в приверженности Фета к названным темам такой «недостаток» его поэзии, как узость тематики. Одни порицали его за это. Так, М.Е. Салтыков-Щедрин в рецензии на сборник «Стихотворения А. Фета, 1863 г.» писал с явной иронией: «Поэтическую трапезу г. Фета, за весьма редкими исключениями, составляют: вечер весенний, вечер летний, вечер зимний, утро весеннее, утро летнее, утро зимнее; затем: кончик ножки, душистый локон и прекрасные плечи. Понятно, что такими кушаньями не объешься, какие бы соусы к ним ни придумывались».

Те же темы, только со знаком плюс, назывались критиками, ценящими в Фете служение «чистому искусству» — то есть искусству, отвлеченному от прозы жизни, незапятнанному ее грязью. Так, философ В.С. Соловьев, младший современник и почитатель Фета, о мотивах его лирики писал с глубоким сочувствием: «...Вечная красота природы и бесконечная сила любви — и составляют главное содержание чистой лирики»<sup>10</sup>.

В чем же своеобразие, новаторство Фета в освещении этих вечных тем? Казалось бы, Фет пишет о том, что давно знакомо всем и каждому, к тому же не стремится к обновлению поэтического словаря. Стихи изобилуют традиционнейшими «поэтизмами»: заря, роза, соловей, звезды. Но об обычном он пишет необычно. И дело не только в эмоциях, пробуждаемых в читателе поэтическим текстом. Один из исследователей творчества Фета — Б.Я. Бухштаб — указывает, что тема любви в поэзии Фета в целом звучит необычно мажорно, настроение в этих стихах светлое<sup>11</sup>. В любовной лирике Фета мы не обнаружим конкретных характеров. Поэта интересует не столько человек, испытывающий то или иное чувство, сколько чувство само по себе. Фет улавливает и выражает самые тонкие оттенки чувств, впечатления человека,

---

<sup>10</sup> Цит. по: Благой Д. Афанасий Фет — поэт и человек // URL: <http://az.lib.ru>

<sup>11</sup> Бухштаб Б.Я. Фет // URL: <http://feb-web.ru>

что позволяет говорить о нем как об импрессионисте. Вот, к примеру, характерное для Фета стихотворение «**Шепот, робкое дыханье...**» — одно из самых известных (опубликовано в 1850 г.):

Шепот, робкое дыханье,  
Трели соловья,  
Серебро и колыханье  
Сонного ручья.  
Свет ночной, ночные тени,  
Тени без конца,  
Ряд волшебных изменений  
Милого лица,  
В дымных тучках пурпур розы,  
Отблеск янтаря,  
И лобзания, и слезы,  
И заря, заря!..

Необычность данного стихотворения обусловлена в том, что в одном сложном предложении, составляющем его текст, воссоздана летняя ночь, сменяемая зарей, т.е. передан *процесс*, хотя поэт не использует ни одного глагола. Детали пейзажа и подробности любовного свидания образуют единый ряд. Таким образом выражается мысль, что любовь — продолжение жизни природы, ее ритма, одно неотделимо от другого. Цвет и звук, зрительные и слуховые образы дополняют друг друга: серебро ручья, ночные тени, в дымных тучках пурпур розы, отблеск янтаря, заря — и шепот, робкое дыханье, трели соловья, лобзания, слезы. Как это часто бывает у Фета, лирический центр стихотворения составляет концовка (заря венчает ночь). Однородные назывные предложения и анафора союза «и» нагнетают лирическое напряжение.

То же взаимопроникновение явлений природы и человеческих ощущений определяет характер стихотворения «**На заре ты ее не буди...**» (опубликовано в 1842 г.). Стихотворение насыщено символикой (неслучайно у Фета учились многие символисты, в частности, А. Блок). Так, «сладкий сон» героини «на заре» — это утро ее жизни, за которым последует рассвет. Детали ее «горячего» сна говорят о полноте жизненных сил, таящихся в героине:

На заре ты ее не буди,  
На заре она сладко так спит;

Утро дышит у ней на груди,  
Ярко пышет на ямках ланит.  
И подушка ее горяча,  
И горяч утомительный сон,  
И, чернеясь, бегут на плеча  
Косы лентой с обеих сторон.

«Заря» как символ пробуждающейся жизни, обновления, отодвигает в прошлое переживания, которые мучили лирическую героиню накануне вечером. Что это за переживания — остается неизвестным, да и неважным, тем более для фетовского импрессионистического сюжета. Впечатление единства стихотворения усиливает его кольцевая композиция (перекличка первой и последней строф). Интересен поэтический словарь Фета, в котором сочетаются традиционные «поэтизмы» (ланиты, заря, соловей, луна) и «зарисовки с натуры» — подушка, косы. Ликующая восходящая интонация стихотворения сохранена А.Е. Варламовым в знаменитом одноименном романсе.

Важное качество стихов Фета — их *«музыкальность»*. Внимание к впечатлениям, настроениям заставляло Фета искать средства их передачи читателю. Большое значение поэт уделял звучанию стихов. Стихотворения Фета — лучшее подтверждение родственности лирики как выразительно-изобразительного рода литературы и музыки. Их ритмическое разнообразие, мелодичность, использование многообразных повторов (характерных для музыкальных композиций), звукописи делают стихотворения Фета как нельзя более подходящими для положения на музыку. Так, широко известны романсы П. Булахова («Только станет смеркаться немножко...»), «Молчали листья, звезды рдели...»), П.И. Чайковского («Уноси мое сердце в звенящую даль...»), «Мой гений, мой ангел, мой друг...»), С.В. Рахманинова («О, долго буду я в молчаньи ночи тайной...»), «Какое счастье: и ночь, и мы одни!...»).

У Фета есть немало стихотворений, где он продолжает любимую тему романтиков — *невозможность выразить душу в слове*. Таковы, в частности, стихотворения «Поделись живыми снами...», «Какие-то носятся звуки...», «Я тебе ничего не скажу...». Столь частое обращение поэта к тебе «невыразимости» чувств словами подчеркивает важность для него *стиха как звука*:

Поделись живыми снами,  
Говори душе моей;  
Что не выскажешь словами —  
Звуком на душу навей.

У Фета есть и стихотворения, непосредственно посвященные музыке и пению. Одно из них — «**Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...**» (1877). Стихотворение создано под впечатлением музыкального вечера в кругу друзей, пения Т.А. Кузминской-Берс (Татьяна Берс, замечательная музыкантша и певица, послужила для Л. Толстого прототипом при создании образа Наташи Ростовской в «Войне и мире»).

Длинные строки стихотворения, с обилием вокализмов («Ты пела до зари, от слез изнемогая...»), звучат протяжно, как бы поются. Очень выразительно начало: «Сияла ночь» — это оксюморон (ведь ночь — темная, черная), и он подчеркнут инверсией (сказуемое находится впереди подлежащего). Приемы эти призваны подчеркнуть необычность описываемой ночи, ее праздничность. Светло этой ночью не только от луны, но и от чувств, пробуждаемых в душах слушателей пением:

Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали  
Лучи у наших ног в гостиной без огней.  
Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали,  
Как и сердца у нас за песню твоей.

В этом стихотворении снова встречаемся с неразрывностью сферы человеческих чувств и природы. Гостиная является продолжением сада, лучи, как верные псы, лежат у ног человека, а раскрытый рояль неслучайно ассоциируется с раскрытыми сердцами, ведь он тоже имеет душу, сердце.

Лирическое «ты» стихотворения — это «преображенная личность». Жизненная ситуация вечернего пения переведена в высокий, условный, лирический план. Лирическая героиня-певица — земное воплощение Красоты жизни, ее высокого «звучания». Мотив страдания, слез, плача, вводимый в финал стихотворения, обостряет жажду жизни и красоты:

Ты пела до зари, от слез изнемогая,  
Что ты одна — любовь, что нет любви иной,

И так хотелось жить, чтоб, звука не роняя,  
Тебя любить, обнять и плакать над тобой.

В стихотворении есть еще одна, очень характерная для позднего Фета тема — *времени и его преодоления*:

И много лет прошло, томительных и скучных,  
И вот в тиши ночной твой голос слышу вновь,  
И веет, как тогда, во вздохах этих звучных,  
Что ты одна — вся жизнь, что ты одна — любовь.

Неслучайно первоначальным заглавием этого стихотворения было «Опять». Красота и любовь не претерпевают изменения во времени, время пасует перед стойкостью этих вечных чувств.

Обратим внимание и на характерную для Фета звукопись: в третьей строке приведенного четверостишия мотив вдоха, дыхания подчеркнут троекратным использованием слов, содержащих придыхательный звук «х»: «*во вздохах этих звучных*», что создает физическое ощущение воспринимаемого на слух вдоха.

Таким образом, можно сказать, что используя средства музыкальной выразительности в лирике, Фет усилил эмоциональное воздействие стиха на слушателя, служил взаимопроникновению двух видов искусства. Его смелые эксперименты с образами и звуком были продолжены русскими символистами. И в этом также состоит неопценимое значение творчества Фета для искусства.

## НИКОЛАЙ АЛЕКСЕЕВИЧ НЕКРАСОВ (1821—1877/78)

Н.А. Некрасов — не только поэт, но и прозаик-романист, очеркист, драматург, журналист, критик, издатель журнала «Современник». Но главным делом его жизни стала поэзия, а главным ее содержанием — народ. Почти во всех некрасовских стихотворениях на первом плане — тема народных страданий. Поэт сострадал крестьянам и особенно крестьянкам: женская доля еще тяжелее, чем мужская. Тем не менее, надо отметить, что сострадательная обращенность поэзии Некрасова к народной теме не мешала ему живо откликаться на самые разные проблемы русской жизни.

Ранние творческие опыты Некрасова прошли под знаком романтизма, в частности, огромного влияния В.А. Жуковского.

Печать этого влияния лежит на первом сборнике «**Мечты и звуки**» (1840). Творческая зрелость Некрасова началась с обращения к реализму. Как реалист Некрасов формировался на образцах Пушкина, Гоголя, под влиянием Белинского, к «натуральной школе» которого примкнул в 40-х гг. XIX века.

*Тема поэта и поэзии* в творчестве Некрасова отличается ярко выраженной гражданственностью. Как и многие из предшественников (Радищев, Рылеев), Некрасов видел в поэзии служебную роль. Поэт должен служить народу. Позднее такая позиция была сформулирована К. Бальмонтом в его предисловии ко второму изданию сборника «Горящие здания»: поэт должен говорить за «немотствующих», не могущих в силу непросвещенности или бесправия выразить себя самостоятельно. Гражданскому долгу поэта перед народом посвящены стихи Некрасова «Вчерашний день, часу в шестом...», «Муза» и др.

При жизни поэта стихотворение «**Вчерашний день, часу в шестом...**» не публиковалось. В 1870-х гг. Некрасов будто бы нашел лоскуток бумаги, исписанный карандашом, и смог разобрать из него лишь два четверостишия. Он по памяти датировал свой текст 1848 г. У этого загадочного стихотворения не было названия, поэтому его называют по первой строке. Стихотворение наполнено символическим смыслом.

Вчерашний день, часу в шестом,  
Зашел я на Сенную;  
Там били женщину кнутом,  
Крестьянку молодую.

Сенная площадь в Петербурге была торговой. Там торговали сеном (отсюда название) и подвергали публичным телесным наказаниям обвиненных в воровстве, мошенничестве и прочих мелких преступлениях. Наказания продолжались до 1845 г., а потом кнут был запрещен как слишком жестокая мера: ведь кнутом человека, а тем более женщину, можно было убить с третьего удара, переломив хребет! Так что в 1848 г. Некрасов вряд ли мог увидеть описанное: скорее всего это фантазия, а не конкретная зарисовка. Образность стихотворения — символическая. Это касается и кнута, и избиваемой крестьянки:

Ни звука из ее груди,  
Лишь бич свистал, играя...  
И Музе я сказал: «Гляди!  
Сестра твоя родная!».

Кнут (бич) издавна считался в поэзии образом-символом крепостнической России. Истязаемая кнутом крестьянка — по Некрасову, родная сестра Музы. Если понять эти слова буквально, то она тоже Муза, принявшая образ русской крестьянки. С этим образом связан мифологический подтекст. Согласно древнегреческой мифологии, Музы — родные сестры, дочери Зевса, являлись покровительницами поэзии, искусств и наук. В русской поэзии издавна сложилась традиция обращения к Музе, которая является поэту, вдохновляет его, побуждает к творчеству. Некрасовская же Муза молчит под бичом. Молчит и ее родная сестра, в то время как ее мученица-сестра умирает под кнутом. А она именно умирает, потому что в другом некрасовском стихотворении есть на то прямое указание: «...Свой венец терновый приняла, / Не дрогнув, обесславленная Муза / И под кнутом без звука умерла». Перед смертью поэт еще раз вспомнит «кнутом иссеченную Музу». Так образ из стихотворения «Вчерашний день, часу в шестом...» прошел через все творчество Некрасова. Такова позиция поэта — Музы гибнут в этом жестоком мире, не выдержав издевательств.

Однако сестра погибшей Музы продолжала посещать Некрасова, обретая эпитеты «присмирившая», «молчаливая». Однажды она даже «прибрела на костылях». Если же она все-таки оживлялась, согласно своему предназначению вдохновлять поэтов на творчество, лирический герой Некрасова осаживал ее: «Замолкни, Муза мести и печали!», «Угомонись, моя Муза задорная!».

Стихотворение написано ямбом, нечетные строки четырехстопные с мужской рифмой, четные — трехстопные с женской рифмой. В размере этом узнаем стихотворный размер, которым писались романтические баллады, в том числе и одного из первых учителей Некрасова В.А. Жуковского. Все это позволяет предположить, что некрасовское стихотворение тоже задумывалось как баллада о казненной на Сенной площади Музе, казненной на глазах своей безмолвной сестры и не проронившей ни звука перед мучительной смертью. К тому же балладная традиция

в некрасовской поэзии не исчерпывается этим опытом, повторяясь в тексте «**Железной дороги**» (1864).

Размышления Некрасова о судьбах русской поэзии продолжились в поэтическом сборнике 1856 года, который открывался стихотворением «**Поэт и гражданин**». Поэт уверен в высокой гражданственности поэтического искусства. Стихотворение представляет собой диалог поэта и гражданина. Новое время требует от общества возрождения идеала высокой гражданственности, основанной на всеобъемлющей любви к родине:

Ах! будет с нас купцов, кадетов,  
Мещан, чиновников, дворян,  
Довольно даже нам поэтов,  
Но нужно, нужно нам граждан!

Время же требует и возрождения высокой поэзии, олицетворением которой для Некрасова является Пушкин:

Нет, ты не Пушкин. Но куда  
Не видно солнца ниоткуда,  
С твоим талантом стыдно спать;  
Еще стыдней в годину горя  
Красу долин, небес и моря  
И ласку милой воспевать...

Так говорит гражданин, требующий от поэта суровой и аскетичной гражданственности. Отказ от воспевания «ласки милой» существенно ограничивает полноту поэтического мироощущения. Поэт находится на распутье, он ощущает дисгармонию между долгом создавать «гражданскую поэзию» и стремлением заниматься «чистым искусством». Зная, что участь поэтов трагична, Некрасов, тем не менее, выбирает этот крест.

Стихотворение Некрасова «**Размышления у парадного подъезда**» (1858) во многом превосходит главную мысль будущей эпопеи «**Кому на Руси жить хорошо**», герои которой ищут счастливого человека на Руси. Один из героев эпопеи считает, что хорошо живется «вельможному боярину, министру государеву». Вера в то, что чиновник поделится с мужиками своим счастьем, заставляет и героев «Размышления...» отправиться в столицу «за правдой». Основной «нерв» стихотворения — контраст двух миров (с одной стороны — «владелец роскошных палат»

и его приближенные, с другой — обездоленные странники). При чем правильное будет говорить именно о контрасте, а не о столкновении этих антимиров, так как им так и не довелось соприкоснуться — крестьяне не попали на прием к высокопоставленному чиновнику. Противопоставление тем друг другу представлено в тексте чередованием строк, посвященных, с одной стороны, народу, и, с другой, теме праздности и богатства «сильных мира сего». Так, вслед за описанием пышного парадного подъезда следует сцена с мужиками, не допущенными швейцаром к вельможе:

(Знать, брели-го долгонько они  
Из каких-нибудь дальних губерний).  
Кто-то крикнул швейцару: «Гони!  
Наш не любит оборванной черни!»

Далее сообщается о вельможе, его жизни и вероятной дальнейшей судьбе, и в это сообщение снова вклиниваются и разбивают его на две части две строчки, напоминающие об ушедших мужиках; а затем поэт возвращается к тебе народных страданий и ею заканчивает стихотворение.

Стержневой мотив, пронизывающий стихотворение, — мотив *сна*, причем как по отношению к вельможе, так и к мужикам-странникам. Он реализуется посредством целого ряда слов с близкими и смежными значениями, главное место в котором занимает само слово *сон*. Интересно использование прямого и переносных значений. Стихотворение начинается с *прямого* значения слова «сон»: когда мужики уже уходят прочь от подъезда, «солнцем палимы», вельможа еще спит, он «объят» сном. Призыв поэта «Пробудись! Есть еще наслаждение» имеет в виду пробуждение от сна в прямом смысле. Второе значение *переносное*. Вся жизнь вельможи, наполненная праздностью, — сон. Человек спит наяву. Потому-то в тексте и появляется глагол *очнуться*, синонимичный глаголу *пробудиться*: «Вечным праздником быстро бегущая / Жизнь очнуться тебе не дает».

Третье значение тоже переносное и, хотя связано с той же темой сна, антонимично второму. На этот раз со сном ассоциируется уже не жизнь вельможи, а его будущая *смерть*, предсказываемая автором: «Ты уснешь, окружен попечением / Дорогой и любимой семьи / (Ждущей смерти твоей с нетерпением)». Строки,

предшествующие этим словам, воссоздают картину сицилийской природы — роскошной усыпальницы, в которой обретает покой постаревший русский аристократ; при этом некрасовские анапесты на время освобождаются от присущих им интонаций скорби и звучат безмятежно-идиллически: «Под пленительным небом Сицилии, / В благовонной древесной тени...». Это удивительно «ненекрасовская» стилистика, и лишь единство размера сохраняет впечатление стилистической целостности стихотворения.

Мотив сна звучит и по отношению к другому композиционному полюсу стихотворения — в связи с народной темой:

Ты проснешься ль, исполненный сил,  
Иль, судеб повинуюсь закону,  
Все, что мог, ты уже совершил,  
Создал песню, подобную стону,  
И духовно навеки почил?..

Композиционным центром стихотворения является противопоставление антимиров в связи с сопутствующим обоим мотивом сна: заканчивая жизнеописание вельможи, автор предсказывает: «Ты уснешь...», заключая же свое обращение к народу, поэт вопрошает: «Ты проснешься ль?..». Такое симметрично-контрастное варьирование мотива сна способствует максимально резкому противопоставлению двух основных тем-компонентов.

Однако при том, что мотив сна в стихотворении является общим для обоих антимиров, он все же не является постоянным в авторском обращении к народу. Он подчеркнуто сопутствует образу вельможи. Развитию же народной темы способствует другой устойчивый мотив — *стон*. Форма «стонет» выступает в качестве пятикратной анафоры. Слова «*стон, стонать*», а также слова близких и смежных значений (*мука, скорбь*) образуют лексическую группу, посредством которой проводится главная мысль автора о народе: «Где народ, там и стон»:

... Родная земля!  
Назови мне такую обитель,  
Я такого угла не видал,  
Где бы сеятель твой и хранитель,  
Где бы русский мужик не стонал?

Кроме вельможи и крестьян в «Размышлениях...» присутствует сам *автор*: его присутствие демонстрируется использованием речевых конструкций «Раз я видел...», «Впрочем, что ж мы...». Пояснения требует присутствие автора в центре стихотворения (это стихи 57-й и 58-й в тексте, насчитывающем 117 строк):

... шелкоперов забавою  
Ты народное благо зовешь...

Этот штрих, важный в воссоздании образа автора, необходимо рассмотреть подробнее. Оказывается, вельможа — отнюдь не безответная жертва некрасовской сатиры. Его безмолвие на протяжении стихотворения — мнимое. Он не просто отвечает на упреки поэта, но и оскорбляет его с высокомерием. Сам Некрасов для вельможи — один из многочисленной армии «шелкоперов». Согласно «Толковому словарю русского языка» С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой, «*шелкопер*» — устаревшее, пренебрежительное слово, обозначающее «бездарного и легкомысленного писателя, писаку»<sup>12</sup>. По мнению вельможи, «шелкоперы» только кричат о путях к народному благу, демонстрируют рвение в борьбе за права мужика, однако мужикам от этого не легче, а сами «шелкоперы», спекулируя на теме народных страданий, зарабатывают себе славу и репутацию граждан. Такова снисходительно-ироническая точка зрения вельможи на «некрасовых», и Некрасов ее не утаивает, что позволяет говорить о пересечении в стихотворении народной темы с темой поэта и поэзии.

Картина народной жизни представлена и в стихотворении «**Железная дорога**» (1864). Это стихотворение Некрасова «посвящается детям», но эти 2 слова почти исчезли из многочисленных изданий. Стихотворению предпослан эпитафия: вопрос мальчика о том, кто строил железную дорогу, и ответ отца: «Граф Петр Андреевич Клейнмихель, душенька!». Этот своеобразный эпитафия выполняет роль экспозиции: нетрудно догадаться, о чем у автора и с Ваней, и с папашей будет разговор — о том, кто же на самом деле строил железную дорогу. Ее, соединившую в 1852 г. Москву и Петербург, действительно прокладывали 10 лет под

---

<sup>12</sup> Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М.: Издательство «Азъ», 1992 // URL: <http://thelibrary.ru>

руководством главного управляющего путями сообщения графа Клейнмихеля, однако Некрасов считает необходимым подчеркнуть, что главным строителем дороги был народ.

Начинает свой разговор с ребенком Некрасов неожиданно. Он описывает природу, осень за окном, и это описание ничуть не уступает пейзажным картинам «чистого искусства». Подлинный поэт найдет красоту даже среди обыденности мира:

Нет безобразья в природе! И кочи,  
И моховые болота, и пни —  
Все хорошо под сиянием лунным,  
Всюду родимую Русь узнаю...

Казалось бы, «все хорошо под сиянием лунным», однако при этом «лунном сиянии» предстоит разглядеть весьма жестокую «правду», которая будет показана Ване. Чем разительнее контраст между великолепием ночной природы, наблюдаемой из окна вагона, и сценами строительства дороги, тем яснее становится замысел автора, начавшего стихотворение картиной осени — на этом фоне правда выглядит ужасающе. Строка «Не по плечу одному» прямо отсылает к эпитафии, отвергая ответ «папаши», сказавшего, что железную дорогу строил Клейнмихель. На самом деле ее строили, как выясняется, «массы народные», а подвиг их на это царь Голод. Грандиозна символическая фигура, созданная Некрасовым: Голод правит миром. Этот вывод отсылает к строчке Шиллера: «Любовь и Голод правят миром» (по словам Горького, «это самый правдивый и уместный эпитаф к бесконечной истории страданий человека»<sup>13</sup>). Понуждаемые Голодом, люди нанимались строить дорогу в нечеловечески тяжелых условиях, и многие «гроб обрели здесь себе»:

Чу! Восклицанья слышались грозные!  
Топот и скрежет зубов;  
Тень набежала на стекла морозные...  
Что там? Толпа мертвецов!

Начинается страшное. Как в балладах Жуковского, Лермонтова, мертвецы восстают из могил. Вспомним, балладность некрасовского стиля уже упоминалась нами в связи со стихотворением

---

<sup>13</sup> Горький М. О С.А. Толстой // URL: <http://gorkiy.lit-info.ru>

«Вчерашний день, часу в шестом...». Мертвецы преследуют мчащийся поезд; при этом они поют о том, как им при жизни было холодно и голодно, как тяжело им работалось. Среди толпы выделяется «высокорослый больной белорус», обрисованный особенно подробно. Он, в отличие от остальной толпы, показан в статике. Статическая фигура, выхваченная из общего потока, позволяет автору детально описать изможденного непосильным трудом человека: бескровные губы, упавшие веки, опухшие ноги.

В начале третьей части балладные мертвецы исчезают:

В эту минуту свисток оглушительный  
Взвизгнул — исчезла толпа мертвецов.

Здесь паровозный свисток играет традиционную роль петушьего крика, предвещающего утреннюю зарю и разгоняющего призраков, которые теперь спешат скрыться из мира живых. Эта деталь имеет богатую литературную традицию: у Шекспира именно так исчезает призрак отца Гамлета: «Он вдруг исчез при крике петуха», в гоголевском «Вие» нечисть, являвшаяся герою по ночам, также пропадала при первом петушином крике.

Поднимается в стихотворении и проблема равнозначности повседневных жизненных проблем и бесценных идеалов прекрасного. Ванин отец — генерал — вступает с автором в спор:

— Или для вас Аполлон Бельведерский  
Хуже печного горшка?

Генерал ставит под сомнение, смог ли бы восхваляемый автором-рассказчиком народ сотворить подобные произведения искусства, и стоит ли превозносить народную даровитость, если ее хватает только на то, чтобы производить утилитарные (полезные) вещи. Что важнее — Шекспир или сапоги? Рафаэль или керосин? Аполлон Бельведерский или печной горшок? — об этом спорили в некрасовскую эпоху литература и публицистика. Некрасовский генерал — синтетический образ эстетов, жрецов так называемого «чистого искусства» — презирает темноту и грубость народа:

Вот ваш народ — эти термы и бани,  
Чудо искусства — он все растаскал!

Здесь — напоминание о судьбе *терм* — древнеримских общественных бань, когда-то роскошных, а ныне развалин, которые

были разрушены варварами — народами, не причастными к цивилизации Рима. Как известно, в тот период истории таковыми считались славяне и германцы:

Ваш славянин, англосакс и германец  
Не создавать — разрушать мастера,  
Варвары! дикое скопище пьяниц!..

Отчасти верным это утверждение генерала признает и автор. Он рассказывает, как плуты-подрядчики, обманув народ в заработной плате за труд, якобы хотят «осчастливить» рабочих — выплатить им недоимку (не уплаченную в срок часть налога). Печально, но «темный» народ попадает на эту удочку и начинает ликовать. Десятники с песней катят обещанную бочку вина. Измученные люди искренне радуются этому:

Выпряг народ лошадей — и купчину  
С криком «ура!» по дороге помчал...  
Кажется, трудно отрадней картину  
Нарисовать, генерал?...

— с грустью заключает автор.

Таким образом, стихотворение Некрасова, считающегося объективнейшим поэтом, не останавливается на создании идеализированного образа «народа-труженика», страдающего, но талантливого, но и поднимает извечные русские проблемы — в том числе и проблему злоупотребления спиртным.

Наконец, отметим отточенность стиля данного стихотворения. Некрасов вообще был блестящим стилистом. Ему принадлежит известная фраза: «Стиль как монету чекань. Форме дай щедрую дань». В то же время в тексте мы замечаем некоторые якобы явные «шероховатости»: к примеру, в четверостишии, начинающемся строфой «Все хорошо под сиянием лунным...», в последней строке поэт повторяет 2 раза однокоренные слова «думаю думу». Некрасов это делает умышленно. Во-первых, подобный прием создает разговорную специфику произведения, приближает ее к «народному» стилю, а во-вторых, подобная «тавтология» заставляет акцентировать внимание читателя на основной проблеме произведения — бесправности многострадального русского народа, побуждает «задуматься» о его судьбе.

Центральным произведением Некрасова по праву считается поэма «**Кому на Руси жить хорошо**». Поэт работал над ней с 1863 по 1877 год, и уже то, что он работал над ним в течение столь продолжительного времени, говорит о том, что оно — своеобразный итог его деятельности, концентрация идей автора. Это произведение традиционно называют *поэмой*. Однако это не поэма в обычном смысле слова и даже не роман в стихах, а скорее *эпопея* (поскольку «главным героем» в ней является народ, в котором воплощены исконные, «вечные» черты русского национального характера, начала народного горя и народного счастья). К тому, чтобы назвать произведение Некрасова эпопеей, располагает также то обстоятельство, что в нем автор показывает жизнь народа в самых различных ее гранях. Героями поэмы являются люди разных классов и сословий. Это дворяне, помещики, ново-явленные сельские буржуа, священники, крестьяне. В лице *Гриши Добросклонова* Некрасов показывает тип народного бунтаря, через жизнь крестьянки *Матрены Тимофеевны* повествует о судьбе русских женщин, в лице *Савелия* показан тип русского былинного богатыря...

Эпопея создавалась в переломную эпоху русской истории. Отмена крепостного права повлекла за собой экономические реформы и «брожение в умах». Однако, по Некрасову, не крепостное право виной тому, что его странникам не удастся найти счастливого человека на всей Руси. В чем же корень зла? Вроде бы, Гриша Добросклонов отвечает на этот вопрос: «Всему виною крепь». Однако крепостное право уже отменено, и поэт понимает, что «освобождение» не решило самых больных проблем народной жизни. Понимает он и другое: крепостное право, при всем его отталкивающем уродстве, при всей тяжести гнета, не в силах было сломить характер русского народа. Некрасовский крестьянин титаничен и уже поэтому не может выглядеть жертвой помещика — для этого он слишком могуч, так что ему даже «грузно от силушки, как от тяжелого бремени». Таков у Некрасова Савелий, богатырь святорусский, который словами из былины о Святогоре говорит о русском мужике — богатыре и великом терпеливце: «Покамест тягу страшную / Поднять-то поднял он, / Да в землю сам ушел по грудь / С натуги! По лицу его / Не слезы — кровь течет!».

Яким Нагой говорит о том же — о подвигах тяжкого труда, которые совершает «рать-орда крестьянская».

В чем же тогда проблема народа-богатыря? В том, что сила его используется не по назначению, неразумно. Нерациональность же использования народом собственных сил и способностей протекает из «темноты», непросвещенности русского мужика. Тому есть множество примеров в тексте эпопеи. Так, богатырь-каменщик *Трофим*, похваляясь своей силой, снес на второй этаж четырнадцать пудов<sup>14</sup> (!) — и надорвался. Богатырь Савелий задремал на солнышке — и, оставшись без присмотра, погиб маленький правнучек *Демушка*. *Яким Нагой* спасает от пожара картиночки, а в это время гибнет все его состояние, нажитое в течение жизни («Скорей бы взять целковые, / А он сперва картиночки / Стал со стены срывать»). Несчастья валятся на крестьянские головы независимо от помещичьего гнета. В дополнение к неразумности использования мужиком своих сил губит его и природа, насылающая на крестьян стихийные беды. Даже высшие силы обнаруживают полную неспособность что-либо изменить на земле для людей: сам Бог забыл и не может вспомнить, куда затерялись «ключи от счастья женского, от нашей вольной волюшки». Темные, забытые люди предоставлены в несчастьях самим себе.

Некрасов много говорит о крестьянском терпении. Мужик только и делает на протяжении эпопеи, что трудится да терпит. Его «богатырство», как объясняет Савелий, — труд и терпение. Эти два слова неразлучны, как в народной пословице: «Терпение и труд все перетрут». Но для Некрасова это вовсе не проповедь рабской покорности. Ведь иногда терпение перестает быть христианской добродетелью и становится боевым качеством народа: «Рать поднимается / Неисчислимая. / Сила в ней скажется / Несокрушимая». Именно поэтому терпеливый русский мужик представляется Некрасову скорее возвышенным, чем униженным.

Жизнеутверждающее начало в эпопее Некрасова не затмевается содержащимися в ней критическими и разоблачительными тенденциями. Русь дана в волшебном-сказочном освещении: в блесках народного юмора, насыщенного фольклорной образностью

---

<sup>14</sup> Пуд — старинная русская мера веса, равная 16,38 кг. 14 пудов примерно равняется 230 кг.

(песнями, поговорками, пословицами, шутками и загадками, анекдотами и прибаутками). Люди, природа, вещи, как это бывает в народных сказках, составляют в поэме неразрывный синтез. В мире народной Руси встречаем и скатерть-самобранку, и говорящую «пичугу малую», подсказавшую странникам, где они могут найти эту волшебную скатерть, и ангела милосердия, «незримо пролетающего» над Русью. Аналогии с народной сказкой предполагают эпопею к оптимистично-жизнерадостному финалу, когда, если верить сказкам, все заканчивается счастливо.

Однако Некрасов не закончил работу над своим главным произведением. Глава «Пир — на весь мир», хоть и была написана позже других, не должна была, согласно замыслу поэта, завершить эпопею. Однако концовка «Пира...» все же сыграла роль развязки всей эпопеи. Ведь именно здесь прозвучал ответ на вопрос, поставленный в самом начале произведения: «Кому живется весело, вольготно на Руси?». Счастливым человеком оказывается народный заступник Гриша Добросклонов, который «пел... воплощение счастья народного». В то же время такая развязка не возвращает странников в их дома, не кладет конец их поискам, потому что странники ничего не знают о счастье Добросклонова. Им предстоит искать дальше, идти «за правдой» к самому царю.

Отметим, что концовка эпопеи — если все-таки относиться к этому месту как к концовке — недостаточно убедительна. Логика творческого замысла поэмы-эпопеи не предполагала персонификации человеческого счастья в пределах чьей-либо индивидуальной судьбы. Оно живет в общенародном радостном ощущении бытия, природы, будущего. Добросклонову же, хотя его помыслы связаны с народом, понадобилось уединение, чтобы прочувствовать наиболее счастливую минуту в его жизни. Психологически такая потребность человека вполне объяснима, но в то же время так завершить народную эпопею Некрасов едва ли собирался. Поэтому можно сказать, что подлинного завершения эпопеи нет.

При всей «смазанности» финала произведения, сама его ткань очень богата на *художественное своеобразие*. В ней используются разные средства типизации — средства развития характеров. Как правило, это сатирические средства (вспомним, *сатира* предполагает обличающее, бичующее осмеяние, которое, в отличие от юмора, не оставляет надежды на исправление критикуемых

явлений). Значимыми и сатирически окрашенными являются *имена* героев (к примеру, помещик Гаврила Оболт-Оболдуев вызывает у читателя ассоциацию со словом «балда» — человек немудрый. Князь Утятин выступает под именем Последыш, что характеризует его как заядлого, последовательного крепостника). Значимы *географические названия*, такие, как названия деревень Заплатово, Дырявино. Сатирическую окраску приобретает и *портрет* героев (так, Оболдуев — «румяненкокий, присадистый» — эти определения приводят к ассоциациям с гоголевским Маниловым, а у Уятина — «нос клювом, как у ястреба» — это хищник). Некрасов наделяет героев сатирической родословной. Оболт-Оболдуев гордится древностью рода, однако выясняется, что предок по отцу был странствующим циркачем, а по матери — вором. Широко используется автором и прием *саморазоблачения* героев. Так, Оболдуев хвалится, что прожил в деревне 40 лет, однако не может отличить рожь от пшеницы. С целью усиления приема саморазоблачения героев Некрасов использует *гиперболу* (Утятин в своем имени и после реформы так самодурствует, что отдает распоряжение поженить крестьян: ей — 70 лет, ему — 6 лет. В другой раз он требует от коров, чтобы они перестали мычать).

За счет применения различных средств сатирической типизации Некрасов создает образы помещиков. Иначе он подходит к изображению крестьян. Для создания положительных образов автор поэмы использует также различные приемы. Этой цели служит *пейзаж*. Он носит социальную окрашенность и призван подчеркнуть бедность деревни («что не изба — с подпоркою, как нищий с костылем»). Той же цели служит и *интерьер*. Важное значение имеет *речь* героев. Герои говорят каждый по-своему (так, речь Нагого отрывиста, а Матрена Тимофеевна говорит напевно), но всем им присуща афористичность, образность. Следуя традициям фольклора, автор также использует фольклорные эпитеты, сравнения (лицо белое, как снег, губы алые, как маки, брови черные — соболиные), отрицательный параллелизм (не ветры дуют буйные), повторы (несколько раз повторяется цель путешественников — выяснить, кому же «весело, вольготно на Руси?»), поговорки, загадки (Высоко Бог, далеко царь; с работой — как ни мучайся, не будешь ты богат, а будешь ты горбат). Сам стиль поэмы Некрасов стремится приблизить к народному. Поэма написана

разностопным ямбом, который как нельзя лучше передает естественное разговорное звучание речи.

## АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ ОСТРОВСКИЙ (1823—1886)

Александр Николаевич Островский вошел в литературу как создатель национально-самобытного театрального стиля, опирающегося в поэтике на фольклорную традицию. Это оказалось возможно потому, что начинал он с изображения патриархальных слоев русского народа, сохранивших допетровский, почти неевропеизированный семейно-бытовой и культурный уклад. Это была среда, для изображения которой могла быть максимально использована поэтика фольклора с ее устойчивыми типами, как бы сразу узнаваемыми слушателем и зрителем, и даже с повторяющейся основной сюжетной ситуацией — борьбой молодой влюбленной пары за свое счастье. На этой основе был создан тип «народной комедии» Островского.

Проанализируем наиболее яркие пьесы Островского. Литературную известность ему приносит комедия **«Банкрот»**, над которой он работает в 1846—49 годах и публикует в 1850 году в журнале «Москвитянин» под измененным заглавием **«Свои люди — сочтемся!»**. Пьеса имела шумный успех. Писатель В.Ф. Одоевский сказал: «Я считаю, на Руси три трагедии: «Недоросль», «Горе от ума», «Ревизор». На «Банкроте» я ставлю номер четвертый»<sup>15</sup>. Пьесу ставили в один ряд с гоголевскими произведениями.

В основу положен довольно распространенный сюжет — мошенничество в купеческой среде. *Самсон Силыч Большов* занимает большие деньги у собратьев-купцов и, поскольку возвращать долг ему не хочется, объявляет себя банкротом. Свое состояние он переводит на имя приказчика *Лазаря Подхалюзина*, а для крепости мошеннической сделки отдает за него замуж дочь *Липочку*. Большова сажают в долговую тюрьму, но он не унывает, поскольку верит, что Подхалюзин внесет для его освобождения небольшую

---

<sup>15</sup> Цит. по: Штейн А. Национальное своеобразие «Горя от ума» // URL: <http://feb-web.ru>

сумму от полученного капитала. Однако «свой человек» Лазарь и родная дочь Липочка не дают отцу ни копейки.

Подобно гоголевскому «Ревизору», в комедии Островского изображаются достойные осмеяния нравы в купеческой среде. Дочь Большова Липочка мечтает о женихе «из благородных»: «Ничего и потолще, был бы собою не мал. Конечно, лучше уж рослого, чем какого-нибудь мухортика. И пуще всего... чтоб не курносого, беспременно чтобы был бы брюнет; ну, понятное дело, чтоб и одет был по-журнальному...». Сам Большов, самодур-отец, назначает дочери своего жениха, Лазаря: «Важное дело! Не плясать же мне по ее дудочке на старости лет. За кого велю, за того и пойдет. Мое детище: хочу с кашей ем, хочу масло пахтаю... Даром что ли я ее кормил!».

Вообще, на первых порах ни один герой комедии не вызывает сочувствия. Кажется, что, подобно гоголевскому «Ревизору», единственным положительным обстоятельством «Своих людей...» является смех. Однако по мере движения к развязке появляются новые, негоголевские интонации. Решаясь на махинацию, Большов искренне верит, что со стороны Подхалюзина и дочери Липочки не может быть подвоха, что «свои люди сочтутся». Тут-то жизнь и готовит ему злой урок.

Новым моментом явилось и то, что в пьесе Островского сталкиваются два купеческих поколения: «отцы» в лице Большова и «дети» в лице Липочки и Подхалюзина. Различие между ними — даже в «говорящих» именах и фамилиях. Большов — от крестьянского «большак», глава семьи. Это показательно: Большов — купец в первом поколении, в недалеком прошлом мужик. Сваха Устинья Наумовна так говорит о семействе Большовых: «А они-то разве благородные? То-то и беда, яхонтовый! Нынче заведение такое пошло, что всякая тебе лапотница в дворянство норовит. Вот хоть бы и Алимпияда-то Самсоновна... происхождения-то небось хуже нашего. Отец-то, Самсон Силыч, голицами торговал на Балчуге; добрые люди Самсошкою звали, подзатыльниками кормили. ... А нажили капитал да в купцы вылезли, так и дочка в принцессы норовит. А все это денежки».

Мысль Островского заключается в том, что, разбогатев, Большов растратил нравственный «капитал», доставшийся ему по наследству от простых родителей. Став купцом, он становится готов

на любую подлость и мошенничество по отношению к чужим людям. Он усвоил, что «не обманешь — не продашь». Но кое-что из прежних нравственных устоев в нем еще теплится. Большов еще верит в искренность семейных отношений: свои люди сочтутся, друг друга не подведут, не бросят.

Совсем не то — дети купцов старшего поколения. На смену семейным самодурам большовым идут самодуры подхалюзины, для которых уже ничто не свято, они с легким сердцем растопчут последнее прибежище нравственности — крепость семейных уз. И Большов — мошенник, и Подхалюзин — мошенник, но у Островского выходит, что мошенник мошеннику рознь. В Большове есть еще наивная вера в людей, а в Подхалюзине осталась лишь изворотливость дельца. Большов наивнее, но по характеру крупнее. Подхалюзин умнее, но мельче, эгоистичнее. Сквозь пошлость быта пробиваются в финале комедии трагические мотивы. Поруганный детьми, обманутый и изгнанный, купец Большов напоминает короля Лира из одноименной шекспировской трагедии.

Пьеса «Доходное место» удивительным образом соединила злободневность и глубокую укорененность в национальной традиции, восходящей, с одной стороны, к древнерусской сатирической литературе о кознях подьячих, с другой — к сатирической литературе XVIII в. Чиновничий аппарат — это посредническое звено между частным человеком и государством. В середине XIX в. в русском обществе в период подъема чувства личности имперский бюрократический аппарат стал казаться совершенно непригодным для выполнения этой функции. Критика чиновничества делается любимой темой русской литературы. Наперебой предлагаются способы исправить положение. Распространяется представление о том, что приход в департаменты образованных, «университетских» молодых людей изменит положение.

Островский по-своему включается в эту полемику. В «Доходном месте», однако, страшнее всего не самодур чиновничьего мира *Вышневский*, дерзко присваивающий крупные деньги, а *Юсов* и *Белогубов* — воплощение многовековой русской подьяческой философии. Герой комедии, молодой и честный «университетский» чиновник *Жадов*, призванный занять место бюрократов и рвачей, приходит в ужас и отчаяние что-нибудь изменить, когда понимает всю веками укреплявшуюся мощь этой традиции.

В сцене пирушки чиновников Юсов, словно специально для Жадова, развертывает «идеологическое обоснование» своей жизни как жизни «нравственной». Он, якобы, добрый человек, помогающий бедным, добрый семьянин, воспитатель молодых подчиненных, честный чиновник, не одобряющий обмана. Его формула: ты с просителя возьми, да дело сделай. «Мне тяжело... зачем же нас учили!» — восклицает Жадов. Зритель понимает, что противостоять этой традиции взяточничества и бюрократизма, оставаясь внутри самой системы, невозможно. Горькая ирония звучит в финальном монологе Жадова, попавшего в плен иллюзии о возможности словом переломить многовековой ход вещей.

Драма «Гроза», созданная Островским в 1859 году, является одной из вершин его драматургии. Тем не менее, «Гроза» многими нитями связана с предшествующими произведениями. Автор обращается к той же проблематике, однако мир патриархальной семьи подвергается более сильному порицанию. Изначально жанр «Грозы» вызывал множество вопросов и был воспринят двойко. Одни понимали «Грозу» как *социально-бытовую драму*, тем более что к этому есть все основания — особое внимание Островского к быту, стремление одинаково полно передать все характеры, задействованные в пьесе, — будь они отрицательными или положительными. Другие трактовали «Грозу» как *трагедию*. Эта трактовка имеет подтверждение в тексте Островского. Правда, сам драматург назвал «Грозу» *драмой*, но скорее всего, это дань традиции, поскольку вся предшествовавшая драматургия не давала образцов такой трагедии, в которой героями были бы частные лица, а не исторические деятели. В «Грозе» же мы наблюдаем трагическую развязку судьбы именно отдельной личности — *Катерины*. Конечно, если считать ее гибель следствием столкновения с самодуркой-свекровью, видеть в ней жертву семейной драмы, то масштаб героини окажется действительно мелковат для трагедии. Но если посмотреть на судьбу Катерины как на результат столкновения веяния новой эпохи в жизни всего государства с устаревающими порядками, то трагедийная трактовка ее характера окажется вполне правомерной.

Пьеса начинается с пространной экспозиции, во время которой зрителя знакомят с героями и местом действия, создается образ мира, в котором развернутся события. Лица, появляющиеся

во время экспозиции, позже не станут реальными участниками интриги, но необходимы автору для более полного изображения жизни города *Калинова*. Сам город обрисован так же подробно. Пейзаж многосторонне описан не только в ремарках, но и в диалогах. Образ высокого волжского обрывистого берега не случаен, он вводит в пьесу мотив простора и полета, связанный с образом Катерины, которая всю жизнь мечтает раскинуть руки и взлететь с прибрежной кручи, но в финале драмы падает с этого обрыва в Волгу. Поэзию прекрасной природы города Калинова Островский сталкивает с мрачными картинами повседневной жестокости жителей друг к другу, нищеты и бесправия многих *калиновцев*, которые на фоне прекрасной природы и песен, звучащих в третьем действии, обретают еще более зловещие черты. Калиновцы, нарисованные автором, достойны жалости: они не знают о других землях и странах, верят слухам о странах, где люди с песьими головами, которые приносит им странница *Феклуша*, а о своем прошлом сохранили смутные воспоминания (так, калиновцы считают, что Литва «к нам с неба упала»). Народ, не знающий своего прошлого, обречен и на потерю будущего, поэтому жизнь в Калинове постепенно замирает, застаивается.

Среди действующих лиц пьесы нет никого, кто не принадлежал бы к калиновскому миру. Даже *Кулигин*, несмотря на то, что он пытается изобрести вечный двигатель, — тоже плоть от плоти Калинова, поскольку все его технические идеи — явный анахронизм для XIX в. Солнечные часы, о которых он мечтает, известны с древности, перпетуум-мобиле — средневековая идея, громоотвод — открытие XVIII в. Кулигин пытается писать стихи, но... пишет он по-старинному, в стиле од Ломоносова и Державина. Добрый и деликатный, мечтающий изменить жизнь калиновских бедняков, получив награду за открытие вечного двигателя, Кулигин представляется землякам вроде городского юродивого.

Лишь один человек поначалу не принадлежит к калиновскому миру ни по рождению, ни по воспитанию — *Борис*, «молодой человек, порядочно образованный», по ремарке Островского. Но при всей его внешней непохожести на калиновцев, и он уже признал над собой их законы. Может показаться на первый взгляд, что зависимость Бориса от *Дикого* — чисто денежная, вследствие которой он вынужден подстраиваться под нравы купца. Однако Борис

прекрасно понимает, что Дикой никогда не отдаст ему наследства, однако он знает также, что жить в Калинове проще, подчиняясь купцу по законам его старшинства в семье.

Композиционно в центр пьесы выдвинуты два героя: *Кабаниха* и *Катерина*, представляющие два полюса калиновского мира. Как это ни парадоксально на первый взгляд, между героинями много общего. Обе они — максималистки, обе никогда не примирятся с человеческими слабостями и не пойдут на компромисс. Обе, наконец, верят одинаково — религия их сурова, греху нет прощения, и о милосердии они не вспоминают. Только Кабаниха приземлена, ее жизнь направлена на удержание старого уклада. Саму жизнь она воспринимает как череду строго предусмотренных регламентом событий, и она даже не может помыслить о том, что этот регламент может устареть.

Катерина же — воплощение мечты мира калиновцев, его возвышенный, неосознанный порыв. Образом Катерины Островский хотел показать, что и в окостенелом Калинове может возникнуть характер поразительной одухотворенности и силы. Важно, что Катерина, явившаяся, по выражению Н.А. Добролюбова, «лучом света в темном царстве», появилась не откуда-то из Москвы, о которой рассказывает Феклуша в слухе о железной дороге, а родилась и сформировалась в калиновских условиях. О своем детстве и воспитании Катерина рассказывает *Варваре*. Главный мотив этого рассказа — свобода: «Я жила, ни о чем не тужила, точно птичка на воле... что хочу, бывало, то и делаю». Однако это воля, не вступающая в противоречие с укладом жизни женщины в кругу домашней работы и религиозных норм. Эта гармония исчезает, когда устаревают дух патриархальной морали. Патриархальный мир пытается удержать человека в своих рамках путем принуждения. И чуткая, нежная душа Катерины уловила это. «Здесь все как будто из-под неволи», — говорит она. В ее душе рождается новое отношение к старому миру, которое не вполне ясно самой Катерине: «Что-то во мне такое необыкновенное. Точно я снова жить начинаю, или... уж и не знаю».

Это смутное чувство, которое героиня не может объяснить, — просыпающееся чувство *личности*. Оно принимает форму борьбы за индивидуальную, по собственному выбору, любовь. Проснувшееся в ней чувство любви воспринимается Катериной

как страшный грех, потому что любовь к кому-либо, кроме законного мужа, является для нее нарушением нравственного долга. Она хочет быть безупречной, не запятнать душу грехом. Даже осознав любовь к Борису, она пытается ей противостоять, но не находит опоры: «Точно я стою над пропастью и меня кто-то туда толкает, а удержаться мне не за что». Отсутствие опоры в стремлении Катерины к сохранению моральной чистоты — это следствие того, что вокруг нее уже рушатся старые устои. В верности своих нравственных представлений Катерина не сомневается, но она видит, что никому из окружающих и дела нет до подлинной сути этой морали, всех интересует лишь соблюдение формы, ритуала.

Муж Катерины *Тихон* — незлобивый, слабый человек, мечущийся между требованиями матери и состраданием к жене. Катерину отдали замуж молодой, и судьбу ее, как обычно, решила семья. Она входила в дом Кабановых, готовая любить и почитать свекровь, ожидая, что муж ее будет над ней властелином, а также опорой и защитой. Но Тихон ни в коей мере не оправдывает это ожидание Катерины, поэтому она не может любить его по всем нормам патриархальной морали. Сцена отъезда Тихона — одна из важнейших в развитии интриги пьесы: во-первых, отъезд Тихона устраняет непреодолимые внешние препятствия для встреч Катерины с Борисом, а во-вторых, рушатся последние надежды Катерины найти опору в любви мужа. Тихон любит Катерину, но совсем не так, как по нормам патриархальной морали должен любить жену муж. Отношение его к Катерине совсем не домогостроевское (так, перед отъездом он отказывается брать клятву верности с жены, говорит Кабанихе, что ему не надо, чтобы жена боялась его, что ему достаточно ее любви). Однако именно мягкость характера Тихона в глазах Катерины превращается в недостаток, ведь он не может ей помочь ни тогда, когда она еще борется с «грешной» страстью, ни после ее публичного покаяния. Реакция Тихона на измену Катерины не такая, какая диктуется традиционной моралью: он «то ласков, то сердится, да пьет все».

Молодежь Калинова уже не хочет придерживаться патриархальных порядков, но и Варваре, и Тихону, и Кудряшу чужд нравственный максимализм Катерины. Они стоят на позиции житейских компромиссов и никакой драмы в балансировке на краю старинного уклада не видят. Конечно, им тяжел гнет старших, но они

научились обходить его, не сталкиваясь со старшими лбами. Масштаб их личностей мелок. Это обыкновенные, заурядные люди. Именно на фоне их компромиссной по отношению к калиновскому миру позиции героическим выглядит характер Катерины.

Когда «грехопадение» Катерины состоялось, подхваченная порывом страсти, равносильной в ее понимании желанной свободе, она становится до дерзости смелой, решившись ничего не скрывать от людей. «Я для тебя греха не побоялась, побоюсь ли я людского суда!», — говорит она Борису. В этих словах заложен ключ к пониманию страшной развязки ее жизненной трагедии — гибели Катерины, потому что в ее сознании прочно укоренилось осознание своего греха, которое мешает ей полностью отдаться своему счастью. Муки совести преследуют ее. Они настолько завладевают ее мыслями, что Катерина не видит другого выхода для себя, кроме смерти. Именно надежда на искупление своего греха толкает ее на самоубийство, хотя с точки зрения христианства это еще больший грех, чем прелюбодеяние.

Хотя любящий и страдающий Тихон обвиняет мать в смерти жены («Маменька, вы ее погубили! Вы, вы, вы...» — кричит он), на самом деле Катерина не персональная жертва кого-либо из калиновцев, она — жертва окружающего мира, патриархального уклада, который, несмотря на то, что рушится, тем не менее увлекает за собой в воронку тех, кто способствует этому разрушению. Однако финал пьесы включает в себя не только гибель Катерины, но и крушение Кабанихи, поскольку для Кабанихи публичное признание Катерины в своем грехе — страшный удар по «правильному» миропорядку, блюстительницей которого она является. Более того, вскоре к бунту Катерины присоединяется опять-таки открытый, на людях, бунт ее сына. Кабаниха все отчетливее осознает, что с ее смертью наступит хаос.

Таким образом, проследив характер конфликта в драме «Гроза», мы можем с уверенностью заключить, что задуманная первоначально Островским социально-бытовая драма из жизни купеческого сословия переросла в трагедию. Через любовно-бытовой конфликт показан перелом, происходящий в простонародном сознании. Просыпающееся чувство личности оказалось в противоречии к состоянию патриархального уклада и к подлинной нравственности, присущей героине.

Мир патриархальных купцов, которому Островский предсказывает скорую гибель в драме «Гроза», сменяется в его позднем творчестве царством хищных, цепких и умных дельцов. Обращение к новым общественным явлениям приводит к изменениям в тематике и сюжетах поздних драм Островского. Особенно наглядно эта эволюция ощутима в драме «**Бесприданница**» (1879), которая по популярности оспаривает первенство у «Грозы».

С бурным становлением рыночных отношений в 70-е годы XIX века в гибнущем купеческом мире совершаются большие перемены. Он все более порывает связи и со старой моралью, и с домостроевскими традициями в семье. Купцы из мелких торговцев превращаются в миллионеров, завязывают международные связи, задумываются о необходимости получения европейского образования. Патриархальная простота нравов уходит в прошлое. Фольклор сменяется классической литературой, народная песня вытесняется романсом. Усложняются и купеческие характеры. Они утончаются, и для их изображения Островскому требуются новые драматургические приемы.

Конфликт «Бесприданницы» — вариация на тему «Грозы». *Лариса Огудалова*, молодая девушка из небогатой семьи, любящая жизнь, красивая, художественно одаренная, сталкивается с миром дельцов, где ее чувства предаются поруганию. Но между Катериной Кабановой и Ларисой Огудаловой очень большие различия.

Душа Катерины формируется под воздействием народных песен, сказок. Ее характер целен, устойчив и решителен. Лариса же — девушка более незащищенная. В ее музыкальной душе — цыганская песня и русский романс. Ее натура более утончена. Но именно поэтому она лишена свойственной Катерине внутренней силы и бескомпромиссности.

В основе драмы — *социальная тема*: Лариса бесприданница, ее семья бедна, и это причина ее трагической судьбы. Она живет в мире, где все продается и покупается, в том числе честь, любовь и красота. Но поэтическая натура Ларисы возвышает ее над миром на крыльях музыки: она прекрасно поет, играет на гитаре и фортепиано. Лариса — имя значимое: в переводе с греческого это — *чайка*. Крылья музыки поднимают ее над миром, не давая увидеть его во всей его грязи и пошлости.

Также воспринимает Лариса и характер своего возлюбленного *Сергея Сергеевича Паратова*, и свои отношения с ним. Для нее существует только мир чистой, бескорыстной любви. В ее глазах роман с Паратовым — это история о том, как роковой обольститель искушает девушку вопреки ее мольбам. Не случайно в кульминационной сцене драмы Лариса поет Паратову романс на стихи Боратынского «Не искушай меня без нужды».

Но по мере развития действия нарастает несоответствие между романтическими представлениями Ларисы и прозой мира людей, ее окружающих. Хотя людей этих нельзя назвать примитивными. И *Кнуров*, и *Вожеватов*, и *Карандышев* способны ценить красоту, восхищаться талантом. Однако все они в глазах Ларисы меркнут перед образом Паратова. Паратов — судовладелец и блестящий барин — не случайно кажется Ларисе идеалом мужчины. Ведь он — человек широкой души, с головой отдающийся увлечению, готовый рискнуть, поставить на карту не только свою, но и чужую жизнь, этакий «рыцарь без страха и упрека». Сцена выстрела из фильма «Жестокий романс», где Паратов предлагает Карандышеву выстрелить в яблоко, установленное на его голове, которая в драме является рассказом о подобном случае с Паратовым и одним кавказским офицером, — отличное подтверждение рискованности и романтической бесшабашности Паратова.

Однако душевные взлеты неизменно завершаются в Паратове торжеством трезвой прозы и делового расчета. Объясняя Кнурову продажу парохода «Ласточка», он говорит: «У меня, Мокий Парменыч, ничего заветного нет; найду выгоду, так все продам, что угодно». Так же, как с «Ласточкой», Паратов поступает и с Ларисой: он губит ее ради кратковременного удовольствия, оставляет ради выгодной женитьбы на миллионерше.

Еще до своего «грехопадения», подсознательно чувствуя ненадежность, непостоянство Паратова, Лариса решает выйти замуж за Карандышева. Поначалу она, согласно своей натуре, тоже идеализирует его как человека доброго, но бедного и непонятого окружающими. Сначала она не чувствует и его уязвленно-самолюбивой, завистливой натуры. Ведь следует признать, что в отношениях Карандышева к Ларисе больше самолюбивого торжества, чем любви. Брак с нею тешит его тщеславие.

Однако в финале драмы к Ларисе приходит прозрение. Она с ужасом узнает, что ее хотят сделать содержанкой, что Кнуров и Вожеватов разыгрывают ее в орлянку, как вещь. Она решает броситься в Волгу, но осуществить это намерение у нее, в отличие от Катерины, не хватает силы: «Расставаться с жизнью совсем не так просто, как я думала. Вот и нет сил!». В порыве отчаяния она способна бросить лишь один вызов миру: решает если и быть вещью, так очень дорогой. И только финальный выстрел Карандышева возвращает Ларису к самой себе: «Милый мой, какое благодеяние вы для меня сделали!», — говорит она, падая. Умирает она со словами прощения на устах, что раскрывает в ней все ту же чистую, романтическую натуру, как и до столкновения с жестокой действительностью.

В «Бесприданнице» Островский показал себя как мастер-драматург, который с совершенством раскрывает сложные, психологически многозвучные человеческие характеры и жизненные конфликты. Поздний Островский создает драму, по психологической глубине предвосхищающую появление театра Чехова.

## **§ 2. Русская литература третьей трети XIX века**

**Периодизация. Социально-исторические предпосылки развития литературы.** Последняя треть столетия — это своеобразный итог исканий русской литературы XIX в. и зарождение тенденций литературного процесса века XX. Значимость литературы этого периода становится ощутимой, если вспомнить, что в это время писали **Федор Михайлович Достоевский** (1821—1881), **Лев Николаевич Толстой** (1828—1910), **Антон Павлович Чехов** (1860—1904).

Отличительной особенностью этого этапа в истории русской литературы является ее необычайная идейная, нравственно-философская и эстетическая насыщенность, которая во многом становится отражением процессов, происходящих в обществе. Общественная ситуация 1870-х гг., в свою очередь, характеризуется развитием тенденций, наметившихся в 1860-е годы.

Как известно, основным событием этого времени стала отмена крепостного права. В 1870-е гг. происходит осмысление первых итогов реформы. На смену радостной атмосфере пришло сознание половинчатости реформ. Результатом этого процесса стало осознание необходимости продолжения преобразований.

В начале 1870-х гг. появляется новое общественное движение — *народничество*, которое оказало огромное влияние на развитие литературы, определив круг тем, проблематику, тип героя на несколько десятилетий вперед. В 1870-е гг. народничество обрело статус идеологии, т.к. закрепило мысль о личной ответственности интеллигенции за все происходящее в обществе. Общественное служение стало восприниматься как личный долг каждого честного человека. Гражданская позиция народников была подготовлена развитием общественной мысли всего XIX в. Еще декабристы декларировали связь общественного и личного бытия. В 1870-е гг. эта идея вышла за рамки аристократической культуры и обрела массовый характер.

Уже в момент зарождения народничество проявило свои сильные и слабые стороны. К сильным, безусловно, можно отнести интерес к жизни демократических слоев населения, прежде всего крестьян и разночинцев. Противоречивость народничества заключается в соединении трезвого понимания русской действительности с утопической верой в возможность скорого преобразования жизни. Одним из путей жизненного переустройства народники видели восстановление принципов коллективного сознания, так называемого *«почвенничества»* — возвращение к национальным истокам, к крестьянской общине. Однако эта идея была устаревшей. Община как символ национального бытия была осмыслена еще в 1840-е гг. славянофилами. В 1870-е гг. эта идея приобрела формы *«хождения в народ»* — попытки улучшить жизнь крестьян за счет образования и популяризации идей коллективного общежития — *коммуны* или *общины*.

Народническое движение быстро выдохлось. Это обстоятельство определило периодизацию литературы этого времени —

- 1870-е гг. — подъем народнического движения, *«хождение в народ»*;
- 1880—1890-е гг. — кризис народничества.

Хождение в народ не принесло тех скорых результатов, на которые надеялась русская интеллигенция. В конце 1870-х гг. намечилось два пути развития народничества. Часть интеллигенции, отказавшись от идеалов служения народу, выбрало для себя позицию малых дел, благотворительности, превратившись в тип интеллигента-обывателя (таковы, например, герои А.П. Чехова).

Второй путь — революционный террор — также оказался тупиковым. После покушения Веры Засулич на генерала Треплева и убийства в 1881 г. Александра II начинается реакция. В 1884 г. были запрещены «Отечественные записки», на протяжении 3-х десятилетий являвшиеся центральным печатным органом демократической интеллигенции.

В этой ситуации упадка русская литература предложила *третий путь* решения проблемы интеллигенции и народа — изменение общественной жизни через *самосовершенствование*, жизнестроительство. Идеи нравственного развития личности, этические концепции появляются в творчестве Достоевского и Толстого.

**Жанровый корпус.** Для прозы 1870-х гг. характерен интерес к реальной действительности, который обуславливает популярность публицистики, очерковой литературы. Параллельно происходит эпическое освоение национальной жизни, главными достижениями которого являются *роман-эпопея* Л.Н. Толстого и *социально-философский полифонический роман* Ф.М. Достоевского.

Из литературы 1880—90-х гг. роман уходит, сохраняя позиции лишь в творчестве Толстого. Постигание исторической действительности, которая теряет целостность и разбивается на множество явлений, происходит посредством малых повествовательных жанров — *рассказов, новелл*, представленных творчеством **Всеволода Михайловича Гаршина** (1855—1888), **Владимира Галактионовича Короленко** (1853—1921), А.П. Чехова. 1880—1890 гг. в литературе осмысляются как застой, болото обывательского существования, лишенное высоких идеалов, духовности. Именно это ощущение жизни характерно для чеховских героев.

Эволюцию переживает и *драматургия*, представленная в конце столетия творчеством А.Н. Островского, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова. Происходит переход от *социально-бытовых пьес* Островского к *психологическим драмам* Чехова. В отличие от Островского, внутренний драматизм героев Чехова возникает как отражение

глубоких противоречий действительности, которые Чехов переводит с уровня социального конфликта на психологию героев. Толстой обнажает социальные язвы и дает им нравственную оценку (пьеса «Живой труп»).

*Поэзия* последней трети XIX века включает в себя 2 направления: 1) поэзия гражданская, развивающая традиции Н.А. Некрасова, представленная творчеством *Петра Филипповича Якубовича* (1860—1911); 2) поэзия, являющаяся предтечей будущего символизма, представленная творчеством *Семена Яковлевича Надсона* (1862—1887), *Константина Михайловича Фофанова* (1862—1911), *Алексея Николаевича Апухтина* (1840—1893). Эта поэзия преломляет общественные идеи в форме субъективных переживаний. Разочарование в общественной жизни порождает пессимистические мотивы, тему трагической гибели героев.

*Тип героя.* Тип героя литературы данного периода обусловлен социально-историческим развитием России в XIX в. В 1830—1840-х гг. внутри крепостнического общества стали зарождаться буржуазные отношения. Этот социальный процесс был предугадан А.С. Пушкиным, М.Ю. Лермонтовым и запечатлен в образах *Германна* из «Пиковой Дамы» и *Красинского* из «Героя нашего времени». Вводя новых героев, которые нарождались в русской действительности, Пушкин и Лермонтов предугадали многие противоречия буржуазной эпохи и сознания человека этой эпохи, воплощенные в произведениях Достоевского, Толстого, Чехова.

Германн пытается бережливостью, дисциплинированностью и аккуратностью достичь богатства и высокого социального статуса. Для достижения своей цели он готов использовать любые пути — стать любовником 80-летней старухи, предать свое чувство к бедной воспитаннице Лизаветы Ивановны, поверить в анекдотическую историю про карты, забыв свой практицизм.

Красинский — чиновник, которого чуть не переехал *Печорин*. Он служит, имеет, по словам его матери, «очень хорошее место и хорошее жалование». Но он не удовлетворен этим, его гложет сознание своей неполноценности, желание утвердить себя рядом с хозяевами жизни. «Милостивый государь! — обращается он к Печорину, — вы едва меня сегодня не задавили, да, меня — который перед вами, и этим хвастаетесь, вам весело? — а по какому праву? Вы думали, что я буду слушать смиренно дерзости — потому что

у меня нет денег, которые я бы мог бросить на стол! Нет! Никогда! Никогда, никогда я вам этого не прошу!».

Новизну, необычность, а вместе с тем громадное значение этого нового социального типа первым осознал Достоевский. «Германн из «Пиковой дамы», — писал он — колоссальное лицо, необычный, совершенно петербургский тип».

В чем же была принципиальная *новизна* типов Германна и Красинского? Дело не в том, что это *разночинцы*. Ведь и до Германна в русской литературе у Пушкина и Гоголя встречались изображения людей третьего — разночинного — сословия: это *Самсон Вырин* из «Станционного смотрителя», а в дальнейшем Акакий Акакиевич из «Шинели». Но это были судьбы вполне законопослушных разночинцев, вызывающих гуманное отношение и сочувствие авторов. Достоевский же в пушкинском Германне почувствовал бунт человека, стремящегося *утвердить свои права в мире* единственно известным ему путем — богатством. Историческое значение типов Германна и Красинского заключается в их стремлении к *самоутверждению в социальном мире*.

Достоевский заинтересовался типом борющегося, стремящегося утвердить себя в жизни, но не побеждающего человека (таков, в частности, его Раскольников). Он почувствовал историческую силу нового социального типа, призванного в конце века решать общественные проблемы. Разночинный герой интересовал и Толстого. Он воспринимала его с позиций народной патриархальности, т.е. как человека, вобравшего в себя нравственные устои народной жизни. Чехов же запечатлел в своем творчестве финал процесса, у истоков которого стоял Достоевский, — *отказ* разночинства от бунта и социальных амбиций.

Т.о., литература третьей трети XIX века тесно связана с идейными и эстетическими исканиями всего XIX столетия. Доказательством тому является интерес к определенному типу героя — *человеку третьего сословия, пытающемуся утвердить себя в социальной сфере*.

## ФЕДОР МИХАЙЛОВИЧ ДОСТОЕВСКИЙ (1821—1881)

Роман «Преступление и наказание», с которым в сознании крепко связано имя писателя, — не единственная вершина в творчестве Достоевского. Исключительный успех и славу принесло ему самое первое из произведений — роман «**Бедные люди**» (1845). Роман появился, когда автор закончил Главное инженерное училище и почти тут же порвал с военной карьерой, решив посвятить себя литературе. Вслед за Гоголем Достоевский дал в «Бедных людях» реалистические зарисовки петербургского быта и продолжил галерею «*маленьких людей*», возникшую в русской литературе 1830—1840-х гг. Но Достоевский сумел вложить в этот образ новое содержание. *Макар Девушкин* у Достоевского, в отличие от Акакия Акакиевича и Самсона Вырина, наделяется яркой индивидуальностью и способностью к глубокому самоанализу, т.е. это уже не типичный «маленький человек».

Роман написан в форме писем немолодого титулярного советника *Макара Девушкина* к его дальней родственнице 17-летней *Вареньке Доброселовой*. Образ Макара Девушкина генетически соотнесен с Самсоном Выриным и Акакием Башмачкиным. Все эти герои — чиновники 9 класса — титулярные советники, т.е. находятся почти в самом низу социальной лестницы. Имена их значимы и отражают сущность их характера: Самсон Вырин — герой библейский + фамилия, происходящая от «выя» — покорно склоненная шея, на которую обстоятельства жизни надевают ярмо; Акакий — греч. «невинный, незлобивый» + Акакиевич — «невиннейший»; Макар Девушкин — невинный, как девушка, неискушенный. Объединены эти произведения и темой погибшей жизни в результате утраты того, что составляло ее смысл.

Отличие романа Достоевского заключается в том, что социальную проблему он переводит на уровень психологии. Макар Девушкин знаком с повестями Пушкина и Гоголя. С Самсоном Выриным он чувствует духовное родство: «Это натурально, это живет! Я сам это видал, — говорит он, — дело-то оно общее, ...и над вами и надо мной может случиться. И граф, что на Невском или на набережной живет, и он будет то же самое... и со мною то же самое может случиться». Т.е. трагедию Вырина Макар

Алексеевич воспринимает безо всяких социальных ограничений: она может случиться с каждым, на какой бы ступеньке иерархической лестнице человек не помещался. Он переносит ситуацию с уходом Дуняши от Вырина на ситуацию, когда его собственная родственница — Варенька — собирается уйти от него в «чужие люди» зарабатывать на жизнь в большом мире и предупреждает ее, что, как и Дуняшу, это может сгубить ее.

Иначе обстоит дело с «Шинелью», которая вызывает у Макара Алексеевича ненависть и отвращение. Он узнает себя в Акакии Акакиевиче и, по словам М.М. Бахтина, «возмущен тем, что подсмотрели его бедность, разобрали и описали всю его жизнь, определили его всего раз и навсегда, не оставили ему никаких перспектив»<sup>16</sup>. Особенно возмутило Девушкина то, что Акакий Акакиевич и умер таким же, каким был. Девушкин, увидев себя в образе героя «Шинели», почувствовал себя умершим еще до смерти.

Повесть заставляет героя пересмотреть свою жизнь. Происходит эволюция героя от титулярного советника к человеку, личности. Достоевский показывает ее через изменение стиля его писем. Герой ищет свой «слог», пытается в слове утвердить свою человеческую состоятельность. В первых письмах Макар в отчаянии оттого, что «слогу нет никакого». Это отражает его неудачи на службе, социальную ущербность. Собственное слово — эквивалент души. Обретение своего слога — признание исключительности человеческой личности, которая шире любых, в том числе, социальных, определений. Любовь, возникающая у Макара к Вареньке, окончательно помогает Девушкину преодолеть представление о себе как о ничтожестве и осознать свою значительность. Кульминацией осознания Девушкиным себя как личности стало противостояние офицеру, чье место в социальной иерархии гораздо выше. Офицер оскорбил Вареньку, Девушкин за нее заступился. И хотя офицер спускает с лестницы бедного советника, моральным победителем в этом поединке становится Макар.

Т.о. эпистолярная форма романа, известная со времен «Новой Элоизы» Ж.-Ж. Руссо, «Опасных связей» Шадерло де Лакло и «Страданий юного Вертера» В. Гете, стала новаторским приемом

---

<sup>16</sup> Бахтин М.М. Проблемы творчества и поэтики Достоевского // URL: <http://read.newlibrary.ru>

Достоевского. В «Бедных людях» он показывает, что «в человеке всегда есть что-то, что только сам он может открыть в свободном акте самосознания и слова». Это нечто, способное к развитию — душа, которая есть даже у «маленьких людей».

Благодаря «Бедным людям» Достоевский вошел в круг ведущих литераторов «натуральной школы» и сблизился с ее главой В.Г. Белинским. Однако следующая повесть Достоевского — «**Двойник**» (1846), несмотря на оригинальное изображение в ней раздвоения сознания, не понравилась Белинскому, который считал это произведение затянутым и подражательным по отношению к Гоголю. Еще холоднее была воспринята критиком повесть «**Хозяйка**» (1847), что послужило поводом к разрыву Достоевского с литературным кружком. Усугубился разрыв ссорой Достоевского с членами кружка Н.А. Некрасовым и И.С. Тургеневым.

В то же время Достоевский вошел в революционный кружок *Михаила Васильевича Буташевича-Петрашевского* (1821—1866) и увлекся социалистической теорией. После ареста петрашевцев Достоевский был приговорен к «смертной казни расстрелянием», но затем, по «высочайшей амнистии» Николая I, — к 4 годам каторги с последующей отдачей в солдаты. На каторге Достоевский пробыл с 1850 по 1854 гг., после чего он был зачислен рядовым в пехотный полк. В 1857 г. его производят в офицеры и возвращают потомственное дворянство и право печататься.

Во время пребывания в Сибири Достоевский отказался от прежних социалистических идей. Дело в том, что во время следования по этапу Достоевский встретился в Тобольске с женами декабристов, которые подарили ему Новый Завет — единственную книгу, которую разрешалось читать на каторге. В течение последующих 5 лет он его вдумчиво читал и перечитывал, и с тех пор идеал Христа стал на всю жизнь для него нравственным ориентиром. Кроме того, опыт общения с каторжниками убедил его в необходимости для всей дворянской интеллигенции «возврата к народному корню, ... признанию духа народного».

В 1859 году Достоевский получает разрешение вернуться в Петербург. В 1866 году Достоевский работает одновременно над двумя романами: «**Игрок**» и «**Преступление и наказание**», из которых последний, по признанию самого Достоевского, «удался чрезвычайно» и выдвинул его в ряд первых русских романистов

наравне с Толстым, Гончаровым и Тургеневым. И.Ф. Анненский писал: «В этом романе впервые мысль Достоевского расправила крылья. Из толчи униженных и оскорбленных, от слабых сердец, от конурочной мечты и подпольной злобы писатель выходит в сферу... высших нравственных проблем. Именно к этому времени настолько перегорели в его душе впечатления тяжелого опыта, что он мог с художественным беспристрастием волновать читателей идеями правды, ответственности и искушения»<sup>17</sup>.

*Тема преступления* волновала Достоевского давно. Преступление увязывалось в сознании писателя с эгоистической попыткой самоутверждения личности вопреки нравственным законам. Как бы в подтверждение своих мыслей Достоевский читал в русских газетах о студенте, который убил почтальона и обворовал почту, о семинаристе, который через час после убийства девушки спокойно завтракал, о купеческом сыне, убившем двух старух — кухарку и прачку — с целью ограбления их хозяйки. В письме к издателю **Михаилу Никифоровичу Каткову** (1818—1887) в сентябре 1865 года Достоевский писал о замысле будущего романа:

*«Это психологический отчет одного преступления. Действие современное, в нынешнем году. Молодой человек, исключенный из студентов университета, мещанин по происхождению и живущий в крайней бедности, ... поддавшись некоторым странным «недоконченным» идеям, которые носятся в воздухе, решил разом выйти из скверного своего положения. Он решил убить одну старуху, титулярную советницу, дающую деньги на проценты. Старуха глупа, глуха, больна, жадна... зла, ... мучая у себя в работах свою младшую сестру. Он решает убить ее, обобрать с тем, чтобы сделать счастливой свою мать, живущую в уезде, избавить сестру, живущую в компаньонках у одних помещиков, от сластолюбивых притязаний главы этого помещичьего семейства, и потом всю жизнь быть честным, ... неуклонным в исполнении гуманного долга к человечеству — чем уже, конечно, загладится преступление, если только можно назвать преступлением этот поступок... Почти месяц он проводит после того до окончательной катастрофы... Тут-то ... неразрешенные вопросы*

---

<sup>17</sup> Анненский И. Вторая книга отражений. Серия «Литературные памятники». М., «Наука», 1979 // URL: <http://goodbook.narod.ru>

*восстают перед убийцею, ... неожиданные чувства мучают его сердце. Божия правда... берет свое, и он кончает тем, что принужден сам на себя донести. ... Чувство ... разъединенности с человечеством, которое он ощутил тотчас же по совершении преступления, замучило его. Закон правды и человеческая природа взяли свое, убили убеждения... Преступник сам решает принять муки, чтобы искупить свое дело»<sup>18</sup>.*

Главным героем романа является *Родион Раскольников*. Это молодой человек, выбирающий свой путь. Тип этого героя Достоевский определил сам. Он назвал его «*русским мальчиком*». На основе Расколькова Достоевский пытался определить феноменологию русского национального характера, для которого принципиальным оказывается возраст юношества, когда о жизни почти ничего не известно, но предстоит избрать свой путь в мире. «Русские мальчики» Достоевского прозорливы и с самого начала чувствуют «вязкость почвы под ногами». Именно поэтому и встает перед ними вопрос, куда идти. Они мыслители, но не деятели, и в этом их драма. Они сильны в слове, диалоге. Переход же из сферы духа в сферу деятельности губителен. Раскольников, шагнув в реальность, т.е. захотев осуществить свою теорию на практике, совершает убийство. Его теория довольно стройна: мироздание для него делится на толпу и героев, которым все дозволено. Эти герои, подобные Магомету и Наполеону, предстают в сознании Расколькова в ореоле бессмертия. Идеалом для него является Наполеон, который «посмел» и из небытия вознестся в бессмертие. Это сверхчеловек, личность, свободная от моральных норм. Раскольников готовился к «пробе», сможет ли он встать над человеческим «муравейником», подобно Наполеону.

Героя не случайно окружает Петербург — город-призрак, город-абсурд. Достоевский, близкий идеям натуральной школы, воссоздает его облик с топографической точностью. Но в натуральной школе Достоевский не принимал абсолютизации роли среды, социального фактора в развитии личности. Не все, по мысли

---

<sup>18</sup> Цит. по: Абельтин Э.А., Литвинова В.И. «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского в контексте современного изучения классики. Учебн. пособие. Абакан: Издательство Хакасского государственного университета им. Н.Ф. Катанова, 1999. 160 с. Илл. // URL: <http://www.russofile.ru>

Достоевского, предопределяется средой, положением, воспитанием. Человек сам должен отвечать за то, что с ним происходит. И хотя все реалии жизни и быта героев узнаваемы, автор создает в произведении странную атмосферу полусна, когда миры яви и сна меняются местами, и все, происходящее с героем, определяет не реальность, а сфера мысли. Раскольников перестает ощущать себя в действительности. Даже «акт еды» кажется ему насильственным, чуждым. Он чувствует лишь биение своей мысли, которая и становится для него настоящей жизнью. Подобное мировосприятие обрекает Раскольникова на одиночество. Однако внешне он окружен людьми, которых, почти согласно системе Раскольникова, можно поделить на *сверхлюдей* (таковы сам Раскольников, *Лужин*, *Свидригайлов*) и тех, кто ощущает *связь с Богом*, живя для других людей (это *Лизавета*, *Соня*, *Дуня*). Вступая в своеобразный «диалог» с Раскольниковым, каждый из этих героев создают его противоречивый образ.

*Аркадий Свидригайлов* — еще один «сверхчеловек» в образной структуре романа. Это помещик, домогающийся Дуни, сестры героя. О нем ходят странные слухи (отравил жену, довел до самоубийства слугу, растлил ребенка). Встретив Раскольникова, он говорит, что они «одного поля ягода», чем приводит Раскольникова, который не считает, что он такой же преступник, как и Свидригайлов, в ужас. Жизнь для Свидригайлова лишена тайны, в ней нет ничего запретного и непознанного. В Дуне эта тайна была, а значит, была возможность воскресения. Лишившись такой возможности, Свидригайлов совершает самоубийство. Это акт отчаяния человека, который убедился, что Бога нет. Ведь, совершив преступления, он остался без наказания.

Другой «сверхчеловек» романа — *Петр Лужин* — это воплощение эгоизма, свободы от любви к ближнему, от нравственного долга. У него своя «экономическая правда», согласно которой «чем больше в обществе устроенных частных дел, тем более устраивается общее дело». Это, по сути, искаженная теория разумного эгоизма Н.Г. Чернышевского, автора романа «Что делать?».

После совершения преступления Раскольников мечется в поисках живой души, которая бы облегчила его страдание. Ею становится *Соня Мармеладова*. Мысль Достоевского заключается в том, что хотя на преступление человек идет один, чтобы вернуться

к людям, ему необходим кто-то, кто разделит тяжесть его креста. Соня является главным оппонентом Раскольникова, т.к. своей судьбой, характером, нравственным выбором противостоит его жестокой теории. В ее жизни воплощена иная система ценностей. Принеся себя в жертву, отдав свое тело, она сохранила живую душу. Ее страдание лежит в основе ее гармонии. В нем — искупление ее греха. В образе Сони Достоевский воплощает идею, которая станет одной из любимых в его творчестве, — идею «*Божьего человека*», т.е. человека, не утратившего связи с Богом. Завершает роман образ смирения и покаяния. Чтобы вернуться к людям, Раскольников должен начать жить по совести.

В 1868 г. Достоевский пишет роман «*Идиот*», главной идеей которого становится изображение «положительно прекрасного человека» в условиях современной российской действительности. Так создается образ князя *Льва Николаевича Мышкина* («князя Христа») — носителя идеалов смирения и всепрощения. В детстве Мышкин пережил нервное заболевание. Много лет находился на лечении в Швейцарии, и профессор стал для него и врачом, и воспитателем. Болезнь оставила в натуре Мышкина моральный след, т.к. он много времени проводил в уединении. Князь одновременно мудр и наивен. Мудр, т.к. прекрасно понимает людей, видит их недостатки. Наивен, т.к. верит в возможность нравственно изменить людей. Он убежден, что человеку достаточно доброго слова, чтобы раскрылись его лучшие возможности.

В центральной части романа начинается эксперимент над героем — идеальный человек князь Мышкин вводится в реальную жизнь. После долгих лет в Швейцарии Мышкин приезжает в Россию, знакомится с людьми и хочет сказать им слова любви и добра в надежде, что они помогут им стать лучше. В реальной действительности обнаруживаются антиподы Мышкина — это *Рогожин*, *Ипполит Терентьев*, *Ратомский*; персонажи, близкие Мышкину, — *Лизавета Прокопьевна*, *Вера Лебедева*; его комические двойники — *Келлер*, *Лебедев*, *Иволгин*. Реальная действительность разрушает целостность образа Мышкина. Его идеалы помогают отдельным людям, но не способны победить все зло.

Каково же общество, которому противостоит Мышкин? Это господин *Тоцкий* — богатый помещик, принадлежащий к социальной верхушке. Это личность аморальная. Он выполняет роль

опекуна девушки-сироты и, используя ее положение, превращает ее в любовницу. Когда она становится ему обременительна, он под видом брака готов отдать ее любому, дав за ней приличное приданое. Знакомый Тоцкого — генерал *Епанчин* — убежден в том, что его положение и деньги дают ему право жить в свое удовольствие. Он сулит богатые подарки бывшей любовнице Тоцкого и ее будущему мужу, чтобы занять место Тоцкого, заранее купив у предполагаемого мужа терпимое отношение. Это *Иволгин*, которому сулят роль мужа бывшей любовницы Тоцкого. Иволгин знает, за что ему платят Тоцкий и Епанчин, но не в силах отвергнуть деньги, которые сулят за брак.

Особое место в системе персонажей романа занимает образ *Рогожина*. Это молодой купец, который после смерти отца унаследовал миллионное состояние. Он — личность необычная, способен на большое чувство, страсть. Однако он убежден, что все в этом мире покупается и продается, и готов за большие деньги купить любимую. Когда же ему это не удается, он предпочитает убить ее, нежели дать ей свободу.

Как и в других своих произведениях, в «Идиоте» Достоевский противопоставил хозяевам жизни образы униженных. Таков, например, образ *Настасьи Филипповны*. Она необычайно красива, и внешняя красота отвечает внутренней. Она много пережила, перестрадала, умна, но положение ее жалкое. Это именно она — наложница Тоцкого. Именно ее пытается купить Рогожин. И в этих условиях она сохраняет чувство собственного достоинства. Настасья Филипповна несет в себе *идею гибнущей красоты*. Познакомившись с ней, Мышкин разглядел под ее маской боль. Он первым увидел в ней человека, а не красивую вещь. Согласно идее «практической этики» (когда слово не расходится с делом), Мышкин хочет спасти Настасью Филипповну, женившись на ней. Он предлагает ей пожениться, хотя параллельно у него возникает чувство к *Аглае Епанчиной*, которое оказывается взаимным. Подтекст отношений Настасьи Филипповны и князя Мышкина составляют *религиозно-мифологические мотивы* — в частности, библейская притча о возрождении блудницы через любовь совершеннейшего человека — Христа. Но Настасья Филипповна не решается принять предложение Мышкина, т.к. оно сделано из сострадания. Это ее унижает. К тому же она боится сделать

Мышкина несчастным. Финал романа трагичен — Рогожин убивает Настасью Филипповну. Внутренне сломлена Аглая.

Т.о. утопическая идея Мышкина развенчивается. В герое начинается внутренняя борьба, которая завершается победой зла. Разум Мышкина не выдерживает, и у тела убитой он сходит с ума. Безумие князя Мышкина — не столько свидетельство его слабости (хотя и это тоже, отсюда и фамилия князя), сколько символ невозможности гармонии в мире.

Неслучайно название романа — *«Идиот»*. Это не просто констатация факта безумия героя в финале романа. Это человек, чье поведение и переживания с точки зрения обычной логики являются неуместными и эксцентричными. Так, он по-братски любит Рогожина — своего соперника, убившего любимую женщину Мышкина, противоположность которого главному герою проявляется даже на внешнем уровне: Мышкин блондин, а Рогожин — брюнет. Мышкин и Рогожин составляют карнавальную пару, образованную по принципу контраста: святой — черт. Так же парадоксальна попытка героя сочетать в жизни одновременную любовь к Настасье Филипповне и Аглае. Такой же «безумной» является и Настасья Филипповна, которая часто ведет себя неадекватно. Вокруг этих двух фигур — идиота и безумной — вся жизнь превращается в «мир наизнанку», мир, сошедший с ума.

Последним крупным произведением Достоевского стал роман **«Братья Карамазовы»** (1879–1880), где получили окончательное художественное воплощение все важнейшие идеи зрелого творчества писателя. Дочь Достоевского Люба утверждала, что в образах главных героев романа — братьях *Иване, Дмитрие и Алеше Карамазовых* — воплотились основные этапы духовной биографии ее отца: от увлечения атеистически окрашенными социалистическими идеями в юности (образ Ивана), к романтизму послекаторжного периода (Дмитрий) и, наконец, к глубокой вере последних лет (Алеша). Сюжетную основу романа составляет реальная история одного из товарищей Достоевского по каторге — отставного поручика Ильинского, которого осудили за отцеубийство и приговорили к 20-ти годам каторги. Ильинский не признал себя виновным, хотя улики были против него. Через 12 лет его признали невиновным. Убийцей старого Ильинского был младший брат, сумевший подделать улики к обвинению брата.

Лишь через 12 лет после совершенного им преступления младший Ильинский не выдержал угрызений совести и заявил о себе. Убийца был сослан на каторгу. Однако в романе Достоевский желал подчеркнуть не криминальный характер истории, а степень нравственного падения современных людей, когда брат идет против брата. В распаде семьи писатель видел символ разложения старой России. Герои романа имеют сходство с героями прежних произведений Достоевского: Иван много унаследовал от Раскольникова, Алеша — от князя Мышкина, Грушенька — от Настасьи Филипповны, Катерина Ивановна — от Аглаи. Отсюда — история семьи Карамазовых — символ вселенской, всечеловеческой судьбы.

Слово «братья» в заглавии романа звучит символически и иронично как определение современных людей, утративших братскую любовь к ближнему. Сам Достоевский сформулировал основную идею романа следующим образом: «Объедините эти черты характера, и вы получите, хоть уменьшенное в тысячную долю, изображение нашей современной действительности, нашей современной интеллигентной России». Старик Карамазов — это разложение и смерть, но и его дети обладают чертами отца. Это то общее, что лежит в основе стихийности, свойственной каждому герою. Неслучайна фамилия братьев — Карамазовы. В переводе с тюркского это означает «черная земля». В каждом герое заключена стихийная борьба страстей, инстинктов и разума.

Панорама современной России создается Достоевским через отношения пяти представителей рода Карамазовых друг к другу. Отец *Федор Карамазов* символизирует историческое прошлое, крепостническую Россию, идею насилия над личностью. Он носитель первородного греха, «жесточкого сладострастия». Иван — атеист-теоретик, Дмитрий, по выражению Достоевского, «русский безобразник», Алеша — тип органически нравственный. Братья должны искупить грех отца, как все человечество — грехопадение Адама и Евы. Но вместо искупления совершается преступление. Сводный брат молодых Карамазовых — лакей *Смердяков*, рожденный юродивой Елизаветой Смердящей, — убивает отца. Вроде бы, зло наказано, но грех отцеубийства тенью лежит на братьях. Безудержный в страстях Дмитрий — потенциальный исполнитель свершившегося преступления, атеист Иван — его идейный вдохновитель (если Бога нет, то все дозволено), но и «божий

человек» Алеша причастен к случившемуся пассивностью и невмешательством. Зло наказано, но зло же и торжествует.

Через судьбы героев романа Достоевский пытается смоделировать будущее развитие России. Путь ее представлен в виде трехступенчатого цикла: патриархальной нравственности в прошлом, через ее отрицание, явленное в эгоизме и разобщенности людей, к всеобщему единению в будущем. Современный этап как раз и оценивается как промежуточный, отрицательный в истории России. Смысл исторического развития России видится Достоевским в возвращении к истокам, православию как средству объединения нации, заключенному в образе Алеши Карамазова.

Сюжет романа построен так, что каждый из братьев, кроме Смердякова, приходит к потребности единения с другими братьями, к единению с миром через открытие для себя духовных ценностей. В конце романа Алеша, потерявший брата Дмитрия, невинно осужденного по делу об убийстве отца, и брата Ивана, рас судок которого помрачился, потерявший скончавшегося наставника старца Зосиму, много переживший, отказавшийся от монашеского пострига, учит детей христианской любви, прощению, утверждая бессмертие души и грядущее воскресение.

Огромное значение для романа имеет включенная в него поэма «**Великий инквизитор**». Иван Карамазов, взбунтовавшийся против Бога, обрешшего человека на страдания, пересказывает Алеше свою поэму, смысл которой, как ему кажется, в заступничестве за тех, кого Бог «забывает». Он описывает, как в средневековой Севилье, где полыхают костры инквизиции, происходит явление Христа, и люди сразу узнают его, хотя он ничего не сделал для этого. Но когда Христос по просьбе обезумевшей от горя матери воскрешает ее умершую дочь, в толпе, смятенной от только что явленного чуда, появляется инквизитор в окружении стражи и арестовывает Его. Ночью, явившись к нему в темницу, инквизитор обещает сжечь завтра его как еретика. Но в чем же вина Христа? Это свобода, которую нес Христос людям, ибо ничего никогда не было ужаснее свободы. Свобода для человека — тяжелое бремя, считает кардинал. Себе же он ставит в заслугу, что он поборол свободу для счастья людей. Путь к общественному счастью он видит в рецептах могучего и умного Дьявола. Рецепты эти просты: накорми людей, тогда и спрашивай с них добродетель.

Люди должны повиноваться слепо, даже помимо их совести, и тогда все будут счастливы и не будут бунтовать, как в свободе, обещанной Христом. Христос же обещал жизнь вечную лишь нескольким тысячам сильных, что в силах пренебречь хлебами земными и вытерпеть крест для царства небесного. Но это не люди, а боги, говорит инквизитор. Он обвиняет Христа: «Иль тебе дороги лишь десятки тысяч великих и сильных, а остальные миллионы, многочисленные, как песок морской, слабых, но любящих тебя, должны лишь послужить материалом для великих и сильных?». По мнению инквизитора, Христос отвернулся от них, кардиналу же дороги и слабые, потому что они в страхе жмутся к нему, сильному. Счастье мира, считает он, в избавлении от бремени свободного выбора, а значит, и ответственности за него.

Алеша почувствовал, что человек для инквизитора — слабосильный бунтовщик, любовь к которому оборачивается презрением. Будущее человечества видится кардиналу стадом. Бог же уважает в человеке нравственный выбор, даруя ему свободу. Легенда оканчивается следующим: Христос, услышав в словах инквизитора не только гордыню, но и страдание, целует его со словами: «Возлюбите ненавидящих вас». Алеша же в конце романа своими деяниями окончательно опроверг доводы инквизитора.

В целом в творчестве Достоевского можно выделить следующие *художественные закономерности*: 1) романы его имеют устойчивые *жанровые* признаки: во-первых, это *социальные* романы, т.к. Достоевский обращается к вопросам социального устройства современного общества; во-вторых, это *психологические* романы, т.к. автор глубоко проникает в психологию героев; в-третьих, все романы Достоевского — *философские*, т.к. социальные и психологические проблемы в них вырастают до философского обобщения. 2) Своеобразна *композиция* романов Достоевского. Действие разворачивается стремительно, но иногда сотни страниц включают события лишь одного дня. Достоевский вводит в повествование события и эпизоды, которые кажутся случайными. Достоевский убеждает читателя, что за мнимыми случайностями стоят закономерности. 3) *Психологизм* романов Достоевского обладает своеобразием. Центральный герой произведения Достоевского — всегда выдающаяся личность. Таковы Раскольников, Мышкин, Алеша Карамазов. Психологизм Достоевского характеризуется

интересом, прежде всего, к миру *мысли* героя. Можно сказать, что для Достоевского характерна *диалектика мысли*. М.М. Бахтин говорит, что в романах Достоевского вообще нет героев и характеров в обычном смысле слова. Герои Достоевского — рупоры идей<sup>19</sup>. 4) Свообразен *язык* героев Достоевского. Достоевского упрекали в том, что язык его героев недостаточно индивидуализирован, а ведущие герои говорят одним и тем же языком, и это язык самого автора. Подобная близость объективно обусловлена и художественно мотивирована. Ведущие герои Достоевского и социально, и психологически родственны. Их речь является отражением их сознания.

### МИХАИЛ ЕВГРАФОВИЧ САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН (1826—1889)

Первые пробы пера Салтыкова-Щедрина относятся к началу 1840-х гг., когда он учился в Царскосельском лицее. В марте 1841 г. в журнале «Библиотека для чтения» было опубликовано его стихотворение «**Ли́ра**». После окончания лицея Салтыков стал в качестве рецензента сотрудничать с журналом «Современник», редактором которого был Н.А. Некрасов. Первое крупное произведение Салтыков опубликовал в 1847 г. в журнале «Отечественные записки» — это была повесть «**Противоречия**». Следом в журнале была опубликована повесть «**Запутанное дело**». В ней Щедрин написал: «Государство наше обильное, богатое, да человек-то иной глуп, мрет себе от голоду в богатом государстве». По этой строке можно судить об общей направленности произведения. Цензурный комитет признал повесть предосудительным произведением. Решение цензурного комитета привлекло к Салтыкову внимание Николая I. Писатель был арестован и в апреле 1848 г. отправлен на службу в Вятку под особый надзор начальника губернии. И хотя за время пребывания в Вятке Салтыков поднимается по служебной лестнице до советника вятского губернского правления, обвинение в неблагонадежности надолго ограничило его свободу как писателя.

---

<sup>19</sup> Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского // URL: <http://vehi.net>

В 1855 г. умирает Николай I. Салтыкова-Щедрина освобождают из-под надзора и разрешают «проживать и служить, где пожелает». В 1856 г. писатель возвращается в Петербург и начинает публикацию «**Губернских очерков**» под псевдонимом *Н. Щедрин*. Этот цикл имел антикрепостническую направленность, а потому привлек большое внимание прогрессивной части русской интеллигенции. Писателю прочили славу будущего Гоголя. Литературный успех совпал с успехом карьерным: в 1858 г. Салтыкова-Щедрина назначают вице-губернатором в Рязань, в 1860 — вице-губернатором в Тверь. Однако в 1868 г. Салтыков-Щедрин расстается с государственной службой, выходит в отставку и полностью посвящает себя литературной деятельности.

В конце 1860-х — нач. 1870-х гг. появляются крупные произведения писателя, который создает в них сатирическую картину жизни русского общества, осмеивает его пороки. Окончательно формируется творческая манера Салтыкова-Щедрина, включающая знаменитый *эзопов язык*, помогающий писателю с демократическими взглядами на перспективы развития общества, во-первых, избегать цензуры, во-вторых, убедительно изображать жизнь и характеры героев. Другой характерной чертой писателя становится использование *фантастики, гиперболы, гротеска*, которые найдут отражение в цикле «**Сказки**».

Одним из наиболее крупных произведений в творчестве Салтыкова-Щедрина стала книга «**История одного города**» (1869—1870). Это произведение оригинального жанра, возникшего в результате синтеза утопии и сатиры. Писатель изображает вымышленный город *Глухов* как утопическое государство, но в истории этого государства прослеживаются сатирические черты.

Причиной возникновения любой утопии является недовольство реальной действительностью. Следствием этого недовольства становится попытка смоделировать альтернативное общество, не похожее на реальность. Жанр утопии сложился еще в литературе Возрождения (утопии создавали *Томас Мор* (1478—1535) — «**Утопия**» («Золотая книжечка, столь же полезная, сколь и забавная о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопия»), *Томмазо Кампанелла* (1568—1639) — «**Город солнца**»). Позднее к жанру утопии обращался *Николай Гаврилович Чернышевский* (1828—1889), воплотивший в романе «**Что делать?**»

мечту человечества об идеальном устройстве общества. Однако в произведении Салтыкова-Щедрина функции утопии принципиально иные. Утопия, возникающая в «Истории одного города», становится способом изображения реальной действительности, сатирой на русское государство. Салтыков-Щедрин описал не столько город, сколько всю Россию, которая оказывается одним большим городом Глуповым. Салтыков-Щедрин обращается к приему эзопова языка, иначе говоря, к иносказанию. Благодаря игре автора со значениями слов, применению иронии текст обретает смысловую двузначность: за прямым смыслом таится второй план понимания, который и содержит подлинные мысли автора.

Повествование представляет собой якобы найденные в архиве тетради *летописцев* — четырех *архивариусов* города Глупова, живших в XVIII—XIX вв., которые издает и комментирует Салтыков-Щедрин. Образ летописцев — «очевидцев» изображаемых событий — придает повествованию достоверность. Писатель якобы бесстрастно комментирует повествование, но при столкновении точек зрения рассказчика и комментатора возникает сатира.

Летописцы начинают свой рассказ с предыстории г. Глупова. Основали город местные жители, которые в доисторические времена назывались *головамями*. Они добровольно променяли свободу на княжескую кабалу, за что и прозваны были «*глуповцами*». Отсюда и название города — Глупов. Кроме того, «глуповцы» заслужили свое прозвище потому, что свой город они заложили на болоте (аллюзия к Петербургу). Исторические времена Глупова начались с вопля прибывшего в город князя-градоначальника: «Запорю!». Щедрин достаточно прозрачно намекает на то, что история российской государственности с давних времен основывалась на насилии над народом. Далее в произведении следует документ «**Опись градоначальников**», включающая в себя биографии 22 градоначальников. Летописец кратко характеризует каждого из градоначальников Глупова, в которых узнаваемы российские монархи и чиновники. Например, в *Грустилове*, который при жизни отличался нежностью, а умер от меланхолии, читатель узнает *Александра I*. *А Угрюм-Бурчеев* навевает воспоминания об *Аракчееве* с его военными поселениями.

Т.о. конкретные исторические реалии Салтыков-Щедрин сочетает с символическими обобщениями, способом создания которых

является *гротеск*, или абсурдное преувеличение. В качестве примера можно вспомнить органчик вместо головы у градоначальника *Брудастого* или фаршированную голову майора *Прыща*, которая стала причиной его смерти.

Художественным открытием Салтыкова-Щедрина в «Истории одного города» становятся новые принципы изображения *народа*. В русском народе писатель открывает бесконечное терпение и пассивность, неспособность бороться с тиранией градоначальников (недаром же они «глуповцы»). Правда, иногда возмущение глуповцев властью проявляется в бунте — вот как об этом пишет Салтыков-Щедрин: «Пошумят обыватели, перебьют стекла, утопят Порфишку да Ивашку и разойдутся». Или: «Митька затеял бунтовство, не желая отдавать жену Аленку бригадирю Фердыщенко: затрясся всем телом, повалился на лавку и заревел. Кричал он шибко... а того, что кричал, того разобрать было невозможно. Видно было только, что человек бунтует». Другой излюбленный вид глуповского бунта — на коленях. Одного вопля градоначальника Брудастого: «Разорю! Не потерплю!» — достаточно для подавления любого бунта — глуповцы сами выдают зачинщиков, встают на колени и просят прощения.

В «Истории одного города» Салтыков-Щедрин ставит важную проблему *народа и власти*. Он задает вопрос: изменится ли жизнь народа, если им будет управлять просвещенный правитель? Глуповцы неплохо жили при *Двоекурове*, который «сделал обязательным употребление горчицы и лаврового листа», ввел пиво и написал «Записку о необходимости учреждения Академии». Однако блестящий правитель и розог не жалел. Другой милостивый градоначальник — Прыщ — провозгласил: «Не трогайте меня, а я вас не трону» — и всего у глуповцев очутилось вдвое и втрое против прежнего. Но оказывается, люди не умеют пользоваться свободой. Глуповцы «изнемогли» под бременем счастья. Т.о. проблему неравенства Салтыков-Щедрин переводит из *социального* плана в план *психологии*. Причину социальной несправедливости он видит не столько в нерадивых и деспотичных правителях, сколько в духовном рабстве народа, который неспособен не только бороться за свободу, но и распорядиться ей. Бесценный дар свободы глуповцы бессмысленно растрачивают: на строительство башни до небес (аллюзия с вавилонской башней), «стали

бросать хлеб под стол и креститься неистовым обычаем», знатные особы щеголяли в умопомрачительных нарядах, а простолюдины «слонялись по кабакам и горланили камаринскую».

Салтыков-Щедрин приходит к пессимистическим выводам: 1) народ, неспособный к созиданию, превращается в тунеядца, обречен на вымирание, т.к., почувствовав свободу, никто не захотел выходить в поле с сохой; 2) История в одно и то же время идет и не движется: может меняться форма правления, степень идиотизма правителей, но природа глуповцев остается прежней. Т.е. народ имеет такого правителя, которого заслуживает — глуповцы живут под игом безумцев, т.к. они неспособны меняться сами.

В конце «Истории одного города» Салтыков-Щедрин создает символический образ — смерч уносит Угрюм-Бурчеева. Это символ нарождающегося народного восстания. Но градоначальник пророчит, что на его место придет кто-то более страшный. Единственный путь избавления от деспотизма — отказ от пассивности, борьба народа прежде всего с собой.

Следующее крупное произведение Салтыкова-Щедрина — роман «**Господа Головлевы**» (1875—80). Это семейная хроника господ *Головлевых*, история обнищания и гибели семьи. Щедрин рассказывает историю этого дворянского гнезда, воспроизводя несколько поколений семьи Головлевых. История эта превращается в процесс неотвратимого вырождения дворянства как класса. Она начинается с образа *Арины Петровны* — основательницы рода. Ее характеристика показательна — она неадекватно относится к супругу, детям, которых делит на «любимчиков» и «постылых». Уродливо и ее отношение к посторонним. Однако писатель отмечает в ней и определенные достоинства — Арине Петровне присущи сила воли, твердость характера. Неслучайно она сумела превратить бедное дворянское семейство в одно из богатейших.

Писатель показывает, что второе поколение семьи, страдая многими недостатками Арины Петровны, сумело растратить ее достоинства. Со второго поколения и начинается история вырождения семейства. Старший сын Арины Петровны *Степан* получил высшее образование. По природе он не глуп, но не приучен к труду. Получив от матери «кусок» в качестве многоквартирного

дома в городе, он быстро пропил его и вернулся домой, к матери, хотя заранее знал, чем это обернется. Жизнь у матери стала кошмаром. Степан опустил донельзя, и, будучи никому не нужным, отошел в мир иной. Не менее безрадостна и жизнь *Павла*, который тоже получил высшее образование, но не воспользовался знаниями. Получив в наследство имение, он живет одним днем. Заканчивает Павел так же ужасно, как брат, — умирает от запоя.

Но какими бы вырожденцами не были Степан и Павел, средний сын Арины Петровны — *Иудушка Головлев* — превзошел своих родных. Салтыков-Щедрин почти не акцентирует внимание на его настоящем имени — *Порфирий*, т.к. прозвище его показательно. С детства он умел приласкаться к матери, однако Арина Петровна его опасалась. Тоже получил высшее образование, но, находясь далеко от матери, он старался поддерживать с нею отношения, писал ей письма, в которых называл ее не иначе, как «мой милый друг маменька». В отличие от братьев, Иудушка не стремился получить «кусок» от матери, но не потому, что не хотел, а т.к. запросы его были гораздо больше. Аппетит Иудушки распространялся на все наследство. И вот час, которого он ждал, настал. Арина Петровна во время крестьянской реформы 1861 г. в какой-то момент растерялась и поделилась своими переживаниями с Иудой. Он предложил матери переложить бремя хлопот на его плечи, но домой возвращаться не спешил. По сути, Арина Петровна быстро оправилась от реформенного шока и по-прежнему руководила хозяйством сама. Она и забыла, что уже не является хозяйкой имения. Но однажды она получила письмо, в котором сын просил мать прислать хозяйственный отчет по прилагаемой форме. Вскоре в имение приехал и сам Иудушка и сделал жизнь Арины Петровны невыносимой в родном доме. Она покинула *Головлево*, отправилась в *Дубровино* — имение Павла, а когда тот умер, не написав завещания, и его имение отошло Иуде, Арина Петровна уехала в нищую деревеньку *Погорелки*. Это был самый нищенский «кусок», который она дала в свое время дочери *Анне*.

Арина Петровна — не единственная жертва Иудушки. Такими жертвами стали его братья, сестра, семья. Умирает его жена, безрадостно заканчивают жизнь его дети — *Володя* и *Петя*. Володя женился без благословения отца, и Иудушка отказал ему в материальной помощи, а поскольку сын не привык сам зарабатывать

на жизнь, то он оканчивает ее самоубийством. Петя проиграл казенные деньги, попытался одолжить их у отца, но встретил отказ, хотя тот знал, что за невыплату долга сына ждет каторга. По дороге на каторгу Петя умер. На первый взгляд, Иудушка не совершает ничего противозаконного; в начале романа это любящий сын, затем — рачительный хозяин и строгий отец. Однако он предает свою семью, и это предательство и является самым отвратительным пороком Иуды.

Жадность и жестокость Иудушки к окружающим погубила, в конечном счете, и его самого. К мужикам Иуда относится как к своим близким — грабит, штрафует за малейшую провинность. Он заводит сложную форму отчетности — один предмет записывается в 20 книг. Такая бюрократия приводит к тому, что хозяйство разрушается. Иуда запивает и погибает в приступе белой горячки.

Роман «Господа Головлевы» — одно из наиболее художественно сильных произведений Салтыкова-Щедрина. В нем писатель показывает причины нравственного оскудения провинциального дворянства, однако отказывается от таких приемов сатирического обличения, как фантастика, гипербола, гротеск, которые являются основными приемами в «Истории одного города». В «Господах Головлевых» писатель нигде не нарушает жизненного правдоподобия. Его сатира основана на глубоком проникновении в психологию героев. Стремление к психологической достоверности заставляет Салтыкова-Щедрина принять смелое писательское решение. В конце романа перед лицом смерти в Иудушке пробуждается совесть. Он впервые отдает себе отчет в том, как преступно жил. В припадке раскаяния Иуда бежит на могилу матери. Это бегство от груза собственных злодеяний писатель сопровождает мрачным пейзажем: «На дворе выл ветер...». Но запоздалое раскаяние бесплодно. Недаром оно приходит к Иуде лишь перед лицом смерти, когда ничего исправить невозможно.

Более всего имя Салтыкова-Щедрина известно в связи с его знаменитыми «Сказками». «Сказки», состоящие из 32 произведений, представляют собой сатирический цикл. Они были написаны в период с 1869 по 1886 г. В 1869 г. Салтыков-Щедрин опубликовал на страницах журнала «Отечественные записки», редактором которого сам являлся, 3 сказки — «Повесть о том,

как один мужик двух генералов прокормил», «Пропала совесть» и «Дикий помещик». Но большинство сказок было написано в середине 1880-х гг. Это неслучайно. В 1881 г. народовольцы убили Александра II, что послужило сигналом к началу реакции. Ее жертвой стал журнал «Отечественные записки», который был закрыт в 1884 г. Писатель начал искать новую трибуну, с которой он мог обратиться к читателю. Он предпринял дешевое издание «Сказок», которые, таким образом, стали широко известны.

Сказки Салтыкова-Щедрина не подпадают под определение *народных* сказок. Это не воссоздание картины мира, свойственной народному творчеству. Основываясь на фольклорных традициях, заимствуя сказочные мотивы, сюжеты, языковые средства, писатель создает оригинальный жанр, представляющий собой сплав двух жанров фольклорной и *авторской* литературы — сказки и басни. От *сказки* в сказках Салтыкова-Щедрина следующие признаки: а) сказовая интонация повествования, б) место и время действия — «в некотором царстве», «некогда», в) зачины («Жили да были два генерала»), г) присказки («по шучьему веленью», «сказано — сделано»), д) прием троекратного повтора. От *басни* — аллегорические герои, прием зоологизации, когда образы животных — волка, зайца, медведя, птиц, рыб — становятся социальной или психологической характеристикой человека.

В отличие от народной сказки, сказка Салтыкова-Щедрина становится формой сатирического обличения, средством популяризации философских и политических идей автора. Т.о., сказки писателя выполняют *дидактическую* функцию — учат народ рассуждать над своим бедственным положением.

Сказки Салтыкова-Щедрина можно разделить на 3 *жанровых разновидности*: 1) сказки о *животных*, строящиеся на приеме зоологизации; 2) сказки о *людях*, в которых писатель использует приемы гиперболы, гротеска, создавая так называемые «социальные маски» — собирательные образы людских типов; 3) *аллегорические* сказки с философским смыслом, в которых писатель размышляет над вечными вопросами бытия («Добродетели и пороки», «Пропала совесть»).

*Тематически* сказки С.-Щ. можно разделить также на 3 группы: 1) сатирические, направленные против *политики*, российского *самодержавия* и *правлящих классов*. Это «Медведь на воеводстве»,

«Дикий помещик», «**Орел-меценат**»; 2) сатирические, изображающие жизнь *народа*. Это «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил», «**Коняга**»; 3) сатирические, обличающие психологию *обывателей-интеллигентов* («**Карась-идеалист**», «**Премудрый пескарь**»). Остановимся на каждой тематической группе подробнее.

1) *Сатирические сказки, направленные против политики, российского самодержавия и правящих классов*. В них Салтыков-Щедрин обличает самодержавие как форму насилия над народом. Эта мысль, например, содержится в сказке «**Медведь на воеводстве**». Здесь друг друга сменяют *Топтыгин I, II, III. Топтыгин III* — намек на *Александра III*. Но намек на конкретного монарха — не главное. Главное — в раскрытии сущности самодержавия. Характеризуя действия одного из Топтыгиных, Салтыков-Щедрин пишет: «Забрался ночью в типографию, станки разбил, шрифт смешал, а произведение ума человеческого в отходную яму бросил». В сказке «**О ретивом начальнике**» начальник — враг прогресса — увидев на горизонте Америку, спрашивает, что это? Когда ему отвечают, что это континент, Америка, он предлагает закрыть Америку. В другой сказке из этой тематической группы — «**Богатырь**» — Салтыков-Щедрин дает предысторию современного российского самодержавия. Было время, когда богатырь был действительно богатырем и защищал свой народ, но время это прошло. От нечего делать богатырь забрался в дупло дерева, долго спал и умер там. Когда народ заглянул в дупло, от богатыря уже дурно пахло. Писатель признает, что в какой-то момент российской истории самодержавие играло прогрессивную роль, было условием сохранения национальной независимости России, но в настоящий момент оно утратило прогрессивное значение, стало бременем, которое влачит русский народ.

Однако финалы политических сказок Щедрина оптимистичны. Писатель выражает уверенность в том, что прогрессивное начало победит. Так, ретивый начальник, распорядившись было закрыть Америку, тут же заявляет: «Впрочем, сие от меня не зависит». Остановить жизнь не во власти царя. А в сказке «Медведь на воеводстве» финал таков: приходят мужики с рогатинами и уничтожают горе-правителя.

2) *Сказки сатирические, изображающие жизнь народа.* В духе повести «История одного города» Салтыков-Щедрин не возлагает всей вины за социальную несправедливость на правителей, но видит и отрицательные черты народа. Так, в сказке **«Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил»** Щедрин использует фантастику. Два русских генерала оказались вдруг на безлюдном острове. Остров оказался богат на пищу, но генералы не могли сами добыть ее, и умерли бы, если бы не мужик, который накормил их. Сказка направлена и против дворянства, которое живет за счет чужого труда, но писатель произносит горькое слово и в адрес мужика с его вековой покорностью и долготерпением. В финале сказки генералы отблагодарили своего спасителя: «Выслали ему стопку водки да пятак серебра: веселись, мужичина!». Горечь финала — в том, что мужик принимает свое бесправное положение как должное и не пытается бороться с ним.

3) *Сказки сатирические, обличающие психологию обывателей-интеллигентов.* В сказке **«Карась-идеалист»** карась представляет собой образ искреннего либерала, который убежден, что словом, внушением можно перевоспитать хищников и т.о. защитить народ. Скептически настроенный ерш предлагает карасю-идеалисту попробовать воплотить теорию в практику. Карась соглашается и идет пропагандировать свои идеи щуке. Встретившись с ней, он торжественно задает вопрос: «Знаешь ли ты, что такое добродетель?». Щука удивилась, произвольно раскрыла пасть и проглотила карася. Салтыков-Щедрин считает, что либеральная идея безболезненного преобразования жизни ложна.

В сказке **«Премудрый пескарь»** Салтыков-Щедрин показывает, как в 1880-е гг., в годы реакции, часть интеллигенции, напуганная репрессиями, отказалась от либеральных идей и отошла от борьбы, замкнувшись в мире личных интересов. Обывательщина, т.о., — следствие реакции. Выступая против обывательщины, писатель выступает против реакции. В сказке «Премудрый пескарь» рефреном повторяется мысль: «Жил — дрожал, и умирал — дрожал». Обывательская трусость, попытка бежать от борьбы не спасли героя. Его гибель была жалкой, как и его жизнь.

Т.о. можно заключить, что все многообразие средств художественной изобразительности помогло Салтыкову-Щедрину сделать свою сказку средством воссоздания современного писателю

общества. Писателю удалось создать жанровую форму, имеющую точный политический адрес и в то же время наполненную глубоким общечеловеческим содержанием.

## **ЛЕВ НИКОЛАЕВИЧ ТОЛСТОЙ** **(1828—1910)**

Л.Н. Толстой — классик не только русской, но и мировой литературы, величайший, наряду с Ф.М. Достоевским, мастер психологизма, создатель жанра романа-эпопеи, оригинальный мыслитель, несмотря на то, что бросил Казанский университет, предпочтя самообразование по собственной программе. Впоследствии Толстой самостоятельно выучил несколько языков.

В литературе Толстой дебютировал в 1852 году, когда в журнале «Современник», который в то время редактировал Н.А. Некрасов, была опубликована его повесть «**Детство**». За ней в 1854 году последовало «**Отрочество**», а в 1857 — «**Юность**». Предметом изображения Толстого в данной трилогии явилось дворянское общество, как усадебное, так и светское. Толстой во многом критикует дворянство, но не социальных позиций, а с нравственных. Эта критика возникает посредством восприятия мира дворянства глазами ребенка — а потом отрока и юноши — главного героя *Николеньки Иртеньева*. Шаг за шагом он познает мир, и чем навнее восприятие ребенка, тем острее воспринимает читатель нравственные диссонансы, которые обнаруживаются в обществе. Критика сразу же отметила тонкость психологического анализа, небывалое для начинающего писателя мастерство в раскрытии диалектики души ребенка при переходе от детства к отрочеству и юности. Уже в повести «Детство» появляется образ, который пройдет через все творчество Толстого — образ *правдоискателя* — героя, который задумывается над смыслом жизни и своим местом в ней. В данном произведении таковы Николенька Иртеньев и его старший друг *Дмитрий Нехлюдов*.

Новым словом в русской баталистике стали три «**Севастопольских рассказа**», написанные в 1855—1856 годах благодаря личному опыту Толстого, участвовавшего в качестве юнкера, а потом офицера-артиллериста в военных действиях. Главный *мотив* рассказов — протест против «страсти истребления себе

подобных». Далее этот мотив станет одним из ведущих в повести «Казаки», романе «Война и мир» и повести «Хаджи-Мурат».

Первый из трех «Севастопольских рассказов» — **«Севастополь в декабре месяце»** — воспринимался современниками как прямой репортаж, переданный одним из участников героической обороны славной русской черноморской крепости. Но это был не такой репортаж, которые в изобилии поставлялись в газеты и журналы корреспондентами, не нюхавшими пороха, а репортаж настоящий, ибо автором его был офицер, своими глазами увидевший войну «в настоящем ее выражении — в крови, в страданиях, в смерти». В рассказе «Севастополь в декабре месяце» автор сосредоточил внимание на «побудительных причинах», заставлявших матросов, солдат-пехотинцев, артиллеристов, командиров, врачей и сестер из военного госпиталя, жителей, не желавших покинуть осажденный город, совершать чудеса героизма. Причины эти — не обещание наград и чинов, а «чувство, редко проявляющееся, стыдливое в русском, но лежащее в глубине души каждого — любовь к родине».

В рассказе **«Севастополь в мае»** Толстой высказывает «злые истины» о проникших в армию трусах, карьеристах, лжецах. Писатель признается: «Может, не надо было говорить этого». Но он не простил бы себе до конца дней, если б не высказал всей правды об увиденном в Севастополе. «Герой моей повести, — говорит он, заключая «Севастополь в мае», — которого я люблю всеми силами души, которого старался воспроизвести во всей красоте его, и который всегда был, есть и будет прекрасен, — правда». Эти идущие от сердца слова можно поставить эпиграфом ко всему творчеству Толстого. Острый критицизм «Севастополя в мае» вызвал придирки цензуры, и рассказ появился на страницах «Современника» с большими купюрами.

Последний из трех рассказов — **«Севастополь в августе 1855 года»** запечатлел образ народа, не признавшего себя побежденным, даже когда враги захватили город. Завершая рассказ, писатель свидетельствует: «Почти каждый солдат, взглянув с северной стороны на оставленный Севастополь, с невыразимой горечью в сердце вздыхал и грозился врагам». Каждый твердо верил, что пройдет немного времени, и Севастополь будет освобожден.

В «Севастопольских рассказах» обнаружили еще две характерные особенности творческого облика Толстого, сохранившиеся у писателя навсегда: по словам Н.Г. Чернышевского, это «диалектика души» и «чистота нравственного чувства»<sup>20</sup>.

После отставки в 1856 году и заграничного путешествия Толстой обосновывается в своем тульском имении Ясная Поляна и увлекается сельским хозяйством. Он считал для себя обязательным физический труд. В 1859 году Толстой открывает в имении школу для крестьянских детей, в которой сам преподавал, а в 1862 году начинает издавать педагогический журнал «Ясная Поляна». В 1852—1863 годах под влиянием идей Ж.Ж. Руссо о необходимости сближения цивилизованного человека с природой написана повесть «**Кзаки**». Ее молодой герой, *Дмитрий Оленин*, пытается «опроститься» среди гребенских казаков. Дружит со старым охотником дядей *Ерошкой*, пьет с ним чифирь, увлекается казачкой *Марьяной*. Казаки предстают людьми сильных и глубоких чувств. Так, Марьяна не променяла любовь к простому казаку *Лукашке* на заманчивое предложение офицера Оленина. В изображении Толстого люди из народа — это философы. Таков, например, дядя Ерошка, которому свойственно самобытное мышление. Дворянство на фоне казаков бледнеет. Дмитрий Оленин до прибытия на Кавказ вел довольно бурную светскую жизнь. Он ощущает разрыв между собой и казаками. Пребывание на Кавказе внутренне очистило его. В финале повести Оленин приходит к выводу: «Счастье не в том, чтобы убивать, а в том, чтобы жертвовать собой». Но до конца желание Оленина слиться с народом не осуществилось. Реалист Толстой далек от утопизма Руссо. Станица отвергает чужака, который не может перечеркнуть свою образованность, особенности психологии, привычки.

В 1862 году, в 34 года, Толстой женится и начинает новый этап в своем творчестве. *Семейная тема* становится одной из важнейших для него. 1863—1869 гг. отданы работе над романом «**Война и мир**». Этот роман явился вершиной творчества Толстого.

---

<sup>20</sup> Цит. по: Опульская Л.Д. Ступени великого восхождения («Детство», «Отрочество», «Юность», Севастопольские рассказы, «Кзаки» Л.Н. Толстого) // Вершины: Книга о выдающихся произведениях русской литературы / Сост. В.И.Кулешов. М.: Дет.лит., 1983 // URL: <http://www.grammar.ru>

После его опубликования самый популярный на тот период русский писатель И.С. Тургенев признал за Толстым «первое место между всеми нашими современными писателями».

*Жанр* романа является предметом споров. Сам Толстой затруднялся определить жанр своего главного произведения. «Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника», — писал он, добавляя, что «в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, ... которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести»<sup>21</sup>. Действительно, это не прозаическая гоголевская *поэма*, ориентированная на старинные эпопеи и на плутовской роман о современности. Это и не *роман* в прямом смысле этого слова, т.к. под романом традиционно понималось многособытийное, с развитым сюжетом повествование о том, что произошло с одним человеком или несколькими людьми, которым уделяется существенно большее внимание, чем другим. Роман чаще всего пишется не об обычной их жизни, а о каком-то происшествии с началом и концом, чаще всего счастливым, состоящим в женитьбе героя, или несчастным, когда герой погибал. У Толстого же «единодержавие центрального лица практически отсутствует», а по поводу сюжета своего произведения писатель высказался следующим образом: «Я никак не могу... положить вымышленным мною лицам известные границы — как то женитьба или смерть, после которых интерес повествования бы уничтожился. Мне... представлялось, что смерть одного лица только возбуждала интерес к другим лицам, и брак представлялся большей частью завязкой, а не развязкой интереса»<sup>22</sup>.

«Война и мир» не является и *исторической хроникой*, хотя истории Толстой уделяет огромное внимание. Однако большей частью это рассуждения над историческими вопросами. Хроника же — это прежде всего беспристрастное изложение событий. Если и можно считать «Войну и мир» хроникой, то не исторической, а *семейной*. Толстой рассказывает о семьях *Болконских*, *Безуховых*, *Ростовых*, *Курагиных*, *Друбецких*. Три первые семьи, верные

---

<sup>21</sup> Цит. по: URL: <http://www.philology.bsu.by>

<sup>22</sup> Цит. по: URL: <http://www.2cb.ru>

семейному духу, оказываются, наконец, в родстве. Но только к семейной хронике «Войну и мир» свести никак нельзя.

Толстой, затрудняясь точно определить жанр книги, сравнивал ее с древней эпопеей «Илиадой». Это ближе к правде, поскольку суть старинного эпоса — *«примат (преимущество, приоритет) общего над индивидуальным»*. Эпос рассказывает о славном прошлом, о событиях не просто значительных, но очень важных для больших человеческих общностей и целых народов. Отдельный герой существует в эпосе как выразитель или антагонист общей жизни. Кроме того, в «Войне и мире» присутствуют такие эпопейные признаки, как *большой объем и проблемно-тематическая энциклопедичность*. Поэтому «Войну и мир» часто называют *романом-эпопеей*. Но даже против такого определения высказываются возражения, что ведущим началом толстовской книги, в особенности в первых томах произведения, является не *эпически-коллективная*, а *персональная* мысль. Действительно, первые тома произведения посвящены по преимуществу семейной жизни и личным судьбам отдельных героев, что склоняет произведение не к эпосу, но к роману, хотя и нетрадиционному.

В действительности, в «Войне и мире» романное и эпопейное начала оказываются взаимопроницаемыми, создают небывалый ранее художественный *синтез*. По Толстому, индивидуальное самоутверждение человека губительно для его личности. Только в единении с другими он может совершенствовать себя. В.А. Нездвецкий отмечал: «Мир романов Достоевского и Толстого впервые в русской прозе строится на взаимонаправленном движении и заинтересованности друг в друге личности и народа». Поэтому все-таки есть основания называть «Войну и мир» **историческим романом-эпопеей**, имея в виду, что составляющие в этом синтезе радикально трансформированы.

*Проблематика* романа разнообразна. Один из вопросов, которые Толстой ставит в произведении, — это вопрос о *дворянстве и его исторических судьбах*. Дворянство не представляется Толстому однородным. В дворянском сословии он различает прослойки, не похожие друг на друга, а именно: дворянство великосветское и поместное. К *великосветскому дворянству*, приближенному к правительству, Толстой относится отрицательно. Критика придворных кругов начинается в романе с изображения

*Александра I*. Толстой показывает, что внутренне ничтожный человек стал источником многих бед России. Многие неудачи русских войск военных кампаний 1805 и 1812 гг. произошли по вине Александра I. Если Россия избежала катастрофы в войне 1812 года, то потому, что царю было деликатно предложено удалиться от войск, где он пребывал в качестве главнокомандующего. В том же плане решен образ генерал-губернатора Москвы *Растопчина*, который в тот момент, когда русские войска отчаянно сражались под Москвой, расклеивает в Москве печально знаменитые афиши о том, что французы слабы и можно их «шапками закидать». Когда же русские войска отступили за Москву и нужно было обеспечить эвакуацию жителей, Растопчин сбежал из города. Толстой впервые заявил об этом во всеуслышание.

Светское общество представлено в романе и вымышленными героями. Это князь *Василий Курагин*, его дети *Инполит*, *Анатоль*, *Элен*, *Жюли*, фрейлина *А.П. Шерер*, *Борис Друбецкой* и другие. Толстой отмечает их полное равнодушие к судьбам страны и народа. Острый исторический момент, когда решается вопрос «быть или не быть России самостоятельным государством?», не заставил их отказаться от иждивенческого отношения к родине. Министр Курагин думает лишь о том, как угодить императору. Когда Александр высказывается против назначения Кутузова главнокомандующим, Курагин ругает военачальника; проходит некоторое время — и он говорит: «Великая новость — Кутузов главнокомандующий, я так рад!».

Борис Друбецкой также не остается в стороне от событий. Он отправляется в действующую армию в надежде сделать быструю карьеру, но не собирается рисковать жизнью. Он держится ближе к штабу. Похоже действует и *Берг*. Когда люди бросают Москву и добро, лишь бы не оказаться под властью французов, Берг старается приобрести шифоньерочку, которая подходит его квартире. Впрочем, светское дворянство охотно говорит о своем патриотизме. Особенно это видно на примере салона А.П. Шерер и самой хозяйки. Шерер молитвенно говорит об Александре I, но ее восторг обусловлен тем, что он призван раздавить «гидру революции», родиной которой является Франция, хотя еще недавно говорить по-русски в салоне Шерер было признаком дурного тона. Началась война, и Жюли Курагина, желая показать

свой патриотизм, стала писать вместо французского на русском языке. Выясняется, что она не может построить фразу по-русски. Толстой считает, что такие люди недостойны называться русскими.

Светскому обществу в романе противостоит *поместное дворянство*, которое пользуется симпатией автора. Оно представлено, прежде всего, семьей Ростовых. Толстой считает, что поместное дворянство ближе к народу, и это оказывает на него положительное воздействие. Характеризуя Ростовых, Толстой подчеркивает их добродушие, хлебосольность, непосредственность, естественность, что особо проявляется в *Наташе*. Близость поместных дворян к народу проявляется в быту и во время войны, когда, например, господа и крестьяне вместе отмечают святки. Во время войны Наташа помогает спасать раненых.

Семья Болконских тоже симпатична Толстому. Кажется, что Болконские непохожи на Ростовых. В семье Болконских царят порядок и размеренность, Ростовых — добродушная беспечность и мягкость. Генеалогическое древо Болконских висит в рамке на стене, а Ростовы с провинциальной простотой принимают гостей без разбору. Но в конце концов эти семьи объединились. Сблизили их отношение к родине, отсутствие фальши, близость народу.

С семьями Болконских и Ростовых связаны две важнейшие идеи произведения Толстого — идеи *единения* и *естественности как нормы*. Большинство Ростовых — единый собирательный образ. Болконский же, который вначале думает только о личной славе, позже пытается участвовать в государственных реформах во имя пользы для неизвестных ему людей, всей страны. Быть *вместе* с другими важно для него. Существование персонажей, осуждаемых Толстым, искусственно. Таково их поведение, как правило, подчиненное ритуалу или условному порядку, как, например, в салоне Анны Павловны Шерер. Ростовы же в большинстве своем естественны. Например, в своем первом бою *Николай Ростов* убежал от француза, бросив в него пистолет, но он честен и естествен, как почти все Ростовы.

Другая важнейшая проблема, которую Толстой поднимает в своем произведении, — *проблема войны*. Для него война — «противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие». Современники оспаривали это мнение, ссылаясь на то,

что человечество в своей истории гораздо более воевало, чем пребывало в мире. Но слова Толстого означают, что человечество, по сути, еще недостаточно человечно, если незнакомые люди, часто не имеющие ничего один против другого, принуждаются друг друга убивать. В толстовских описаниях сражений на поле боя господствует неразбериха, люди не отдают себе отчета в своих действиях. В двух последних томах романа-эпопеи писатель отрицает военное искусство и отвергает привычные обозначения военных действий и аксессуаров: не «воевать», а «убивать людей», не «знамена», а «палки с кусками материи». Толстой критически относится к большинству прославленных генералов, и наиболее успешные действия во время Шенграбенского сражения (1805) приписывает вымышленным персонажам, скромным офицерам *Тушину* и *Тимохину*. Первого из них, ничем не награжденного, мы видим потом без руки в вонючем госпитале, зато такие, как Берг, служа при штабе, получают чины и награды благодаря умению правильно «подать» свои мнимые подвиги.

Положительные герои Толстого не могут привыкнуть к профессиональному убийству. Николай Ростов, уже опытный командир эскадрона, во время атаки не убивает, а только ранит и берет в плен француза.

Особенностью произведения служит тот факт, что войну как таковую Толстой сумел показать во всей бесчеловечности, не избрав ни одной сцены убийства. Ни Андрей Болконский, ни Николай Ростов, ни даже жестокий *Долохов* не показаны убивающими. Избегает Толстой и детального показа изувеченных трупов, крови, ран и т.п. Изобразительность в этом отношении уступает место выразительности, бесчеловечность войны утверждается с помощью впечатления, которое она может произвести. О конце Бородинского сражения, например, сказано: «Собрались тучки, и стал накрапывать дождик на убитых, на раненых, на испуганных, на изнуренных, и на сомневающихся людей. Как будто он говорил: «Довольно, довольно, люди. Перестаньте... Опомнитесь. Что вы делаете?»».

Толстой показал себя в «Войне и мире» новатором в решении вопроса о *роли народа в истории*. Произведение Толстого полемично по отношению к официальной историографии, прославлявшей подвиги героев и игнорировавшей решающую роль

народа в войне. Толстой же показывает, что истинный творец истории — это народ. Исход сражения в конечном итоге зависит от поведения рядовых солдат, т.е. народа, переодетого в шинели. Так, показывая Шенграбенское сражение, Толстой рассказывает, как, по распоряжению Кутузова, отряд в 4 тыс. человек под руководством Багратиона должен был задержать продвижение французов на сутки. С одной стороны — огромная французская армия, с другой — горсть русских. Но задача была выполнена. Раскрывая секрет успеха, Толстой изображает один из участков боя — батарею Тушина, где царят мужество, самоотверженность каждого рядового. Толстой не ограничивается изображением армии. Война 1812 года была народной, т.к. народ оказывал и самостоятельное сопротивление французам. Подмосковные крестьяне жгли сено и хлеб, чтобы они не достались врагу. Вершиной народной войны стало партизанское движение. Неслучайно стала знаменита фраза Толстого про «дубину народной войны». Толстой создает яркий образ крестьянина-партизана *Тихона Щербатова*.

Хотя в романе-эпопее и невозможно выделить главного героя, в системе персонажей «Войны и мира» особняком стоят 3 любимых героя автора — Андрей Болконский, Пьер Безухов и Наташа Ростова. *Андрей Болконский* принадлежит к передовой дворянской интеллигенции. Его личность во многом формировалась под влиянием отца, который принадлежит к дворянской аристократии конца XVIII — начала XIX в., самостоятельно мыслящего человека, что привело его к опале. Этот человек, материалист, атеист и вольнодумец, критически относится к российским самодержцам — Павлу, Александру I. Андрей тоже видит лицемерие, нравственную несостоятельность светского общества. Он мечтает о славе полководца. Эта мечта подсказана успехами Наполеона. В 1805 г. он отправляется в действующую армию в надежде на скорую славу. Но уже тогда между Андреем и карьеристами типа Берга и Друбецкого лежит пропасть. Друбецкой и Берг хотят славы только для себя, Андрей же хочет внести вклад в общую победу, ему важно признание людей. Андрей сражается честно и под Шенграбеном, и под Аустерлицем. То, что увидел Андрей на войне, принесло ему разочарование в ней. Полное прозрение пришло к нему после Аустерлица, где он был ранен и попал в плен. Перед

ним открылось небо — символ вечности. И Андрею стало ясно, что война — это суета, а человек рожден не для этого.

В тяжелом душевном состоянии Болконский возвращается домой. Прежняя цель его жизни рухнула, а новая еще не появилась. Разочарование усугубляется смертью жены Андрея, перед которой он чувствовал вину. Духовное возрождение героя происходит после встречи с Наташей, пробудившей в нем чувство любви. Неслучайна и встреча Андрея со старым дубом, который помогает Андрею лучше понять себя и новые цели в жизни.

Новая цель жизни Андрея Болконского — благо Родины, стремление принести пользу людям. Он по-прежнему критически настроен по отношению к народу, но делает все, чтобы облегчить своим крестьянам жизнь. Болконский едет в Петербург, где знакомится со *Сперанским*, который ведет курс государственной политики в либеральном ракурсе. Новую череду разочарований приносит Болконскому война 1812 года и измена Наташи. Он вновь отправляется в армию, но уже с целью принести пользу родине. На войне Болконский по-новому увидел народ. Он осознал, что судьба России зависит от обычных мужиков. Они же, симпатизируя ему, называют его «наш князь». Происходит полная переоценка ценностей, и тем трагичнее, что жизненный путь Болконского завершен.

*Пьер Безухов* также проходит на протяжении романа духовную эволюцию. Первое знакомство с Пьером происходит в 1805 году в салоне Шерер. Он незаконный сын графа Безухова и воспитывался в Швейцарии на средства отца. По возвращению Безухов стал наследником титула и богатства и одновременно завидным женихом. Его неопытность позволила Василию Курагину сделать его мужем своей дочери Элен. Брак этот ничего, кроме разочарований, Пьеру не принес. Политические взгляды Безухова сначала бессистемны. Он восхищается революцией и Наполеоном, хотя именно Наполеон «задушил» французскую революцию. Черда событий истории заставляет Пьера задуматься над жизнью и прийти к масонству. Во время войны 1812 года Пьер пытается принять участие в спасении отечества. Теперь он мечтает убить Наполеона. Пьер поступает самоотверженно, вынося ребенка из пожара и спасая женщину. Пьер, как и Болконский, приходит

к выводу, что Россия одерживает победу благодаря народу. В эпилоге романа мы видим Пьера как будущего декабриста.

Образы Болконского и Безухова сближает умение подняться выше интересов своего класса до критического осмысления окружающей жизни. Оба они любили одну женщину — *Наташу Ростову*. Образ этот полемически направлен против *Веры Павловны* из романа *Н.Г. Чернышевского «Что делать?»* (1862—63) и тургеневских девушек, для которых свойственна самоотверженность и готовность к жертве во имя высоких идеалов. Толстой убежден, что женщина создана для семьи. Недаром в эпилоге Наташа предстает как самка, хранительница домашнего очага. Мы наблюдаем Наташу на протяжении нескольких лет. Как и образы Болконского и Безухова, она предстает в динамике, что является отличительной особенностью любимых героев Толстого. Его отрицательные героини принципиально лишены развития.

С 1880-х годов Толстой живет преимущественно в Москве. Изпод его пера выходит собственное Евангелие (божественной природы Иисуса Христа он не признавал), повести «**Холстомер. История лошади**», «**Смерть Ивана Ильича**» (обе — 1886), «**Крейцера соната**» (1891). Обращается к драматургии. Написал несколько пьес, лучшая из которых — «**Живой труп**» (1900, опубликована в 1911), показывающая неизбежность гибели хорошего, но слабовольного человека, который пытается уйти из жизни своего социального круга с его законами.

«Завещанием» автору новому столетию стал создававшийся 10 лет роман «**Воскресение**» (1899). Первоначальный замысел романа был моралистический, а именно — нравственное «воскресение» князя *Дмитрия Нехлюдова*, который некогда соблазнил и сломал жизнь *Катюше Масловой*. Однако сюжет преодолел первоначальный замысел. В основе сюжета — хлопоты Нехлюдова за несправедливо приговоренную к каторге Маслову. Однако этот сюжет позволил показать многочисленные социальные слои России сверху донизу так, как никогда не бывало ни в каком другом произведении. Новаторским было и едко ироническое изображение церковной службы, которое стало причиной того, что святейший Синод констатировал отпадение Толстого от православной церкви. Однако, в отличие от общепринятого мнения, Синод не «отлучал» и тем более не предавал анафеме Толстого.

Последним художественным произведением Толстого стала историческая повесть **«Хаджи-Мурат»** (1896—1904), основанная на событиях Кавказской войны, а последним публицистическим — статья **«Не могу молчать»** (1908) — протест против смертных казней, вызванных революцией 1905—1907 гг.

## **НИКОЛАЙ СЕМЕНОВИЧ ЛЕСКОВ** (1831—1895)

Николай Семенович Лесков известен прежде всего как прозаик, автор множества романов, повестей, рассказов. Однако свой творческий путь он начал в качестве публициста в 1860-е годы. Лесков рано поступил на службу в Орловскую палату уголовного суда, а в 1849 году перешел в Киевскую казенную палату. Однако в 1857 году Лесков отказывается от государственной службы и переходит в частную коммерческую компанию. Дела фирмы требовали многочисленных поездок по стране, и Лесков, по его собственным словам, «изъездил Россию в самых разнообразных направлениях». Накопленные в поездках впечатления и послужили основой первых публицистических опытов писателя, опубликованных в 1860 году в «Санкт-Петербургских ведомостях».

В 1861 году Лесков переезжает в Петербург, а затем в Москву, где становится сотрудником газеты «Русская речь» и одновременно публикуется в «Отечественных записках», «Книжном вестнике» и других журналах. В 1862 году журнал «Век» опубликовал первое беллетристическое произведение Лескова — рассказ **«Погасшее дело»** (впоследствии названный **«Засуха»**). В этом же году в разных изданиях были напечатаны рассказы **«Разбойник»** и **«В тарангесе»**, а в 1863 году — **«Житие одной бабы»** и **«Язвительный»**. В первых его очерках и рассказах выражены симпатии к крестьянам и характерный для Лескова интерес к незаурядным натурам из народа. Как видим, на первых этапах творчества Лесков отдавал предпочтение жанру очерка, что сближало его с литераторами демократического лагеря. Однако сразу же обнаружились и принципиальные различия между ними в подходах к изображению народной жизни.

В отличие от писателей-шестидесятников, призывавших рисовать в жизни народа социальные конфликты и контрасты,

Лесков воспринимал ее как нечто понятное и близкое, принимал как «данность». Писатель не принимал идеи революционного переустройства жизни, хотя понимал губительность для России крепостного права. В 1864 году Лесков уезжает за границу, где пишет роман **«Некуда»**, в котором с присущей ему категоричностью и полемической страстностью выражает свое неприятие революционного пути развития России.

Демократические и даже либеральные круги русской литературы расценили появление романа «Некуда» как вызов и отвернулись от Лескова, объявив ему бойкот. Против писателя выступили автор знаменитой статьи **«Мотивы русской драмы»** (о пьесе Н.А. Островского «Гроза») **Дмитрий Иванович Писарев** (1840—1868) и М.Е. Салтыков-Щедрин. Доступ во многие журналы для Лескова был закрыт. Свое отлучение от демократической прессы писатель переживал достаточно остро, однако он продолжал настаивать, что Россия не должна идти революционным путем, и последовательно воплотил эту мысль в рассказе **«Овцебык»** и романе **«Обойденные»** (1865). Ситуацию ухудшит и появление в 1872 году его антинигилистического романа **«На ножах»**. Писатель не отрицал необходимости демократических перемен. Уважая народ, его трудолюбие, терпение, мудрость, талант, он хотел для него лучшей доли, но в отличие от демократов не хотел готовых скоропалительных решений и мучительно искал верные пути преобразования России.

Верой в неистощимые силы, скрытые в русском народе, в его национальном характере, проникнуты многие произведения Лескова. Он искал и находил яркие проявления национального духа в разных сферах русской жизни и слоях русского общества — среди крестьян, мастеровых, дворян и т.д. Огромную ценность в наследии Лескова составляют **рассказы**, в которых он воспел героизм русского народа, его необыкновенную талантливость и красоту души. По словам М. Горького, Лесков создает в своем цикле рассказов «иконостас ее (России. — О.К.) святых и праведников»<sup>23</sup>. Это такие рассказы, как **«Однодум»** (1879), **«Несмертельный**

---

<sup>23</sup> Цит. по: Новикова-Строганова А.А. «Ближе к добру, к свету познания и к правде». Очерк творчества Н.С. Лескова (к 180-летию писателя) // URL: <http://www.cofe.ru>

**Голован»** (1880), **«Человек на часах»** (1887), **«Инженеры-бес-сребреники»** (1887). В них речь идет о «маленьких» простых людях, «невидимках с большими сердцами», которые самоотверженно отдают себя служению добрым делам. Таковы знаменитые *героиправедники* Лескова. Причем праведничество понимается писателем как служение людям, а не в христианской трактовке — как служение Богу.

Однако писатель не стремится идеализировать русского человека. Лесков раскрывал сложность и противоречивость характеров своих героев из народа, взаимодействие в них разнородных начал. В 1865 году в повести **«Леди Макбет Мценского уезда»** он показал страшный исход бунта героини, в которой трагически смешались, с одной стороны, желание любить и быть свободной, искренность порывов, потребность постичь другого человека, а с другой — отсутствие четких нравственных ориентиров, слепо подчинение законам среды, эгоизм и жестокость.

Русская патриархальная действительность, по мнению писателя, таит в себе шекспировские страсти. Сюжет **«Леди Макбет Мценского уезда»** восходит к криминальной хронике. Героиня повести — *Катерина Измайлова* — соотносится через свое имя с героиней пьесы Островского **«Гроза»**. Прожив 6 лет с нелюбимым мужем, Катерина влюбляется в приказчика мужа *Сергея*. Лесков детально описывает быт купеческого дома, скуку и отсутствие душевного контакта между Катериной и ее мужем. Бедность заставила ее выйти замуж. От родных мужа она слышит только попреки, т.к. не может родить мужу наследника. Но на этом сходство судеб Катерины Измайловой и Катерины Кабановой заканчивается. Чтобы отстоять свое счастье, героиня Лескова решается на преступление. Она убивает свекра, угрожающего ей разоблачением, зверски убивает мужа и малолетнего племянника, претендующего на наследство. Но счастья героиня не обретает. Попав на каторгу, она убеждается, что Сергей, ради которого она совершила все преступления, не любил ее. Ему нужно было лишь богатство ее мужа. Не выдержав издевательств бывшего любовника и его новой подруги, Катерина бросается с парохода, везущего арестантов на каторгу, увлекая за собой разлучницу. В героине Лесков подчеркивает силу страстей, которые в условиях российской действительности приобретают уродливый характер. По натуре

Катерина Измайлова не преступница, это жизнь толкает ее на преступления. Она, как и Катерина из «Грозы», жертва домостроевского уклада, но, в отличие от нее — не свидетельство близкого разрушения темного царства, а истинный продукт его.

И в более поздних произведениях Лесков изображает драматизм внутренней борьбы героев, подчеркивая, что ее итог зависит от способности человека осознать свое предназначение в жизни и следовать духовности, свойственной русскому человеку. Так, герой повести «**Очарованный странник**» (1873) *Иван Северьянович Флягин* пережил много испытаний, прежде чем почувствовал в себе желание «отстрадать» за другого человека, а позже и «за народ... помереть». Это воплощение русского национального характера, соотносимое с фольклорными образами русского богатыря Ильи Муромца и одновременно — Иванушки-дурачка.

В повести проявилось жанровое новаторство Лескова. Он использует особый литературный жанр — *сказ*, при котором автор полностью устраняется из текста. Повествование ведется главным героем. Главной характеристикой сказа является речевая манера, интонация, свойственная человеку из народной среды.

Сюжет сказа образует исповедь героя, едущего на пароходе, своим случайным спутникам. Фигура Флягина сразу привлекает внимание людей, плывущих с ним. Это огромного роста монах, видом напоминающий былинного героя. Его история — странничество — вызывает аллегории с Иванушкой-дурачком, вечно ищущим свое счастье в странствии по свету. История жизни, рассказанная героем, построена как путешествие за истиной, странствие в поисках смысла жизни, в поисках себя. Блуждая по России и побывав в своей жизни конюхом, нянькой, конокрадом, солдатом, артистом и, наконец, монахом, герой приходит к идее самопожертвования, служения России.

Смысл заглавия повести — «Очарованный странник» — состоит в следующем: героя очарован русской жизнью, ее многообразием, глубиной, талантом и свободолюбием русских людей, воплощенным в образе цыганки *Грушеньки*. Ее образ является также символическим воплощением трагического контраста русской действительности, состоящего в том, что она не позволяет проявиться лучшим качествам русского человека. Грушенька — страстная,

артистичная натура, талантливая певица — становится игрушкой князя и умирает, попав в его «золотую клетку».

Главный герой повести показан в эволюции. Подобно Катерине Измайловой, он вмещает в себя разные грани русского характера — удалство, силу, но силу избыточную, неразумную. Сила героя становится причиной смерти 3-х человек. Еще будучи кучером, Флягин из молодецкого озорства заporол кнутом до смерти монаха, который заснул на возу с сеном и вовремя не постороился с дороги. В другой раз, будучи на ярмарке, Флягин во время честного кулачного поединка убивает татарина. Наконец, он помогает умереть Грушеньке — спасая ее от самоубийства, по ее просьбе он сталкивает ее с обрыва в реку.

Странствия и мучения, выпавшие на долю героя, заставляют его переосмыслить свою жизнь. Он ощущает вину перед убитыми им и обрабатывает ее, служа людям, — отправляется в рекруты вместо сына бедных стариков, приняв его имя, совершает военные подвиги. По мысли Лескова, в русском народе таятся огромные силы, которые активизируются в критические для родины минуты. Однако в русской жизни, по мнению Лескова, отсутствует логика. Именно поэтому судьба героя изобилует анекдотами, случайными событиями, которыми управляют не разум, а чувство. Теориями, логикой русскую жизнь не понять.

Большую ценность представляют в творчестве писателя рассказы «**Запечатленный ангел**» (1873), «**Левша (Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе)**» (1881), «**Тупейный художник**» (1883), в которых Лесков показывает трагедию народных талантов в российских условиях, воспекает творческий труд народа. Так, в «**Запечатленном ангеле**» неграмотный кузнец *Маррей* своей сметливостью удивляет английских инженеров. В «**Тупейном художнике**» речь идет о драматической судьбе крепостной артистки и театрального художника-парикмахера.

Подробнее остановимся на анализе рассказа «**Левша (Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе)**» (1881). Замысел рассказа возник у Лескова в 1878 году. Лето этого года Лесков провел в Сестрорецке, в доме оружейного мастера. Будучи знакомым с помощником начальника местного оружейного завода, Лесков обсуждал с ним вопрос об источниках происхождения прибаутки о том, как «англичане из стали блоху делали, а наши

туляки ее подковали, да им назад отослали». Так и не прояснив ничего в возникновении этой присказки, Лесков в мае 1881 года пишет на основе этого сюжета рассказ «Левша».

*Жанровое своеобразие рассказа.* Предваряя рассказ предисловием, в котором утверждалось, что автор записал эту легенду в Сестрорецке со слов «старого оружейника, тульского выходца», Лесков не ожидал, что критика воспримет все «за чистую монету» и станет столь язвительно отзываться о его литературных способностях. Его рассказ был назван «простым стенографированием», «пересказом». В итоге писатель был вынужден себя «разоблачить» и в июне 1882 года в газете «Новое время» опубликовать заметку «**О русском Левше (Литературное объяснение)**». В ней Лесков называет свое произведение рассказом, настаивает на своем авторстве, а Левшу именует «лицом... выдуманным».

Почему Лесков дает «Левше» жанровое определение «рассказ»? Ведь это произведение скорее напоминает *повесть*. У него достаточно большой объем, что не свойственно рассказу, оно разделено на 20 глав, охватывает длительный промежуток времени (примерно 10—12 лет). Кроме того, для него характерно последовательное развертывание действия с введением новых персонажей, изображением странствий героев. Во-первых, само слово «рассказ» связано с корневым словом «сказ», подчеркивающим устный характер повествования. Во-вторых, главным героем является *Левша*. Описание пребывания *Александра I* в Англии, разговора *Николая I* с *Платовым*, поездки последнего в Тулу и даже работы тульских мастеров лишь подготавливает читателя к истории путешествия Левши. Таким образом, в центре рассказа оказывается лишь один этап из жизни героя — пребывание его в Англии, что соответствует скорее рассказу, чем повести. Соединение черт разных жанров помогает автору решить творческие задачи, связанные с утверждением одного героя и развенчанием других, становится одной из форм выявления авторской позиции.

Но «Левша» соединяет в себе и черты фольклорных жанров: *бывальщины*, *предания* и *легенды*. Рассказчик стремится подчеркнуть достоверность происходящего, приводя исторические реалии и привлекая фамилии исторических деятелей. Это создает ощущение документальности повествования, а следовательно, делает вполне серьезными те оценки, которые автор дает поступкам

императоров и их окружения. О жанре *легенды*, в основе которой всегда лежит чудо, напоминает нам гиперболизация (описание чудес, показанных англичанами, изображение необыкновенного труда мастеров при создании подкованной блохи).

Однако ни один из названных фольклорных жанров — ни бывальщина, ни предание, ни легенда — не предполагает выражения личного отношения рассказчика к героям, их поступкам. Лесков же сознательно стремится выразить авторскую позицию, присущее ему ироническое отношение к представителям власти. Поэтому он использует и возможности *сказки* с ее снисходительным отношением к царям и вельможам. Чтобы усилить эффект нереальности, сказочности происходящего, Лесков сознательно искажает хронологию, пряча в тексте ошибки. Так, например, известно, что Александр I был в Лондоне в июне 1814 года, Венский конгресс же (в тексте «Левши» он именуется «Советом») начался в августе 1814 г. А после окончания конгресса император по Англии не путешествовал. Еще более фантастическим кажется использование образа казака Платова. Делая его собеседником Николая I, вступившего на престол в конце 1825 года, Лесков словно «забывает» о том, что реальный Платов умер в 1818 г.

Эффект сказочности усиливается и самим характером повествования. Например, описывая, как Александр прячет блоху, автор пишет, что он «опустил блошку в орешек... а чтобы не потерять самый орех, опустил его в свою золотую табакерку, а табакерку велел положить в свою дорожную шкатулку». (Вспомним сказочные описания спрятанной Кощеевой смерти: игла в яйце, яйцо в утке, утка в сундуке и т.д.). Именно сказочный характер повествования позволяет объяснить появление в императорском дворце «химика из противной аптеки от Аничкова моста», который ведет себя с царем запросто и по-соседски.

*Проблематика, сюжет и композиция.* Как мы уже говорили, в рассказе «Левша» одной из центральных является проблема *творческой одаренности* русского человека. Талант, по мысли художника, не может существовать, если он не подкреплен духовной силой человека, его нравственным стержнем. Образ Левши продолжает галерею образов праведников, созданную Лесковым. Левша — неказистый мужичок с выдранными «при ученье» волосами, одетый как нищий, — не боится идти к государю, так как

уверен в своей правоте, в качестве своей работы. Левша является для писателя воплощением идеи самоотречения во имя Дела, самопожертвования во славу Отечества. Не случайно повествователь передает его разговоры с англичанами, упорно пытающимися склонить Левшу к тому, чтобы остаться в Англии. Непреклонность героя вызывает уважение англичан. Даже в предсмертный час герой помнит лишь об одном — о военном секрете, незнание которого губительно для русской армии. Лесков показывает трагический парадокс русской жизни. Простой тульский мастер Левша в большей степени озабочен проблемой военной мощи России, чем военный министр граф Чернышев или сам император.

Критическое отношение Лескова к представителям *власти* во многом определяет проблематику рассказа. Именно в изображении Александра, Николая, Платова лесковская ирония становится наиболее очевидной. Мало того, что попытка Платова убедить Александра в превосходстве русского оружия «огорчила императора», напоминание об особом сахаре Бобринского завода и вовсе расстроило государя («Пожалуйста, не порть мне политики», — просит он Платова). Сам Платов патриотом становится лишь за пределами Отечества. В России же он ведет себя как типичный крепостник. Тульским мастерам он не верит, требует, чтобы английской работы не портили. Именно он виноват в том, что Левша покинул страну без «тугамента», что сыграло роковую роль в его судьбе. Николай, дав распоряжение отправить Левшу в Англию, вскоре о нем забывает. Автор горько замечает, что в дороге голодному Левше «на каждой станции пояса на один значок еще перетягивали, чтобы кишки с легкими не перепутались».

Однако если Александр уверен в превосходстве английских мастеров, то Николай верит в возможности русских талантов. Правда, для него это вопрос личного престижа, а люди — лишь средство достижения победы в споре с другой державой. Русский человек для него *не самоценен*.

В основе сюжета рассказа лежит характерный для народного творчества мотив борьбы, состязания представителей двух народов. *Антитеза*, вследствие этого, является основным *композиционным приемом* в рассказе. Однако противопоставляются не столько русское и английское мастерство, сколько сами мастера и власть, презиращая их. Вспомним, что английского «полшкипера»,

который пытается «пробиться» к графу Клейнмихелю с напоминаниями о Левше, также выгоняют.

Лесков затрагивает в своем сюжете и проблему *культурной и экономической отсталости России*. Ее следует искать в необразованности русского народа, в невнимании власти к судьбе национальных талантов, которые развиваются не благодаря, а скорее вопреки ее деятельности. Если в России Николай «милостиво снисходит» до беседы с Левшой, то англичане поначалу восторженно принимают одаренного от природы мастера. Кульминационным образом рассказа является брошенный на полу в «простонародной» больнице Левша — образец своеобразного отношения к личности со стороны российской власти.

Сказы Лескова как новый тип повествования послужили созданию новой жанровой разновидности: *сказовой повести*. Именно сказовая повесть Лескова способствовала появлению нового типа героя — *героя-правдоискателя*, которого можно поставить в один ряд с героями Толстого, Достоевского. Позже и М. Горький назовет Лескова в числе своих учителей. «Я думаю, — писал он, — что на мое отношение к жизни влияли — каждый по-своему — три писателя: Помяловский, Глеб Успенский и Лесков... Именно под влиянием этих трех писателей решено было мною самому пойти посмотреть, как живет «народ». Творчество Лескова являет собой пример утверждения силы русского национального характера, красоты того неуловимого, что называется «душою народа»<sup>24</sup>.

## АНТОН ПАВЛОВИЧ ЧЕХОВ (1860—1904)

Сочинять Антон Чехов начал рано. Еще учась в Таганрогской гимназии, он написал большую драму «Безотцовщина», водевиль «О чем курица пела», много коротких шуточных произведений. Первыми напечатанными его произведениями были пародии «**Письмо к ученому соседу**» и «**Что чаще всего встречается в романах, повестях и т.п.?**» (обе 1880).

---

<sup>24</sup> Цит. по: Гебель В.А. Лесков // История русской литературы: В 10 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941—1956 // URL: <http://feb-web.ru>

Став студентом медицинского факультета Московского университета, Чехов под различными псевдонимами выступает в столичных юмористических журналах, таких, как «Стрекоза», «Будильник», «Осколки» и др. Самым известным его псевдонимом стал *Антоша Чехонте*. Постепенно Чехов выработал уникальную технику короткого рассказа. Многие в его писательской манере сложилось под влиянием русской классической литературы XIX в. Так, его творчеству присущ лаконизм, которому он учился у Пушкина, психологизм Толстого, близка сатирическая тенденция, представленная именами Гоголя и Салтыкова-Щедрина. Но он сумел никого не повторить и сказать свое слово в литературе.

Для рассказов Чехова характерны: 1) значимое, говорящее имя героя (унтер Пришибеев, Очумелов); в ряде случаев такую функцию выполняют прозвища (попрыгунья, человек в футляре); 2) в рассказах Чехова важную роль играет внешность героя как средство его психологической или социальной характеристики (так, человек в футляре старается от всего отгородиться и поэтому ходит в калошах, использует много футляров, а в «Толстом и тонком» толстый человек чином повыше, тонкий — пониже); 3) Чехов использует прием саморазоблачения героя (так, в рассказе «Хамелеон» городской Очумелов несколько раз меняет свое решение относительно собаки — истребить ли ее или обласкать — в зависимости от того, как выясняется, что собака ничья или генеральская); 4) важна в рассказах Чехова роль интерьера и пейзажа (в рассказе «Степь» Чехов рисует величественную картину широкой степи, которая помогает понять широту русского характера); 5) в сатирических рассказах Чехов использует такие средства выразительности, как гипербола («Смерть чиновника»), образы-символы («Палата № 6» — вся Россия), изображение героя в ущербной эволюции, или деградации («Ионыч»).

Сатирическое начало не является у Чехова единственным. Рассказы его глубоко лиричны. Лиризм Чехова проявляется в сочувствии даже к самым ничтожным жертвам действительности. Этот *лиризм* в сочетании с *обличительным началом* и придает своеобразие чеховскому рассказу.

Рассказы Чехова коротки, но за видимой простотой можно найти глубину смысла и сложность художественного построения. Так, в рассказе «Смерть чиновника» (1883) обращает на себя

внимание как будто явное несоответствие между сюжетом, который ведет к печальному концу, и тем, как он рассказывается. Рассказ начинается со слова «смерть» и заканчивается словом «помер». А между тем в рассказе немало смешного. Несерьезен тон повествования («Чихать никому и нигде не возбраняется. Чихают и мужики, и полицмейстеры, и тайные советники. Все чихают»). Забавны имена персонажей (Червяков, Бризжалов), комична настойчивость, с которой Червяков пристаёт со своими извинениями к нечаянно обрызганному им во время чихания генералу. Он предпринимает 5 неудачных попыток извинения! Комизм ситуации придает несоразмерность повода и следствия: в начале рассказа герой «чихнул», а в конце «помер». Такое абсурдное несоответствие бывает только в анекдотах. Но при том, что Чехов смеется над своим недалеким героем, он касается при этом весьма серьезных вещей.

В фокусе его внимания традиционная *проблема маленького человека*, которую он трактует по-своему. Ситуация, когда маленький чиновник сталкивается со значительным лицом, известна начиная с гоголевской «Шинели». Однако если прежняя русская литература проливает слезы над судьбой маленького человека, то в рассказе Чехова объект насмешки — сам «маленький человек». Червяков смешон и жалок одновременно: смешон своей нелепой настойчивостью извиниться, а жалок тем, что подвергает себя унижению, отказываясь от человеческого достоинства. При чем его никто не принуждает к этому, а напротив, пытаются удержать от такого унижительного поведения.

Т.о. Чехов поворачивает известную тему маленького человека против самого этого человека. Он показывает не унижение маленького человека со стороны влиятельного лица, а его *добровольное* пресмыкательство, *самоуничижение*. Он показывает, что проблема не в злых начальниках; зло лежит глубже. Чинопочитание вошло в плоть и кровь тех, кто должен страдать от унижения их человеческого достоинства, до такой степени, что они готовы ценой жизни отстаивать право демонстрировать почтительность и свое ничтожество перед властными. Червяков предстает здесь краеугольным камнем, на котором и держится система чинопочитания и добровольного самоуничижения.

Такое впечатление производит большинство юмористических рассказов Чехова: над ними смеешься, а если задуматься — повеествуют они о грустном или даже страшном. Примером другого такого «уморительно смешного» рассказа, в котором просматривается невеселый порядок вещей, является «Хамелеон» (1884). Имя героя рассказа давно стало нарицательным, понятие «хамелеонство» вошло в русский язык. «Хамелеоном» мы называем человека, готового моментально, в угоду обстоятельствам, менять свои взгляды на противоположные.

Чехов прибегает к простейшим формам комизма — нелепым фамилиям персонажей (Очумелов, Хрюкин), абсурдным словопотреблениям и синтаксису («По какому это случаю тут? Почему тут? Это ты зачем палец?»). Комический эффект достигается и с помощью композиции. Основной композиционный прием в рассказе — повторение. В «Хамелеоне» повторяется ситуация выяснения («чья собака?»). Несколько раз меняется ответ на этот вопрос, и столько же раз меняется реакция полицейского. Хамелеонство Очумелова объясняется убежденностью в превосходстве генерала над «прочими», и в том, что уважение низших к «чинам» должно выражаться в почтительности и подобострастии.

В отличие от «Смерти чиновника», в «Хамелеоне» генерал вообще не появляется на сцене. Вместо него — лишь упоминание о нем. Но, как и в «Смерти чиновника», чтобы показать систему зависимости и подчиненности, нет нужды в том, чтобы генерал демонстрировал свою власть. Действие ее обнаруживается в поведении фигур подчиненных. Они, считая себя мелкими сошками, выступают главными хранителями государственной системы, основанной на унижении человеческого достоинства. Как и Червяков из «Смерти чиновника», полупьяный мастерской Хрюкин с его укушенным пальцем сочувствия автора не вызывает.

С течением времени сатира Чехова развивалась, и впоследствии сатирический элемент в рассказах стал соседствовать не столько с *лиризмом*, сколько с *трагизмом*. Таков, например, рассказ «Ионыч» (1898). История, рассказанная Чеховым в «Ионыче», строится вокруг двух признаний в любви. Вначале он признается ей в любви, но не встречает взаимности. А спустя несколько лет она, поняв, что лучшего человека, чем он, в ее жизни не было, говорит ему о любви — с тем же отрицательным результатом.

Все остальные события в рассказе нужны как материал для объяснения, почему не состоялась взаимная любовь двух людей.

Главный вопрос рассказа — кто (или что) виновато в том, что молодой, полный сил в начале рассказа *Дмитрий Старцев* в последней главке превратился в *Ионыча*? Первое объяснение его деградации как будто лежит на поверхности. Причину можно увидеть в неблагоприятном окружении Старцева, обывательской среде города С. и отсутствии со стороны героя борьбы с этой средой. Но это объяснение односторонне. В отличие от грибоедовского Чацкого, противостоящего среде, у Старцева нет никакого изначального неприятия этой среды. Как и Чацкий, Старцев влюбляется в девушку из чуждой ему среды. Однако у Чацкого этот барьер духовный, т.к. он изначально уверен в своем превосходстве над этой средой. У Старцева же — материальный. Он входит в «самый талантливый» дом города С. Все в доме *Туркиных* кажется ему приятным. И потом, узнав, что он не любим, в отличие от Чацкого он не устремляется «искать по свету, где оскорбленному есть сердцу уголок», а остается жить там же.

Получив отказ *Котика*, Старцев почувствовал раздражение против общества города С., с которыми не о чем говорить, т.к. их интересы ограничены едой и пустыми развлечениями. Он тоже пытается проповедовать другой образ жизни («за ужином или чаем говорил о том, что нужно трудиться, что без труда жить нельзя»). Общество города С. осталось равнодушно к его проповедям, но и гонениям Старцева не подвергло, если не считать того, что его наградили прозвищем «поляк надутый». Вследствие этого Старцев не покидает города, а остается в нем жить, — так сказать, по инерции. И постепенно среда поглотила Старцева и подчинила своим законам.

Чехов вводит в рассказ испытание героя неостановимым ходом времени. Время проверяет на прочность любые убеждения, успокаивает, но время и переделывает человека. Чацкий такому испытанию временем подвержен не был. Его приезд в фамусовское общество, противостояние ему и отъезд были как вспышка. Молодые же убеждения Старцева против хода времени долго продержаться не могли. И вот вчерашний живой человек превратился в *Ионыча*.

Как в рассказе «Хамелеон», Чехов прибегает в «Ионыче» к приему повторения. Этот прием помогает автору охарактеризовать окружение Старцева. Так, в 1-ой главе Туркины показывают гостям «свои таланты весело, с сердечной простотой» — и в 5-й главе *Вера Иосифовна* читает гостям свои романы «по-прежнему охотно, с сердечной простотой». Не меняет программы поведения и глава семьи *Иван Петрович*. И таланты, и сердечная простота — не худшие свойства людей, но запрограммированность, повторяемость Туркиных в конце концов вызывают в читателе раздражение. Остальные горожане также живут по программе, о которой автор говорит: «День да ночь — сутки прочь, жизнь проходит тускло, без впечатлений, без мыслей... Днем нажива, а вечером клуб, общество картежников, алкоголиков, хрипунов...».

В последней главе и сам Старцев превратился в нечто окостеневшее, действующее по установившейся программе. В главе описывается, *что* Ионыч, как его теперь называют, делает изо дня в день, из месяца в месяц, из года в год. Счастья нет, но нет уже и стремления к нему. Вместо него есть его заменители, суррогаты — покупка недвижимости и почтение окружающих. Старцев деградировал даже ниже Туркиных. Поскольку Туркины остались на протяжении рассказа такими же, как были, Старцев же скатился ниже своего прежнего уровня.

Рассказ о том, как невероятно трудно оставаться человеком, даже зная изначально, каким следует быть. Чехов призывает читателя сопротивляться деградации даже в безнадежной ситуации.

Новаторство Чехова особенно проявляется в **драматургии**. Он стал создателем *новой формы реалистической драмы — драмы, предельно приближенной к жизни*. Ее развитие определяют не исключительные события или столкновения антагонистических (противоположных) сил. Драматизм жизни — в *повседневности ее течения*, в сложности отношений человека с обществом.

В драме Чехова частные конфликты, которые складываются между персонажами, не имеют для судеб героев решающего значения. Поэтому так характерны для писателя *незавершенные конфликты*. Но эти неразрешенные столкновения стягиваются в единый идейно-тематический узел, раскрывая основную чеховскую мысль о неправомочности существующего социального и нравственного порядка вещей. Чехов не видит возможности

преодоления этого порядка в настоящем. Норма прекрасных, подлинно человеческих отношений видится героям Чехова лишь *в будущем*, близость которого они чувствуют, но реальных путей к которому не находят. Герои пьес Чехова всегда лишь на грани решения. В этом отличие их от героев пьес Горького 1900-х годов — носителей ярко выраженного конкретно-исторического идеала.

Своеобразие чеховской драматургии состоит также в том, что Чехов, как драматург, ориентированный на изображение жизни во всей ее будничности, вводит в пьесы заведомо *будничные сцены* (так, «**Три сестры**» начинается с того, что сестры пьют чай, разговаривая, казалось бы, ни о чем. «**Вишневый сад**» начинается с зевка Лопухина). Герои Чехова лишены оттенков романтизации, внешней эффектности. Социальный конфликт переносится в бытовую психологическую сферу. Чехов сознательно убирает из своих драм чисто внешнюю занимательность, стараясь сконцентрировать внимание читателя или зрителя на внутренней жизни, психологии героев. Именно поэтому чеховские драмы называют еще «*драмами настроения*» или «*лирическими драмами*».

Своеобразие драматизма пьес Чехова, их конфликтов, ориентация на повседневность, внутреннее, стремление ввести читателя и зрителей в мир размышлений и настроений героев, требовало своеобразных *средств драматической выразительности*. Драматизму Чехова присущ *подтекст, ассоциации*. Так, в пьесе «Три сестры» в финале небо окрашено заревом и звучит фраза: «Вот так же в 1812-м году Москва горела». На первый взгляд, зарево всего лишь напоминает пожар, но мы вспоминаем, *как* сестры рвались в Москву, и понимаем, что их Москва и надежды сгорели.

Большое значение в драматургии Чехова приобретают *детали*. В «Трех сестрах» в доме Прозоровых появляется будущая жена Андрея — Наташа, которая впоследствии сыграет роковую роль в судьбе сестер. Она одета в розовое платье с зеленым поясом. Это верх безвкусыя. Деталь эта — первый сигнал неблагополучия. Одна из сестер вполголоса делает ей замечание, что пояс надо сменить. Через некоторое время Наташа становится полноправной хозяйкой в доме Прозоровых, и теперь *она* делает замечание одной сестре, что на ней неладно сидит пояс.

Для драм Чехова характерны *звуковые эффекты*. В «Вишневом саду» есть сцена — Гаев и Лопухин уезжают на торги, в доме

Раневской волнуются, разговор не клеится, часты паузы, которые говорят о внутреннем напряжении собравшихся. Во время одной из пауз раздается звук лопнувшей струны. Все кончено. Вишневого сада больше нет.

В ряде случаев Чехов использует *образы-символы*. Так, «Вишневый сад», который подвергается коренной перестройке, — это вся Россия рубежа веков.

Чехов отказывается от традиционного *монологера*. В его пьесах нет главных и второстепенных персонажей. Именно поэтому на смену ранних пьес — «Иванова», «Платонова», «Дяди Вани», в название которых вынесено имя главного героя, приходят «Чайка», «Три сестры», «Вишневый сад», в которых невозможно выделить одного, центрального персонажа. Чеховская пьеса напоминает симфоническое произведение, создаваемое оркестром. Все герои в определенный момент становятся *центральными*, персонажи, находящиеся на первый взгляд на периферии сюжета, обретают обобщенно-символическое значение. Именно эту роль играет в «Чайке» Маша, с реплик которой начинается каждое действие. Ее слова о погубленной жизни — своеобразный камертон, с которым соотносятся судьбы всех героев.

Новаторство Чехова проявляется и на уровне *жанра*. Две чеховские пьесы — «Чайка» и «Вишневый сад» названы автором комедиями, что не соответствует драматургической системе жанров. «Чайка» — история крушения надежд. Герои теряют веру в изменение своей судьбы. В другой пьесе гибнет вишневый сад, безвозвратно уходит в прошлое счастье обитателей «дворянского гнезда». Определить жанр чеховских пьес — драма, трагедия и комедия — представляется важным, потому что жанр — это выражение авторской позиции. Комизм пьес «Чайка» и «Вишневый сад» выражается в несовпадении представлений героев о жизни с реальностью. Персонажи «Вишневого сада» живут иллюзиями. Автор сострадает прошлому, людям, которые живут воспоминаниями, у которых нет будущего (кроме Пети Трофимова и Ани), но верит в необходимость перемен. Чехов предлагает свой вариант гоголевского «смеха сквозь слезы», повторяя известную истину: «Смесь, человечество растает со своим прошлым». Неслучайно некоторые исследователи, в частности З. Паперный,

определяют жанр чеховских пьес, как *трагикомедии*<sup>25</sup>. Соседство трагического и комического, высокого и низкого продиктовано творческой задачей Чехова. В жизни невозможно одно отделить от другого. Следовательно, чеховские пьесы, отображающие реальность, воссоздают сложное переплетение жизненных явлений.

Своеобразие чеховской драматургии потребовало перестройки от театра и актеров. Недаром пьеса «**Чайка**» (1896) в первой постановке в Петербурге, когда ее стали исполнять в традиционной манере, провалилась. Она была не понята актерами и зрителями. Но уже через два года, в 1898 году, в постановке молодого Московского Художественного театра эта пьеса имела триумфальный успех и стала символом нового театра.

Начиная работу над «Чайкой», Чехов в письме к своему издателю *Алексею Сергеевичу Суворину* (1834—1912) дает пьесе следующую характеристику: «Комедия, три женских роли, шесть мужских, четыре акта, пейзаж (вид на озеро); много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви»<sup>26</sup>. Т.о. Чехов определяет основные параметры будущей пьесы: параллельное развитие двух тем — *любви* и *темы искусства*, которое организует действие. Новаторство пьесы проявляется уже в трактовке *темы любви*. В «Чайке» действительно «пять пудов любви». Все герои влюблены, но возникает странная закономерность — все любят безответно. Любовь *Медведенко* к *Маше*, *Маши* — к *Треплеву*, *Треплева* — к *Нине Заречной*, *Нины* — к *Тригорину*, *Полины Андреевны* к *Дорну* — свидетельство несовершенства жизни, которая обманывает человека, давая ему надежду на счастье, а потом разрушая ее. Скрытый трагизм жизни героев проявляется уже в первых репликах, с которых начинается каждое действие. Микромонологи *Маши* настраивают действие на волну разочарования: в 1 действии — слова учителю: «Это траур по моей жизни». Во 2-м — *Маша* признается *Аркадиной*: «Жизнь свою я тащу волоком, как бесконечный шлейф...». 3-е действие открывает разговор *Маши* с *Тригориним*, в котором *Маша* говорит: «Любить

---

<sup>25</sup> Паперный З. «Вопреки всем правилам...». Пьесы и водевили Чехова. М., 1982 // URL: <http://www.lib.ua-ru.net>

<sup>26</sup> Цит. по: Пересыпкина В. Пьесы // Библиотека всемирной литературы. Серия 2. Том 123. Литература XIX века. Антон Павлович Чехов. Рассказы. Повести. Пьесы // URL: <http://litena.ru>

безнадежно, целые годы все ждать чего-то...». И, наконец, в 4 действии Полина Андреевна, мать Маши, просит Треплева быть поласковее с дочерью, а он дает зарок, что вырвет любовь к Нине Заречной с корнем. Маше вторят другие герои, заявляющие о своей несчастьности. Таким образом, возникает особый ритм повествования, создающий настроение общего разочарования.

Благополучны в любви лишь Тригорин и Аркадина, которые расстаются на время и сходятся вновь. Но их чувство не более чем иллюзия счастья. Сравнение двух объяснений в любви — Треплева и Нины и Тригорина и Аркадиной — вскрывает искусственность, вторичность чувств Тригорина:

«Треплев. Мы одни.

Нина. Кажется, кто-то там...

Т. Никого.

*Поцелуй.*

Т. Не уезжайте рано, умоляю вас.

Н. Нельзя.

Т. А если я поеду к вам. Я всю ночь буду стоять в саду смотреть на ваше окно.

Н. Нельзя, вас заметит сторож. Трезор еще не привык к вам и будет лаять.

Т. Я люблю вас.

Н. Тсс».

Подтекст проявляется в недосказанности фраз героев. Они говорят об обычных вещах, но истинный смысл их диалога — объяснение в любви. Сравним с признанием Тригорина Аркадиной:

«Вы так прекрасны... О, какое счастье думать, что мы скоро увидимся!

*Она склоняется к нему на грудь.*

Я опять увижу эти чудные глаза, невыразимо прекрасную, нежную улыбку... эти кроткие черты, выражение ангельской чистоты... Дорогая моя...».

В объяснении Тригорина нет недосказанности, все определено и литературно. Тригорину вторит Аркадина, обращаясь к возлюбленному: «Ты мой... ты мой... И этот лоб мой, и глаза мои... И эти прекрасные шелковистые волосы мои... Ты весь мой».

Несмотря на искренность, чистая, целомудренная любовь молодых героев Треплева и Нины распадается, а связь Тригорина и Аркадиной оказывается долговечной.

Сопоставление Треплева и Тригорина можно продолжить. Они оба писатели, но Тригорин известен публике, хотя его произведения поверхностно занимательны, а Треплев пишет драмы, которые никто не понимает. Начинается пьеса с провала Треплева, его пьеса была освистана. В 4 действии спустя 2 года Треплев оказывается модным писателем, но в минуту успеха он открывает свою творческую несостоятельность. Писатель-новатор, в своих произведениях он находит банальности. От него вторично и уже навсегда уходит Нина. Банкротство героя заканчивается самоубийством.

Сюжет Треплева и Нины Заречной развивается по принципу *сюжета прозрения*. Герои переживают духовную эволюцию. Треплев из романтика, бунтаря, стремящегося эпатировать публику, превращается в страдающего человека, открывающего для себя мудрость жизни, новый смысл творчества: «Да, я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души». Но силы героя подорваны, талант его не соответствует новому представлению об искусстве, и Треплев капитулирует. Тот же путь проходит Нина. Она разочаровывается в себе, в своей любви к Тригорину. Основной *конфликт* пьесы — столкновение мечты и действительности, основной результат — разрушение, гибель мечты. Финал пьесы не дает ощущения победы героев над жизнью (Маша спивается, Треплев стреляется). Приговором звучат слова Нины Заречной: «Жизнь груба», которые передают глубокую неудовлетворенность жизнью всех героев пьесы.

Таким образом, «Чайка» — это пьеса вопросов, а не ответов. Чехов создает пьесу-размышление, а не пьесу-зрелище, обобщая свои раздумья над судьбами людей, над смыслом жизни.

Пьеса «**Вишневый сад**» (1903) переводит переживания чеховских героев в исторический контекст. В последней пьесе Чехова показана историческая смена социальных укладов: кончается период вишневых садов, с красотой уходящего усадебного быта, с поэзией воспоминаний о былой жизни. Владельцы вишневого сада нерешительны, не приспособлены к жизни, непрактичны

и пассивны. Чехов в качестве главной черты героев отмечает паралич воли. Они терпят крах, потому что ушло их время. По словам З. Паперного, «Вишневый сад» — пьеса не только о людях, потерявших прекрасное имение, но и утративших реальное ощущение времени. Так, пьеса начинается с того, что ранним майским утром *Лопухин* проспал и не встретил *Раневскую* и *Аню*. В 3 действии герои опаздывают на поезд, отправляясь на торги. В 4 действии имение продано, все уезжают и опять чуть не опаздывают на поезд. Чехов проводит мысль: время бывших владельцев вишневого сада ушло.

Как и «Чайка», пьеса определена Чеховым как «комедия». Комизм пьесы заложен в ее структуре. Каждый герой поглощен своей правдой, погружен в свои переживания, не замечая окружающих. Т.о., каждый из персонажей играет свой *моноспектакль*, из которых складывается действие. Это одновременно и полифония (многоголосие), и диссонанс — т.е. нестройное звучание, где каждый голос стремится быть единственным. Каждый из героев не совпадает с другим. Каждый исповедуется другим героям, но в итоге все эти исповеди обращаются в зрительный зал, а не к партнерам по сцене. Происходит это потому, что каждый исповедующийся в какой-то момент понимает, что самого главного объяснить своему собеседнику не может. Так, Аня никогда не поймет драмы матери — Любви Андреевны Раневской, а сама Любовь Андреевна никогда не поймет увлечения дочери идеями *Пети Трофимова*. Герои далеки друг от друга, потому что, по замыслу автора, каждый из них не только самодостаточная личность, но и исполнитель определенной социально-исторической роли. Несовпадение внутренней сущности героев той социально-исторической роли, которую он вынужден играть — еще один источник комизма пьесы.

Комизм пьесы «Вишневый сад» выражается также в несовпадении представлений героев о жизни с реальностью. Главную героиню — Раневскую — Чехов характеризовал в письме к *Константину Сергеевичу Станиславскому* (1863—1938) как «старая женщина, ничего в настоящем, все в прошлом». В прошлом ее молодость, семейная жизнь, сад. Умер муж, имение пришло в упадок, возникла новая мучительная страсть. Затем погиб сын *Гриша*. Ужас утраты соединился с чувством вины, что она слишком

увлеклась мужчиной и забыла про сына. Раневская бежит из дома — от семьи и прошлого. В Париже ее ждет новая любовь к подлецу, который обобрал ее, бросил и вновь вернулся, но уже нищим. Раневская ничего не хочет осознать, т.к. для нее ничего нет выше любви. Это единственная героиня пьесы, живущая в орлеоне любви (отсюда и ее имя).

Возвратившись домой, где ее все вроде бы любили и ждали 5 лет, Раневская встречает осуждение — за порочность, легкомыслие... Никто не желает принимать ее такой, какая она есть. Сама Раневская чувствует, что ее любят осуждая. Она несостоятельная помещица, т.к. никогда не умела управлять своим помещением, несостоятельная мать — у ее дочерей своя жизнь: в новую жизнь вместе с Петей Трофимовым уходит Аня, по-своему устраивает жизнь *Варя*. Раневская возвращается в Париж, а в России, в ее саду уже стучит топор.

В комедии несколько *сюжетных линий*. Ранее всего заканчивается линия несостоявшегося романа Лопехина и Вари. Варя мещански мелочна, она не думает о любви, а просто хочет удачно выйти замуж. Лопехину же с ней не интересно, и он приходит в раздражение, когда Раневская говорит ему о необходимости сделать предложение Варе. С темой *несостоявшейся любви* связана тема *гибнущего сада*. Лопехин — единственный, кто предлагает реальный план спасения сада. Он понимает, что в прежнем виде сад не сохранить. Сад должен из элитарного стать доступным всем. Он обуреваем разными чувствами. С одной стороны, он пьянеет от мысли, что ему, крестьянскому сыну, будет позволено взять это сокровище аристократии, с другой стороны, он ощущает, что только он один может его спасти. Став владельцем сада, он приближается к пониманию сущности эпохи, глубокого неблагополучия всей современной жизни: «Надо прямо говорить, жизнь у нас дурацкая... Мы друг перед другом нос дерем, а жизнь знай себе проходит».

Важна в комедии сюжетная линия взаимоотношений Пети Трофимова и дочери Любви Андреевны Ани. Нельзя трактовать образ Пети как образ прогрессивного мыслителя и деятеля. Трофимов — одинокий и неприкаянный философ. Отношения его с реальным миром очень напряженны. Мир видит в Трофимове «облезлого барина» и «вечного студента». Он не заканчивает курса,

даже борода у него не растет. Он правильно говорит об ужасном прошлом России, о неизбежности искупления. Но, в отличие от Лопехина, не знает, как реально воплотить свои идеи. Речь его абстрактна: «Человечество идет к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле, и я в первых рядах». И потому Петя духовно ущербен, далек от понимания смысла жизни, так же, как и остальные герои пьесы. Неслучайно рядом с Петей оказывается Аня — юная девочка, почти ребенок, не знающий жизни. И цель у них нереальная: «вперед — к звезде».

В финале пьесы заключена *ирония*. Одни герои расстаются с садом без сожаления (так, Петя говорит: «Вся Россия — наш сад»), другие — мучительно переживают утрату сада. Спасение сада в его *коренном переустройстве*, но новая жизнь означает прежде всего смерть былого, и по иронии судьбы палачом оказывается тот, кто яснее всего видит красоту гниущего мира.

Сегодня Чехов признан как писатель, определивший развитие рассказа и драмы в мировой литературе XX века.

### *Краткие итоги*

Как метод реализм связан с эпохой XIX века — временем осознания важности причинно-следственных связей и в природе, и в обществе. Именно представление о взаимосвязи человека и его социального окружения стало одним из мировоззренческих основ реалистического метода. Реализм раскрывает многообразие отношений человека с обществом — от семьи до государства. Этот же метод предоставляет читателю возможность наиболее глубоко проникнуть в разнообразие человеческих типов и наиболее последовательно и полно представить многосоставность мира личности (характер, психологию, мировоззрение, поведение и т.д.) во взаимосвязи и взаимообусловленности ее компонентов.

В отличие от предшествующих нормативных методов (классицизма и романтизма) реализм — метод ненормативный. Его разнообразная и постоянно развивающаяся практика строится на отказе от ограничений в выборе тем (в частности, от соотносительности темы и жанра), как это было в классицизме. В отличие от

романтизма, сосредоточившегося на изображении исключительной личности, реализм свободен и в выборе героев. Ему, в принципе, подвластно изображение любого человека, в конкретике его национальных, временных, социальных, возрастных, психологических проявлений. Писатель-реалист всегда ориентируется на мотивированность характеров, убеждений, поступков своих персонажей теми условиями, в которых формируются и живут его герои. Следствиями такого видения человек в реализме становятся, во-первых, особого рода художественное обобщение — *типизация* (проявление общего через конкретно-индивидуальное), во-вторых, возможность изображения героя в развитии, в-третьих, подвижность авторской, а значит, читательской оценки.

Динамика, лежащая в основе реалистического видения мира и человека, порождает и новый по отношению к предшествующим методам тип оценки героя. В реализме изначальная оценка героя отсутствует. Ее сменяет ситуативная оценка конкретных действий в конкретных обстоятельствах. Она позволяет видеть героя произведения не в заранее запрограммированных крайностях, а в более сложных переходах, раскрывающих подлинную сложность индивидуального мира персонажа и его взаимоотношений с действительностью.

Неоднозначность реалистического героя — один из способов проникновения в сложность, изменчивость и подвижность самой жизни, а это одно из коренных отличий реалистического метода и от романтизма, и от классицизма.

Ненормативный характер реализма снимает практически все ограничения, характерные для дореалистических литературных методов. В выборе тем, проблем, жанров, героев реалист руководствуется лишь их соответствием с его замыслом и задачей выявления закономерностей в отношениях человека и окружающей его жизни — и социальной, и природной. В реализме каждый автор демонстрирует особенности *индивидуального стиля*, поэтому и поэтика, и языковые средства реалистических произведений чрезвычайно многообразны, а художественный стиль каждого крупного автора неповторим. Таким образом, в реализме единство метода осуществляется через многообразие индивидуальных авторских стилей. И это коренным образом отличает реализм

от нормативных методов (классицизма и романтизма), где каждому из них соответствуют единые стилевые нормы.

В эпоху реализма, т.е. начиная с 1830-х гг. и в течение XIX века, формируется *жанровая система*, которая характерна для современной литературы в целом. Если за точку отсчета принять жанровую систему романтизма, сформировавшуюся к 1830-м гг., в этот достаточно длительный период заметно изменяется и соотношение произведений, написанных стихами и прозой, и соотношение между эпосом, лирикой и драмой.

В пору реализма проза заметно перевешивает произведения, написанные стихами. В середине XIX в. намечается относительный спад интереса к поэзии.

Господствующим родом в эпоху реализма оказывается *эпос*. В середине XIX века *роман* представляет собой господствующий жанр русской литературы. В 1850—1870-е гг. созданы лучшие романы Тургенева, Достоевского, Толстого, Гончарова, Салтыкова-Щедрина, Лескова.

В 1880—1890-е гг. в России первенствует *повесть*. Этот жанр, помимо Чехова, культивируют Бунин, Куприн и др. писатели. Однако, если повести 1830—1840-х гг. («Повести Белкина» Пушкина, «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород» и «Петербургские повести» Гоголя, роман, возникший как совокупность повестей, — «Герой нашего времени» Лермонтова) прокладывали путь к широкоохватному романному отражению действительности, то повести конца века, особенно произведения Чехова, становятся своеобразной концентрацией романного видения мира. То, что в середине XIX века потребовало бы изложения на сотнях страниц, теперь укладывается в рамки 20—30-ти.

Определившие реалистический эпос XIX века роман и повесть остаются ведущими жанрами и в эпической прозе XX века.

*Драматургия* в XIX веке занимает значительно меньшее место, нежели эпос. Крупнейшим драматургом-реалистом в России был А.Н. Островский, которого по праву называют создателем русского национального театра, хотя реалистические тенденции в русской драме проявились еще в 1820-е гг., когда были созданы «Горе от ума» А. Грибоедова, «Борис Годунов» А. Пушкина, и были продолжены в 1830-е годы в «Маленьких трагедиях» Пушкина и «Ревизоре» Гоголя.

Характерно, что в драматургии XIX века чрезвычайно редким, практически единичным становится обращение к жанру трагедии. Главенствующими жанрами драматургии XIX века стали драма и комедия. К ним обоим широко обращался Островский. Достаточно вспомнить его комедии: «Банкрот», «Лес», «На всякого мудреца довольно простоты», «Волки и овцы»; драмы «Гроза», «Бесприданница», «Таланты и поклонники».

В творчестве Чехова же структурное своеобразие и эмоциональный строй драмы и комедии утрачивают четкую определенность. «Чайка» и «Вишневый сад» носят авторские жанровые подзаголовки «комедия», хотя традиционно трактуются литературоведами как произведения, относящиеся к жанру драмы. Комизм пьес «Чайка» и «Вишневый сад» выражается в несовпадении представлений героев о жизни с реальностью.

Вопрос о соотношении *лирики* и реализма до сих пор остается нерешенным. Субъективная родовая природа лирики мало приспособлена для задач, которые свойственны реалистическому методу. Переживанию трудно придать объективность. Поэтому говорить о своеобразии реалистической лирики, видимо, нецелесообразно. Тем не менее, лирическая поэзия в середине и второй половине XIX века продолжала существовать, и эта стадия ее развития, синхронная господству реализма, не могла не испытать влияния этого доминирующего метода литературного процесса.

В развитии русской лирики сер.–втор. половины XIX в. можно отметить два феномена. *Первый* — это *психологизация* и даже «романизация» любовной лирики Некрасова и Тютчева 1840—1850-х гг. Речь идет о так называемых Денисьевском и Панаевском циклах. У обоих поэтов в комплексах лирических стихотворений, посвященных взаимоотношениям с любимой женщиной, возникает ряд моментов, сближающих их с психологической прозой сер. XIX в. Это установка на изображение индивидуальных характеров героя и героини, присутствие в отдельных стихотворениях и циклах в целом развития любовных отношений, элементы драматизации, которые придают комплексу произведений, написанных в разные годы, логику динамического единства.

*Вторая*, более глобальная тенденция, характерная для лирики середины — второй половины XIX века, — это *распад жанровой системы*. Распад жанрового мышления отражается на способах

составления авторских сборников лирической поэзии. На смену построению по жанровому принципу, где в разделах собраны оды, элегии, послания, легкие стихотворения и т.д., приходит систематизация по хронологии, либо по принципу единства темы.

Что касается *лиро-эпических жанров*, то жанр *поэмы* в эпоху господства реализма не только продолжает развиваться, но и приобретает довольно разнообразные внутрияжанровые формы. Это и повести в стихах с установкой на бытописание («Домик в Коломне» Пушкина, «Помещик» Тургенева), и историческая поэма («Полтава» Пушкина, «Русские женщины» Некрасова), и, наконец, поэмы Некрасова «Мороз-Красный нос» и «Кому на Руси жить хорошо», в которых автор сопрягает реалистическое изображение крестьянства с установкой на глубинную идеальность.

### ***Вопросы для самоконтроля***

1. Перечислите основные черты общественно-литературного движения 1840—1860-х гг. Охарактеризуйте причины «прозаизации» поэзии и драматургии и гегемония романа в данный период. Назовите основные типы героев, характерные для литературы периода.

2. Определите проблематику лирики Ф.И. Тютчева, перечислите ее основные мотивы.

3. Охарактеризуйте проблематику романа И.А. Гончарова «Обыкновенная история» и идейно-художественное значение приема противопоставления в романе.

4. В чем состоит мастерство типизации в романе И.А. Гончарова «Обломов»?

5. Охарактеризуйте идейно-художественное своеобразие романа Гончарова «Обрыв». Какова роль символики в романе?

6. В чем заключается идейно-художественное новаторство «Записок охотника» И.С. Тургенева?

7. Охарактеризуйте мастерство конфликтных ситуаций и психологического анализа в романе И.С. Тургенева «Рудин».

8. Определите многопроблемность романа И.С. Тургенева «Отцы и дети». В чем заключается основной конфликт романа и его разрешение?

9. В чем состоит художественное своеобразие романов И.С. Тургенева?

10. Назовите центральные темы лирики А.А. Фета. В чем заключается новаторство поэта в освещении «вечных» тем?

11. В чем заключается «музыкальность» лирики А.А. Фета и ее художественное воплощение?

12. Охарактеризуйте социальные контрасты в стихотворениях Н.А. Некрасова (на основе стихотворения «Размышления у парадного подъезда»).

13. Проанализируйте картину народной жизни, нарисованную Н.А. Некрасовым в стихотворении «Железная дорога». В чем заключается балладное начало стихотворения?

14. Охарактеризуйте тему поэта и поэзии в творчестве Н.А. Некрасова («Поэт и гражданин», «Вчерашний день, часу в шестом...»).

15. Почему поэму Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» называют энциклопедией народной жизни? Охарактеризуйте проблему жанра произведения и фольклорную тему в поэме.

16. В чем заключается проблема жанра в драме А.Н. Островского «Гроза»? Определите идейно-художественное своеобразие пьесы.

17. Охарактеризуйте обличение психологии дельцов в комедии А.Н. Островского «Банкрот» и драме «Бесприданница».

18. Охарактеризуйте литературный процесс последней трети XIX века. Каковы социально-исторические предпосылки развития литературы периода? Жанровый корпус? Тип героя?

19. Проанализируйте роман Ф.М. Достоевского «Бедные люди»: в чем состоит особенность жанра, своеобразие решения образа маленького человека?

20. Каковы сюжетно-композиционные особенности романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»? Охарактеризуйте образ Родиона Раскольникова, его теорию и двойников.

21. В чем заключается смысл заглавия романа Ф.М. Достоевского «Идиот»? Охарактеризуйте образ князя Мышкина и значение карнавальная пары Мышкин — Настасья Филипповна.

22. Охарактеризуйте проблематику и основные идеи романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». В чем состоит смысл «Легенды о Великом инквизиторе»?

23. Каковы художественные особенности романов Ф.М. Достоевского?

24. Охарактеризуйте синтез сатиры и утопии в «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина.

25. Охарактеризуйте систему образов и мотивов в романе М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы». Каково значение сатиры в романе?

26. В чем заключается своеобразие «Сказок» М.Е. Салтыкова-Щедрина? Назовите жанровые и тематические разновидности «Сказок».

27. Охарактеризуйте трилогию Л.Н. Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность» как историю становления души человека, идейно-тематическое единство, образ главного героя.

28. Каковы художественное своеобразие и основные мотивы «Севастопольских рассказов» Л.Н. Толстого? Проанализируйте повесть Л.Н. Толстого «Казаки» и образ Дмитрия Оленина.

29. Охарактеризуйте проблему жанра романа-эпопеи Л.Н. Толстого «Война и мир». Какова проблематика романа?

30. Проанализируйте образы А. Болконского, П. Безухова и Н. Ростовой в системе персонажей романа Л.Н. Толстого «Война и мир».

31. Каково идейное и жанровое своеобразие прозы Н.С. Лескова? Охарактеризуйте сложность русского характера в повести Лескова «Леди Макбет Мценского уезда».

32. В чем заключается эволюция главного героя повести Н.С. Лескова «Очарованный странник»?

33. Охарактеризуйте трагедию народных талантов в российских условиях, нарисованную в рассказе Н.С. Лескова «Левша (Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе)». В чем заключается жанровое своеобразие рассказа?

34. Назовите идейно-художественные особенности рассказов А.П. Чехова. В чем заключается своеобразие решения темы маленького человека в рассказах Чехова?

35. Каковы особенности драматургии А.П. Чехова? Определите своеобразие темы любви в пьесе А.П. Чехова «Чайка».

36. Каковы приемы характеристики персонажей и характер конфликта пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад»?

### *Литература*

1. Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. М., 1994.
2. Бахтин М.М. Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
3. История русского романа: В 2 тт. М., Л., 1964.
4. История русской литературы: В 4 тт. Л., 1982. Т. 2, 3.
5. Лебедев Ю.В. Русская литература XIX века. Вторая половина. М., 1990.
6. Лотман Ю.М. Реализм русской литературы 60-х гг. XIX века. Л., 1974.

7. Русская литература XIX—XX вв.: В 2 т. Т. 1: Русская литература XIX века: Учебн. пособие для поступающих в вузы / Сост. и науч. ред. Б.С. Бугров, М.М. Голубков. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001.
8. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.
9. Чичерин А.В. Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1977.

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА</b> .....	3
<b>ДРЕВНЕРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА</b> .....	4
§ 1. Своеобразие древнерусской литературы.....	4
§ 2. «Повесть временных лет» как произведение оригинальной древнерусской литературы .....	8
§ 3. «Слово о полку Игореве» как выдающееся произведение древнерусской литературы .....	12
§ 4. Эволюция жанра жития в древнерусской литературе.....	18
<i>Краткие итоги</i> .....	23
<i>Вопросы для самоконтроля</i> .....	30
<i>Литература</i> .....	31
<b>ЛИТЕРАТУРА НОВОГО ВРЕМЕНИ. КЛАССИЦИЗМ.</b>	
<b>СЕНТИМЕНТАЛИЗМ. ЖУРНАЛИСТИКА</b> .....	33
§ 1. Своеобразие литературы эпохи классицизма.....	33
§ 2. Сентиментализм.....	53
§ 3. Сатирическая журналистика 1760—1770-х годов .....	65
<i>Краткие итоги</i> .....	72
<i>Вопросы для самоконтроля</i> .....	76
<i>Литература</i> .....	77
<b>РОМАНТИЗМ</b> .....	78
§ 1. Своеобразие литературы эпохи романтизма .....	78
<i>Краткие итоги</i> .....	149
<i>Вопросы для самоконтроля</i> .....	150
<i>Литература</i> .....	152
<b>РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА</b>	
<b>ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА</b> .....	154
§ 1. Русская литература второй трети XIX века.....	154
§ 2. Русская литература третьей трети XIX века.....	220
<i>Краткие итоги</i> .....	279
<i>Вопросы для самоконтроля</i> .....	283
<i>Литература</i> .....	285

*Учебное издание*

***Култышева Ольга Михайловна***

***Себелева Анастасия Валериевна***

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА**  
**ОТ ДРЕВНОСТИ ДО СОВРЕМЕННОСТИ**

*Учебное пособие*  
*для студентов специальности «Журналистика»*  
*отделения филологии гуманитарного факультета*

*Часть I*

*Художник обложки А. С. Филатова*

Изд. лиц. ЛР № 020742. Подписано в печать 06.12.2011  
Формат 60×84/16. Бумага для множительных аппаратов  
Гарнитура Times. Усл. печ. листов 18  
Тираж 500 экз. Заказ 1272

*Отпечатано в Издательстве*  
*Нижевартовского государственного гуманитарного университета*  
*628615, Тюменская область, г.Нижевартовск, ул.Дзержинского, 11*  
*Тел./факс: (3466) 43-75-73, E-mail: izdatelstvo@nggu.ru*