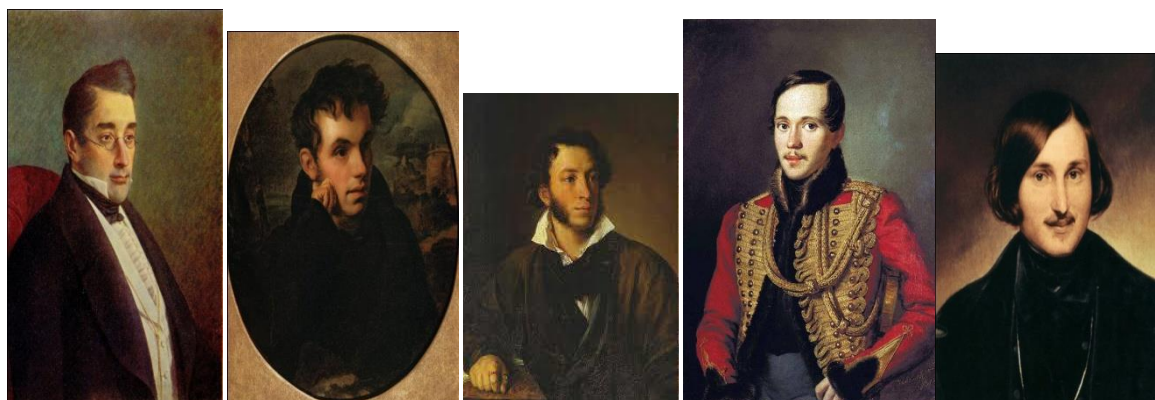


**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ КЫРГЫЗСТАНА
ЖАЛАЛ-АБАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИИ

КАФЕДРА РУССКОЙ ФИЛОЛОГИИ



**КУРС ЛЕКЦИЙ ПО ДИСЦИПЛИНЕ
«РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА
(I ПОЛОВИНА)»**

Жалал-Абад 2020

Рассмотрено на заседании УС ЖАГУ « 27 » мая 2020 г. протокол № 11.

Рецензенты:

кандидат филологических наук, и.о. доцент Арстанбекова Ж.А.

кандидат филологических наук, и.о. доцент Жусупова А.А.

Айылчиева Д.Т. Курс лекций по русской литературе XIX века (I половина). – Жалал-Абад, 2020. – с.198

Данный курс лекций предназначен для студентов по специальности бакалавриат 550300 Филологическое образование «Русский язык и литература», приступающих к изучению курса истории русской литературы XIX века (I половины) на 3 курсе, 6 семестра.

Содержание курса знакомит с особенностями литературного процесса в России в XIX веке, с именами, литературными объединениями, изданиями, без которых немислимо представление о русской литературе первой четверти XIX века.

Предисловие

XIX век – это классический период в развитии русской литературы, период, подобный античности в европейском литературном развитии, периоду от Расина до Вольтера во Франции, эпохе Гёте и Шиллера в Германии. Русская литература XIX века является одной из основ русской национальной культуры. Именно со страниц литературных произведений этого периода русский читатель получает представления о полноте и совершенстве художественного произведения. Стихи А. Пушкина и М. Лермонтова, проза Н. Гоголя стали в общественном сознании эталоном совершенства в искусстве.

Одной из особенностей русской художественной культуры является её *логоцентрический* характер. Это в первую очередь словесная культура. И XIX век – лучшее доказательство тому. В этот период литература оказывает решающее влияние на развитие других искусств: театра, живописи, музыки.

XIX век для русского литературного процесса – век ускоренного художественного развития. В течение столетия русская литература прошла путь, равный 2 – 2,5 векам истории любой западноевропейской литературы. Если ещё в начале века она завершала период ученичества, то уже к середине столетия не только догнала самые развитые литературы Европы, но и во многом заняла лидирующее положение в европейском литературном процессе. Результатом стремительности литературного развития России в XIX веке стало то, что различные литературные школы, течения, относящиеся, казалось бы, к разным периодам истории литературы, не успевали сменять друг друга и существовали одновременно, причудливо переплетались даже в творчестве одного писателя. Как например, сентиментализм, романтизм и реализм в творчестве Н. Гоголя.

Чтение курса помогает поднять развитие гуманитарной культуры студентов на основе анализа и восприятия лучших образцов русской литературы XIX века (I половины) в эстетическом аспекте; в актуализации прошлого.

Особенностью курса является включения литературной проблематики в контекст современных семиотических, философско-методических, психологических и культурологических подходов. Литература и наука о ней трактуются сейчас как феномены культуры, позволяющие глубже взглянуть на окружающую действительность.

Объем курса - 150 часов, лекционные занятия - 45 часов, практические – 30 часов, самостоятельная работа – 75 часов.

Лекция №1: Литературное движение 1800-1830-х годов

План

1. Исторические события.
2. Состояние литературы.
3. Поэзия.
4. Поэзия и романтизм.
5. Состояние прозы и драматургии.

Основная закономерность литературного движения 1800–1830 годов состоит в отказе от жанрового мышления и в переходе к мышлению стилями, в создании русского национального литературного языка, в возникновении и формировании романтизма и в зарождении реалистических тенденций. Оно обусловлено как историческими обстоятельствами, так и собственно литературными фактами.

1. Исторические события. Среди исторических обстоятельств, повлиявших на развитие России и общественное мнение в ней, главное значение имел кризис крепостнической системы, первые признаки которого к началу нового столетия ощущались всем дворянским сословием – единственно образованным слоем общества. Однако идеи Просвещения (демократические свободы, равенство сословий, братство народов), провозглашенные французскими философами блестящего XVIII в. и питавшие гуманные общественные настроения сторонников ограничения самодержавия и освобождения крестьян в России, разделяло лишь меньшинство, небольшая прослойка дворян. Большинство же господствующего привилегированного сословия им решительно противилось.

После Великой французской революции 1789–1794 гг. идеи Просвещения подверглись суровым испытаниям и были переосмыслены. Сильному влиянию идеологии Просвещения способствовали политические и общественные события внутри страны и за ее пределами. Русское общество внимательно следило за ходом Французской революции.

Крупнейшим историческим событием стала Отечественная война 1812 г., нашедшая исключительно полное выражение в русской литературе и искусстве (стихотворения «партизана-поэта» Д.В. Давыдова, басни «Ворона и Курица», «Волк на псарне» И.А. Крылова, ода-элегия «Певец во стане русских воинов» В.А. Жуковского, «Воспоминания в Царском Селе» А.С. Пушкина и др.).

Но с победоносным окончанием Отечественной войны, разгромом армии Наполеона в сражении под Ватерлоо, вступлением русских войск в Париж и военными походами, а затем возвращением солдат и офицеров на родину, образованием Священного Союза, который восстановил монархии в освобожденных от власти поверженного французского императора странах, в русском обществе снова оживляются просветительские идеи, отчасти провоцируемые самодержавием.

При своем вступлении на престол в 1801 г. Александр I задумал освободить крестьян от крепостной зависимости. Не сумев провести

политические и социальные реформы, Александр I все-таки осуществил несколько примечательных актов: была проведена реформа государственного управления, учрежден цензурный устав, который ограничивал вмешательство властей в дела печати, разрешен ввоз иностранных книг, открыты Императорский Лицей, гимназии, университеты и Педагогический институт, помещикам дозволили отпускать крестьян на волю. Впоследствии Пушкин поставил в заслугу царю два события: «Он взял Париж, он основал Лицей».

Идеи отмены крепостного права и ограничения самодержавной власти не исчезли из умов просвещенных дворян, которые постепенно убедились, что надежды на правительство напрасны и тщетны. В среде русского офицерства стали возникать тайные общества, носившие полуоткрытый характер – участники обществ не слишком стеснялись публично высказывать свои идеи. Благодаря пропаганде среди молодых дворян число заговорщиков достигало нескольких сотен. Первоначально образовался Союз Спасения (1815), который вскоре распался и вместо него был создан Союз Благоденствия (1818). В первой половине 1820-х гг. возникли Северное и Южное тайные общества, во главе которых стояли поэт К.Ф. Рылев и полковник П.И. Пестель. Участников этих обществ прозвали декабристами. Они вывели 14 декабря 1825 г. на Сенатскую площадь войска и отказались присягать будущему самодержцу. Выступление дворян, командовавших солдатскими полками, было подавлено. Пятерых декабристов повесили, сотни сослали в Сибирь, в отдаленные губернии и действующую на Кавказе армию.

Николай I по вступлении на престол сделал жесты, которые посеяли иллюзии относительно его будущего правления: вернул из ссылки Пушкина, приблизил ко двору родственников некоторых сосланных декабристов, давая понять, что ценит истинные заслуги перед отечеством и тронем. Однако общий итог царствования Николая I безрадостен: постыдно отодвинутое на долгие годы освобождение крестьян от крепостного «рабства» обернулось недопустимой отсталостью России.

Итак, эпоха 1800—1830-х годов была насыщена крупными историческими событиями. Они оказали несомненное воздействие на развитие литературы. В частности, это выразилось в том, что с 1815–1816 гг. в связи с организацией первых декабристских обществ возникает гражданское, или социальное, течение русского романтизма, а после 1825 г. русский романтизм вступает в новую фазу своей эволюции. После достигнутого расцвета в творчестве Баратынского, молодого Гоголя, Лермонтова и Тютчева он переживает глубокий кризис.

На фоне судьбоносных для России исторических событий литературное движение 1800—1830-х годов испытывает небывалый и устойчивый подъем.

2. Состояние литературы. Русские писатели XVIII в. придали литературе национальное содержание. Но национальные формы в их произведениях еще не сложились, потому художественная литература не обрела достоинства искусства, художества. Словесно-художественные формы были большей частью заимствованы, а литературный язык недостаточно

обработан. Писатели пользовались различными стилями, всецело зависимыми от жанра (*жанровое мышление*). «Высокие» жанры (героическая поэма, ода, трагедия, переложения псалмов, похвальные надписи, «высокая» сатира и др.) требовали «высокого» книжного слога, или стиля, характерного для церковнославянских текстов, «средние» (элегия, послание, песня, романс и др.) – «среднего», употребляемого как в книгах, так и в устном разговоре образованного общества, «низкие» (басня, комедия и др.) – «низкого», свойственного устной, бытовой речи как образованного сословия, так и простого люда («народное красноречие», речения национального фольклора).

Жанровое мышление, которое в XVIII в. внесло строгий порядок в литературу, в начале XIX в. уже изжило себя и препятствовало свободному и непосредственному выражению внутреннего мира человека: от жанра зависели тема, стиль и даже самый образ автора, личность которого не могла быть выражена в художественном произведении.

Жанровое мышление и множественность литературных стилей стали очевидным тормозом в развитии русской литературы. Главные усилия писателей начала XIX в. были направлены на преодоление жанрового мышления и на выработку единого национального литературного языка. Эти задачи совпали со становлением романтического направления в литературе и с явно обозначившимися реалистическими тенденциями.

Преимущественное значение имеет поэзия. Она сохраняет первенство по сравнению с прозой и драматургией вплоть до 1840-х годов, что объясняется более высоким развитием языка поэзии, чем прозы и драматургии.

3. Поэзия. В поэзии начала XIX в. еще сильно влияние классицизма. Большим литературным событием стал выход собрания сочинений крупнейшего поэта XVIII в. Г.Р. Державина (1816). Но в целом классицизм уже покидает литературную сцену. Многие классицисты (например, М.М. Херасков и др.) испытывают сильное влияние сентиментализма.

Традиции гражданской лирики в духе классицизма были продолжены и поэтами «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств». Их неофициально называют «поэтами-радищевцами», потому что они разделяли идеи А.Н. Радищева и в обществе состояли его сыновья.

Поэты Вольного общества из писателей в него входили И.М. Борн, И.П. Пнин, В.В. Попугаев, А.Е. Измайлов, Г.П. Каменев, А.Х. Востоков и др. В одах других поэтов Вольного общества (Попугаев, например) прославлены достоинства человека и его незыблемые естественные права – право на свободу, твердые законы и праведный суд.

Из этого видно, что ода у поэтов Вольного общества заметно изменилась по сравнению с одой классицистов: ее темой стали не доблести и деяния монарха, не военные победы и придворные торжества, а просвещенный человек, обладающий высоким разумом. Именно такой, пока еще абстрактный человек становится героем высоких чувств и лирических песнопений. В этом виден общий поворот русской лирики к человеку, а впоследствии – к личности. Поэты Вольного общества проявили интерес к русскому фольклору

(А.Х. Востоков), к экспериментам в области стихосложения (ритмика, просодия, рифма). Поэты Вольного общества пытались воссоздать «истинную античность» через освоение античной метрики, соотносимой с метрикой родного языка. С этой целью они ориентировались на образцы народной поэзии и стремились сохранить при переводе национальный и исторический колорит оригинала. Проблема поэтического перевода античных авторов на русский язык была в то время чрезвычайно актуальной, так как русская литература жадно приобщалась в собственных целях к достижениям культуры народов Западной Европы от античности до современности.

Идеи высокой гражданственности и народности литературы разделял и член «Дружеского литературного общества» юный Андрей Иванович Тургенев. В «Дружеское литературное общество» входили Андрей и Александр Тургеневы, Василий Жуковский, Андрей и Михаил Кайсаровы, Александр Воейков и др. Если Жуковский, Александр Тургенев и Александр Воейков безоговорочно принимали литературные принципы Карамзина, то лидер кружка Андрей Тургенев, отдавая дань таланту вождя русского сентиментализма («хорошо пишет»), считал, что Карамзин увлекся «мелочными родами» и что он уводит русскую словесность на ложный путь отвлеченных чувств и отрывает литературу от проблем современной действительности. Время Карамзина, по его мнению, прошло, и потому следование ему ныне более вредно, чем полезно. Используя идеи гражданственности, мечтая о ревностном служении отечеству, Андрей Тургенев намеревался обновить гражданскую лирику и написал несколько значительных стихотворений в высоком стиле. Вместе с тем взгляды Андрея Тургенева не получили поддержки большинства в «Дружеском литературном обществе». Члены общества были в основном сторонниками Карамзина и сентиментализма.

Впоследствии вокруг Карамзина собралась литературная молодежь, сочувствовавшая его литературно-языковой реформе (Жуковский, Ал. Тургенев, Воейков, Д.В. Дашков, В.Л. Пушкин, К.Н. Батюшков, молодой Пушкин и др.). Все эти литераторы приняли идею Карамзина о том, что поэтическое произведение должно отвечать хорошему вкусу. В основу карамзинизма были положены те же принципы классицистической эстетики. Логическая ясность, точность словоупотребления, прозрачность мысли соответствовали, считали карамзинисты, истинному просвещенному вкусу. Язык должен быть очищен от устаревших оборотов, славянизмов и архаизмов, исторически изживших себя, поскольку они исчезли из устного общения, из разговорно-бытовой речи образованного человека.

Стало быть, в основу поэтического языка надо положить «средний стиль», которым пользуется в реальной жизни обыкновенный дворянин. Тем самым доступ в поэтический язык другим стилевым пластам – «высокому» и «народному» красноречию – ограничен.

Почему такие противоположные и даже враждебные явления, как «легкая» поэзия, принадлежащая к салонной аристократической культуре, и

сентиментальная предромантическая поэзия, стремившаяся передать чувства в общем-то вполне обыкновенного образованного человека, могли вступить в литературный контакт? Прежде всего потому, что обе имели дело с внутренним миром частного человека в свойственном каждому быту: аристократу – при дворе и в великосветском салоне, обычному дворянину – в домашнем или дружеском кругу. И та, и другая поэзия выражали эмоции не абстрактного, отвлеченного героя, а конкретного человека, конкретной личности. Поэтому в лирике начала XIX в. создались условия, при которых «легкая» поэзия – порождение салонной аристократической культуры – входит в формирующуюся сентиментальную предромантическую литературу, в сущности ей враждебную, и начинает подчиняться ее законам, деформируясь сообразно их требованиям, но в то же время и сама она оставляет в ней весьма заметный след.

4. Поэзия и романтизм. После войн с Наполеоном и Великой французской революции чрезвычайно возросло представление о роли человека в мире. Идея личности как самой большой ценности овладела сознанием многих людей. Главное качество всякой личности – свобода духа. Личность всегда равна себе и не зависит от обстоятельств.

Подобно отношениям с обществом, складываются и отношения личности с природой. Каждая личность – это неповторимый мир, целая Вселенная.

Сущность романтизма – в порыве в бесконечное и в томлении по нему. Так рождается характерный признак романтизма – «романтическое двоемирие». Романтик одновременно пребывает в двух мирах – посястороннем, земном, и в потустороннем, небесном, бытийном. Главное устремление романтиков – совмещение двух миров в едином образе.

Для романтизма внутренний мир личности – Вселенная, которую нельзя постигнуть: она всегда наполнена тайной. Цель человеческой жизни – погружаться в глубины духа и отгадывать тайны своего внутреннего мира.

Романтики видели, что в реальном мире личность не может осуществить свои идеальные мечты. Романтизм представляет собой целую эпоху в историческом развитии человечества, подобную таким эпохам, как Возрождение и Просвещение. Идеи романтизма охватили все европейские страны и проникли во все области духовной деятельности человека – философию, экономику, искусство и даже медицину. В более узком смысле романтизм понимается как художественное направление в искусстве, и в частности в литературе. В этом втором значении *романтизм – литературное направление, которое поставило в центр художественного изображения, носящего в той или иной степени мистериальный характер, одинокую свободную личность, проникнутую мистическим вечным томлением по бесконечному и не обусловленную ни историческими, ни социальными обстоятельствами, а потому обладающую чертами исключительности и таинственности.*

Наконец, в каждой европейской стране романтизм был своеобразен вследствие особенностей национально-исторических условий. По

национальному признаку различают романтизм немецкий, английский, французский и т. д.

Общие свойства европейского романтизма целиком относятся и к русскому романтизму, который, однако, обладает и рядом отличий.

Если в европейских странах личная независимость человека стала свершившимся фактом и многие страны освободились или освобождались от феодальных пут, то в России целое сословие – крестьяне – находилось в крепостной зависимости. В России гораздо сильнее, чем в других странах, было влияние патриархально-общинных отношений и связей. В ней дольше были влиятельными просветительские идеи. Романтизм в России прошел несколько стадий развития:

- 1810-е гг. – возникновение и формирование психологического течения; ведущие поэты Жуковский и Батюшков;

- 1820-е гг. – возникновение и формирование гражданского, или социального, течения в поэзии Ф.Н. Глинки, П.А. Катенина, К.Ф. Рыльева, В.К. Кюхельбекера, А.А. Бестужева-Марлинского; зрелость психологического романтизма, в котором главными фигурами были А.С. Пушкин, Е.А. Баратынский, П.А. Вяземский, Н.М. Языков;

- 1830-е гг. – возникновение философского течения в поэзии Баратынского, поэтов-любомудров, Тютчева, в прозе В.Ф. Одоевского; проникновение романтизма в прозу и широкое его распространение в жанре повести; расцвет романтизма в творчестве Лермонтова и признаки кризиса: засилье эпигонской (подражательной) поэзии, лирика Бенедиктова, «кавказские» («восточные») повести А.А. Бестужева-Марлинского;

- 1840-е гг. – закат романтизма, его вытеснение с переднего плана литературы; из действующего субъекта литературного процесса романтизм все более превращается в его объект, становясь предметом художественного изображения и анализа.

Деление романтизма на различные течения происходило по следующим критериям:

к *психологическому течению* русского романтизма принадлежат романтики, исповедовавшие идеи самовоспитания и самоусовершенствования личности в качестве наиболее верного пути преобразования действительности и человека;

к *течению гражданского, или социального, романтизма* относятся романтики, считавшие, что человек воспитывается прежде всего в социальной, общественной жизни, а, стало быть, он предназначен для гражданской деятельности;

к *философскому течению* русского романтизма причислены романтики, полагавшие, что место человека в мире predetermined свыше, его жребий предначертан на небесах и всецело зависит от общих законов мироздания, а вовсе не от социальных и психологических причин. Между этими течениями нет непроницаемых граней, а различия относительны: поэты разных течений не только полемизируют, но и взаимодействуют друг с другом.

5. Состояние прозы и драматургии. В русской прозе начала XIX в. уживаются едва ли не на равных правах просветительские, нравоописательные и сентиментальные произведения.

Просветительская проза представлена в это время в основном двумя жанрами – повестью и романом. Наиболее крупные авторы этого времени – А.Е. Измайлов и В.Т. Нарезный. Измайлову принадлежит роман «Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и общества», в котором выведены два героя – Евгений Негодяев и Петр Развратин. Евгений Негодяев попадает под влияние «вольтерьянца» Петра Развратина. Негодяев пассивен, Развратин, напротив, проявляет активность, распространяя плоды ложного французского просвещения, сея в умах молодежи скептицизм и безверие. Обоим героям писатель уготовил печальный конец. Но добродетель не торжествует, а порок не наказан. Автор не видит в обществе сил, которые могли бы способствовать очищению нравов. Он испытывает глубокое сомнение в достоинствах просветительской философии. Однако художественное решение волнующих автора мыслей пока еще схематично.

В.Т. Нарезный выступил с несколькими произведениями. Наиболее удачные среди них – роман «Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова» и повесть «Два Ивана, или Страсть к тяжбам».

В романе «Российский Жилблаз...» повествуется о небогатом князе, который живет своими трудами и сам обрабатывает небольшой надел земли. Затем он покидает свое село, и с этого времени начинаются его приключения. Люди, с которыми встречается Чистяков, оказываются нравственно развращенными. Он попадает под их влияние и становится морально испорченным. По мере того как Чистяков отдаляется от деревни, от природы, он нравственно падает. Низшая степень моральной деградации совпадает с наибольшим карьерным успехом князя – он оказывается приближенным наместника Латрона в Варшаве. Но стоит Чистякову стать ближе к земле, к природе, к простым людям, как его нравственность возрастает. В подобном освещении нельзя не видеть влияние идей Руссо.

Несмотря на критическое отношение к действительности, Нарезный не делает каких-либо радикальных выводов и даже противится освобождению крестьян: полное разорение ждет тех, кто отпущен на волю. Писатель остается типичным просветителем, полагая, что непросвещенному народу рано давать свободу.

В прозе сентименталистов господствовали два жанра – сентиментальная повесть в ее разновидностях («чувствительная», «воспитательная» и др.) и путешествия. Среди сентиментальных повестей распространение получили повести, главным героем которых был чувствительный молодой человек, страдавший от несчастной любви и в порыве отчаяния склонный к самоубийству. Сюжеты этих повестей так или иначе восходили к сюжету романа Гете «Страдания молодого Вертера».

Жанр путешествий также пришел в Россию из западной литературы

(романы Стерна и других авторов), но уже был и национальный образец – «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина. На него и ориентировались отечественные писатели.

В дальнейшем развитии русской литературы жанр путешествий обогатился такими произведениями, как «Путешествие в Арзрум 1829 года» А.С. Пушкина, «Фрегат «Паллада»» И.А. Гончарова и др.

Классицизм в начале XIX в. был потеснен не только в поэзии, но и в драматургии. В ней особенно сильно ощущалось влияние сентиментализма, которому противостояли комедии И.А. Крылова и других авторов.

Правила классицизма – пять актов, соблюдение единства времени, места и действия, александрийский стих в трагедиях – многими драматургами нарушались: действие сознательно вмещалось в четыре акта, его место и время менялись. Но основная перемена состояла в том, что в драматургическом конфликте чрезвычайно усилилась роль личных чувств, и противостояние долга и чувств далеко не всегда решалось в пользу долга. Это приводило к тому, что трагедия постепенно уступала место драме и даже мелодраме.

«Беседа любителей русского слова» и «Арзамас». Полемика о литературном языке. Решение этих проблем приняло в России полемически-пародийный характер и связано с образованием и деятельностью двух литературных объединений – «Беседой любителей русского слова» (1811–1816) и «Арзамасским обществом безвестных людей» («Арзамасом»; 1815–1818).

В начале 1800-х гг. Карамзин написал несколько статей («Отчего в России мало авторских талантов», 1802 и др.), где утверждал, что русские не умеют изложить некоторые психологические и философские тонкости в разговоре, не могут точно и ясно выразить свои переживания, тогда как на французском языке те же самые переживания они передают легко. Тем самым Карамзин зафиксировал характерное противоречие в языковом обиходе дворянина того времени – явление двуязычия.

Карамзин и карамзинисты считали, что нужно сблизить язык книжный и язык разговорный, чтобы стереть различие между книжным и разговорным языком, чтобы «уничтожить язык книжной» и «образовать» «средний язык» на основе «среднего» стиля литературного языка.

Статьи Карамзина встретили сразу же решительное возражение со стороны адмирала А.С. Шишкова, который откликнулся на них трактатом «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка» (1803).

По всем основным тезисам статей Карамзина Шишков яростно полемизирует с ним. Задача, по мнению Шишкова, состоит в том, чтобы оградить национальные ценности и святыни от развращающих идей западного «чужебесия».

Если Карамзин устремлялся вперед, то Шишков мысленно двигался назад и мечтал возвратиться к прошлому, воскресив патриархальные нравы, обычаи и язык старины. Это была утопическая надежда на развитие, идущее вспять, на регресс, а не на прогресс.

В основу единого литературного языка, считал Шишков, нужно положить не разговорный язык, не «средний» стиль, а прежде всего язык церковных книг, славянский язык, на котором эти книги написаны.

Итак, Карамзин и Шишков пришли к одной мысли о необходимости единого литературного языка и поняли его создание как дело общенационального и государственного значения.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. На каком историческом фоне разворачивается литературное движение 1810—1830-х гг.? Назовите основные исторические события, происшедшие в Европе и в России.

2. Охарактеризуйте состояние литературы в начале XIX в. Какие литературные общества возникли в первые годы XIX в.? Кто входил в них и каковы были их литературные программы?

3. Расскажите о состоянии прозы в начале XIX столетия. Какие жанры господствовали?

4. Расскажите о состоянии русской поэзии в начале XIX в. (основные направления, жанры и стили).

5. Почему развернулась полемика о литературном языке? Охарактеризуйте позиции Н.М. Карамзина и А.С. Шишкова. Расскажите об обществах «Беседа любителей русского слова» и «Арзамас». Какую роль сыграла полемика в развитии русской литературы?

6. Романтизм как литературное направление (возникновение, основные принципы, жанрово-стилистическая система). Основные течения русского романтизма.

Литература

1. Арзамас: Сб. в 2-х кн. Кн. 1–2. М., 1994.

2. Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 1994.

3. Коровин В.И., Скибин С.М. «История русской литературы XIX века. В 3 ч. Ч. 1 (1795—1830 годы)»: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС; Москва; 2005

4. Купреянова Е.Н. Основные направления и течения русской литературно-общественной мысли первой четверти XIX века: В кн. «История русской литературы». – Т. 2. От сентиментализма к романтизму и реализму. Л., 1981.

5. Успенский Б. А. Языковая программа Карамзина и ее исторические корни. М., 1985.

Лекция № 2: Василий Андреевич Жуковский (1783–1852) великий поэт и переводчик, родоначальник русского романтизма

План

1. Религиозно-романтические идеи поэта.

2. Понятие об элегии и ее разновидностях. «Сельское кладбище»
3. Патриотический мотив в стихотворении «Певец во стане русских воинов»
4. «Море»
5. Понятие о лирическом герое и поэтике В.А. Жуковского.
6. Нравственный пафос поэзии В.А. Жуковского. «Теон и Эсхин»
7. Жанр баллады.
8. Русские баллады. «Людмила» и «Светлана».
9. Античные и средневековые баллады.
10. Творчество последних лет.

Василий Андреевич Жуковский – великий поэт и переводчик, автор множества элегий, посланий, песен, романсов, баллад и эпических произведений, родоначальник русского романтизма.

1. Религиозно-романтические идеи поэта. Жизнь Жуковского, как частного и государственного человека (он был воспитателем наследника престола, будущего царя Александра II, при котором было отменено крепостное право), неотделима от его жизни в литературе. Однажды Жуковский сказал: «Жизнь и поэзия – одно». Это были ключевые для его творческой судьбы слова, проникнуть в сокровенный смысл которых помогает его поэзия.

Жуковский считал поэтический дар даром Божиим. Истинно прекрасная, гармоничная, нравственно совершенная жизнь, конечно, находится там, где пребывает Бог. Там она вечная, счастливая и безгрешная. Земная жизнь, напротив, грешна, преходяща, временна, лишена совершенства и полна соблазнов, искушений, страданий. Так за религиозным смыслом просматривается смысл общественный, состоящий в стремлении преобразить себя и земную жизнь в лучшую сторону и всячески тому содействовать.

Эти религиозно-романтические идеи важны для понимания поэзии Жуковского и всей русской литературы.

Родился 29 января (9 февраля) 1783 в селе Мишинском, что на стыке трех губерний – Орловской, Тульской и Калужской. По своему рождению Жуковский был незаконнорожденным: его отец, богатый помещик Афанасий Иванович Бунин, когда-то взял в дом пленную турчанку Сальху, которая и стала матерью будущего поэта. Фамилию свою ребенок получил от жившего в имении бедного дворянина Андрея Ивановича Жуковского, который по просьбе Бунина стал крестным отцом ребенка и затем его усыновил. Они заботились о Василии как о родном ребенке, и недостатка в ласковом и заботливом отношении он не испытывал. Несмотря на это, мальчик тяжело переживал свое двойственное положение, и уже с юных лет мечтал как о чем-то несбыточном о семейном счастье, о близких, которые принадлежали бы ему «по праву».

В четырнадцатилетнем возрасте Жуковского определяют в Благородный пансион при Московском университете, где юноша с особым чаяньем изучает

рисование, словесность, историю, французский и немецкий языки, и где он скоро становится одним из первых учеников.

Уже в те годы поэт делает первые пробы пера, наиболее значительные из которых – стихотворение «Майское утро» (1797) и прозаический отрывок «Мысли при гробнице» (1797), написанные явно под влиянием Н.Карамзина и его «Бедной Лизы».

2. Понятие об элегии и ее разновидностях. «Сельское кладбище»

Первым стихотворением, которое принесло Жуковскому известность в литературных кругах, была элегия «Сельское кладбище», перевод стихотворения английского поэта Томаса Грея. Знаменитый русский философ и поэт В.С. Соловьев назвал элегию Жуковского «началом истинно человеческой поэзии России».

Элегия – это и есть в первоначальном своем содержании грустная лирическая песня о смерти. Такой она была в античности. Но затем, с развитием лирики, ее содержание расширилось – элегией стали называть грустную песню о всякой утрате, потому что утрата чувства, желания – это подобие смерти, исчезновение и небытие.

Жуковский выбрал для перевода элегию классического вида: в ней речь идет о смерти настоящей и размышляет поэт на кладбище, месте захоронения. Такая элегия получила особое название – кладбищенская.

Человек на кладбище вспоминает о своих близких, задумывается о них и естественно сожалеет об их кончине. Вместе с тем он вспоминает и о том, как ему жилось рядом с умершим или умершими. Религиозный человек к тому же верит, что когда-нибудь, когда он умрет, снова встретится с теми, кого сейчас, будучи живым, он оплакивает. И эта будущая встреча дает ему надежду на радость и счастье. Такими сложными бывают чувства человека, когда он предается раздумьям об ушедших в иной мир дорогих ему людях. Особенно остро все это человек переживает на кладбище. Речь в элегии спокойная, приглушенная, ритм плавный.

Элегия, в которой господствует размышление, касающееся самых разных предметов и явлений, называется медитативной (от слова медитация – размышление, раздумье). Так как предметы размышлений могут быть различными, то различны и разновидности элегий: историческая, философская, а также унылая элегия, в которой поэт предается психологическим переживаниям о своей несчастной участи.

В первой строфе элегии «Сельское кладбище»:

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

Жуковский В.А. Собр. соч. в 4 томах. Т. 1, 2. М.; Л., 1959–1960.

поэт избирает особое время перехода, перетекания дня в ночь – сумерки. Романтики любили изображать природу в подвижном состоянии, когда день

сменяется вечером, вечер ночью или ночь утром. Картина Жуковского предвосхищает другую – день уподоблен жизни, сумерки – ее завершению. Смерть еще не наступила, но она уже близка. Наконец, в строфе есть еще один смысловой оттенок: закончился трудовой день, усталый селянин возвращается в «шалаш спокойный свой». За этим днем наступает другой и снова на исходе дня селянин идет в свое жилище. После его смерти другой крестьянин станет совершать тот же жизненный путь. Все подвластно вечному повторению, вечному круговороту, включая жизнь и смерть. Он старается передать душевное состояние.

Жуковский, выдвинув в слове на первый план эмоциональные признаки, вторичные значения, необычайно расширил возможности поэзии прежде всего в передаче чувств, психологического состояния, душевного настроения и внутреннего мира человека. До Жуковского жизнь сердца в русской поэзии не поддавалась убедительному художественному выражению и освещению. Он первым открыл сферу внутренней жизни.

Жуковский смягчал сердца, успокаивал души, просвещал и исцелял, сеял добро, пробуждал чувствительность, сочувствие, сострадание.

3. Патриотический мотив в стихотворении «Певец во стане русских воинов». Значительный этап в жизни и творчестве Василия Андреевича Жуковского связан с войной 1812 года. Она породила патриотический мотив, с наибольшей силой прозвучавший в стихотворении «Певец во стане русских воинов» (1812) и сохранившийся у поэта в последующие годы.

Жуковский сразу вступил в московское ополчение. Но участвовать в битве поэту не пришлось: его полк оказался в резерве, недалеко от левого фланга, где шёл самый ожесточённый бой.

Возвратившись в штаб Кутузова, Жуковский вместе с русской армией следовал за отступающим Наполеоном. В октябре 1812 года Жуковский начал писать свою знаменитую элегию-оду «Певец во стане русских воинов».

Певец, находящийся в стане русских воинов, провозглашает славу русскому воинству, солдатам и командирам, всему народу, победившему врага. Поэт называет героев по именам: прежде всего Кутузова, Ермолова, Раевского, Багратиона, Давыдова и многих других. Упомянуты в оде выдающиеся предки: Святослав, Дмитрий Донской, Пётр Великий, Суворов - имена которых дороги русскому человеку. Неудивительно, что уже первые варианты стихотворения разошлись по армии в списках, читались в штабах, офицеры читали текст солдатам.

Слова:

Отчизне кубок сей, друзья!
Страна, где мы впервые
Вкусили сладость бытия,
Поля, холмы родные... —

затрагивали сердце каждого, пробуждали самые глубокие чувства, связанные с родным домом, друзьями, Родиной, чувства, которые объединяют солдат и офицеров, крестьян и дворян в едином духовном порыве — защитить родную

землю от врагов.

Написано стихотворение накануне сражения при Тарутине, в штабе Кутузова. **Сюжет стихотворения** – не описание военных действий, а монолог поэта-патриота.

Одиннадцать раз поднимает он кубок – во славу отчизны и русского царя, воинов, «святого братства», «любви» – как бы напоминая о том, что защищают воины, о том, что дорого их сердцу. Но это слова уже поэта-воина:

За гибель – гибель, брань за брань,
И казнь тебе, губитель...
Мы села – в пепел; грады – в прах;
В мечи – серпы и плуги.

Главное для них – освобождение Отчизны, любовь к родине («любовь святая»); защитить свою страну и отомстить врагу призывает поэт:

Сей кубок мщению! други, в строй!
И к небу грозны длани!
Сразить иль пасть! наш роковой
Обет пред богом брани.

Война 1812 г. – война народная, подчеркивает поэт, освободительная, но не только для России:

Отчизна к вам взывает: мечь!
Вселенная: спасенье!

«Певец...» – яркий образец русской гражданской поэзии. Произведение Жуковского тесно связано с традициями высокой оды – это и торжественный пафос («Хвала вам, чада прежних лет!»), обилие славянизмов («рать иноплеменных», «там днесь его могила», «горе подъял ужасну длань» и т.д.); яркие метафоры и перифразы («свирепый пламень брани», погибший – «чести сын», сражающийся воин «летает страхом в тыл врагам»); пышные сравнения, восходящие к фольклору («Орлом шумишь по облакам, // По полю волком рыщешь»); дидактические сентенции (обращение к «творцу»); логическая стройность композиции.

Обращение к историческому прошлому было важно для Жуковского. Отзвуки классицизма в батальных сценах (*стрелы и мечи, а не ядра и пушки; броня и шлемы, а не шинели и фуражки; ратники, а не солдаты; дружины, а не полки; даже сам поэт во стане, а не в лагере, и враги – супостаты*) – это сознательное нарушение реальной действительности, исторического правдоподобия. Неразрывная связь с великим прошлым была важна для этого стихотворения.

Глубокий и искренний лиризм подчеркивает душевный подъем, который переживает и сам певец и слушающие его воины:

Любви сей полный кубок в дар!
Среди борьбы кровавой,
Друзья, святой питайте жар:
Любовь одно со славой.

Певец поет свою песнь на бранном поле, при свете луны и огней. К нему

«воздушными толпами» мчатся герои прошлого.

Героические и элегические, гражданские (борьба за отечество, истинный патриотизм) и личные (любовь, дружба) мотивы тесно переплетаются в этом стихотворении.

В декабре 1812 года Жуковского настигла лихорадка, и он попал в военный госпиталь в Вильно. Оправившись от болезни, Жуковский сообщил о себе в Главный штаб и получил оттуда известие, что он произведён в штабс-капитаны, награждён орденом Святой Анны.

Среди важнейших качеств человека В.А. Жуковский превыше всего ставил любовь к Отечеству, чувство национального достоинства.

Патриотический мотив, вызванный войной 1812 года, стал в лирике В.А. Жуковского постоянным и проявился в стихах последующих лет: «Вождю победителей», «Русская песнь», «Бородинская годовщина», «К Ермолову», «Четыре сына Франции», «Ночной смотр» и многих других.

4. «Море». Замечательное свойство поэзии Жуковского – одухотворять и одушевлять все сущее – блестяще проявилось в его знаменитой элегии «Море». Жуковский рисует морской пейзаж в разных состояниях, но его мысль занята другим – он думает о человеке, о его жизни, о стихии, бушующих в его груди. С этой целью Жуковский одухотворяет море, дает ему жизнь. Природа для поэта не равнодушна, не мертва. Но море безмолвно, оно таит свою душу, хотя поэт и чувствует тревогу:

Что движет твое необъятное лоно?
Чем дышит твоя напряженная грудь?

И вот, наконец, часть тайны, по размышлении, приоткрывается поэту:

Иль тянет тебя из земныя неволи
Далекое светлое небо к себе?

Из этой картины, нарисованной Жуковским, следуют несколько выводов. Во-первых, для Жуковского море – подвижная стихия. Во-вторых, картина, созданная Жуковским, религиозна и философична. Это стремление к лучшему и есть закон, лежащий в основе бытия. В-третьих, элегия Жуковского имеет в виду не только море, не только природу. Оно относится к человеку и к человечеству. Они не могут существовать, жить, дышать без идеала.

5. Понятие о лирическом герое и поэтике В.А. Жуковского. Свой лирический образ Жуковский хотел оставить потомкам. *Лирический герой – это лирический образ, в котором запечатлелась личность автора, его идеальное «я».* *Лирический герой – это жизнь души поэта, которая выступает в стихах от первого лица, от лица «я».*

Лирический герой – понятие, пришедшее в литературу вместе с лирикой романтизма.

Особенность лирического героя Жуковского заключается в том, что он чрезвычайно обобщен (в стихотворениях, написанных от первого лица), что его мысли, чувства и переживания еще мало индивидуализированы. Жуковский пишет о себе как о человеке вообще, а не как о данном, конкретном

индивидууме.

Вот начало одной из лучших элегий Жуковского «Вечер»:

*Ручей, вьющийся по светлomu песку,
Как тихая твоя гармония приятна!
С каким сверканием катишься ты в реку!*

Жуковскому мало нарисовать картину природы – ему нужно посредством пейзажа и через пейзаж передать свою душу. Поэтому в стихотворениях Жуковского за картиной природы всегда виден **пейзаж души**.

Жуковскому важно передать личное впечатление, личное переживание, навеянное природой, и внушить читателю свойственные поэту чувства и настроения.

У Жуковского пейзаж сопряжен с конкретным психологическим переживанием. Поэт сливает пейзаж и свое переживание.

Заслуга Жуковского состоит в том, что он расширил поэтический словарь русской лирики и всколыхнул в слове его эмоциональные значения и оттенки, вызвал к жизни дополнительные, добавочные смыслы, нужные для передачи личных переживаний и настроений.

6. Нравственный пафос поэзии В.А. Жуковского. «Теон и Эсхин».

Бесценна роль Жуковского в нравственном влиянии на русскую публику и на русскую литературу, которые он обогатил истинно-человеческим, глубоко гуманистическим содержанием.

Жуковский искренно неудовлетворен царившими в его время моральными нормами. Эти настроения он выразил в программном стихотворении «Теон и Эсхин». В нем есть строки, в которых выразилось нравственное существо поэзии Жуковского:

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

Жуковский задумался над тем, что составляет счастье человека: слава, богатство, карьера, чин, должность или гордое личное достоинство, незапятнанная личная честь, крепкая дружба, большая любовь, стойкая и неослабевающая вера. Два героя – Теон и Эсхин – по-разному смотрят на счастье человека. Эсхин искал его за пределами собственной души, во внешнем мире, в отдаленных краях, в наслаждении. И не нашел. Мудрец Теон тихо жил в родном краю и весь был погружен в заботы о своей душе. И хотя его настигло горе (умерла его подруга), Теон обрел подлинное счастье. Он понял, что счастье – в его душе, во всем его человеческом существе, и ничто – никакие временные блага – не могут его заменить. Даже страдание, пережитое Теоном, становится для него источником новых человеколюбивых чувств: оно укрепляет его душу, учит безропотно принять закон природы, а могила подруги умеряет его скорбь, потому что любовь Теона не иссякла, и он верит, что в будущем его ждет радостное свидание с любимой. Там, в загробном мире, они уже никогда не расстанутся и ничто не сможет их разлучить.

Счастье человека и смысл его жизни, убежден Жуковский, состоят не во

внешнем интересе, а в нем самом, в силах его души.

Поэт верил, что в конечном итоге прекрасное и возвышенное в человеке победят.

Этим настроениям посвящены стихотворения «Цвет завета», «Я Музу юную, бывало...», «К мимопролетевшему знакомому Гению», «Жизнь», «Лалла Рук», «Видение поэзии в виде Лалла Рук», «Мотылек и цветы», «Таинственный посетитель». Тем самым в поэзии Жуковского со всей полнотой и остротой проявилось типичное для романтизма *романтическое двоемирие*.

7. Жанр баллады. Романтики глубоко интересовались народной культурой и ее национальным своеобразием. Европейская народная баллада обычно содержит эпическое и лирическое начала. *В основе сюжета баллады лежит предание, легенда, исключительное, страшное, необыкновенное событие, к которому персонажи и народное мнение выражают свое эмоциональное отношение.*

Романтики сразу же обратили внимание на жанр баллады. Баллада предоставляла поэту широкую возможность выразить внутренний мир личности. Своими обработками народной баллады романтики создали литературную балладу с обязательным фантастическим или мифологическим сюжетом, подчеркнув господство высших сил или Рока над человеком.

У Жуковского встречаются три типа баллад – «**русские**» («Людмила», «Светлана», «Двенадцать спящих дев»), «**античные**» («Ахилл», «Кассандра», «Ивиковы журавли», «Жалобы Цереры», «Элевзинский праздник», «Торжество победителей») и «**средневековые**» («Замок Смальгольм, или Иванов вечер», «Баллада о старушке...», «Поликратов перстень», «Рыцарь Роллон» и др.).

Историческое время и историческое место действия в балладе условны. Время и пространство баллады – это вечность, живущая по постоянному графику: утро, день, вечер, ночью. Действие баллады разворачивается на виду всей вселенной как во времени, так и в пространстве. Человек в балладе поставлен лицом к лицу с вечностью, со всей судьбой. В таком сопоставлении главную роль играют не его социальное или материальное положение, знатен он или незнатен, богат или беден, а коренные свойства и всеобщие чувства. К ним относятся переживания любви, смерти, страха, надежды, гибели, спасения. В большинстве баллад Жуковского герой, героиня или оба персонажа недовольны судьбой и вступают с ней в спор. Человек в балладе отвергает свою судьбу, а судьба, становясь еще более свирепой, настигает его и является в еще более страшном образе.

Жуковский начал с русских баллад. В них господствовал тон меланхолической любви, наслаждения печалью, который распространился затем на античную и средневековую баллады. Постепенно тема любви уступила место нравственно-гражданским, моральным мотивам, выдержанным, однако, в лирическом ключе. Затем, во второй половине 1830-х годов, балладное творчество Жуковского иссякает, и поэт переходит к

большим эпическим формам – поэмам, повестям, сказкам.

8. Русские баллады. «Людмила» и «Светлана». Одним из самых жутких сюжетов в немецкой народной поэзии был сюжет о женитьбе мертвеца на живой девушке. Одну из таких баллад немецкого поэта Г.А. Бюргера «Ленора» Жуковский и выбрал для перевода-переложения. Свою балладу Жуковский назвал «Людмила» (1808).

Жуковский не собирался точно переводить балладу. Его цель была иной – создать оригинальное произведение по мотивам баллады немецкого автора. И хотя Жуковский дал «Людмиле» подзаголовок «русская баллада», воспроизведение национального колорита также не стало его задачей. Он лишь слегка окрасил балладу в русские тона – приурочил действие к русско-ливонским войнам, ввел русские понятия и реалии, которые не встречались у Бюргера, заменил имя героини (немецкое Ленора на славянское Людмила). Однако русский колорит имеет второстепенное значение и подобен больше театральной декорации.

В балладе «Людмила» героиня ждет жениха с войны, тоскует о нем и, наконец, потеряв надежду, отчаивается. «Сердце верить отказалось», – комментирует Жуковский. Выражение это несет два смысла: она думает, что жених умер, что Бог не выполнил своего обещания и что это приговор судьбы, лишивший ее счастья. И тогда раздается ее ропот на Бога, на Провидение.

Бунт против Бога, против судьбы – явное богоборчество. Ропот на свою незавидную участь – непростительный грех. И мать укоряет Людмилу. Но героиня ей отвечает: *«Что, родная, муки ада? С милым вместе – всюду рай»*. Людмила сопоставляет свои беды с очень высокими понятиями – адом и раем. Без любимого даже рай превращается для нее в ад, а с любимым ад становится раем. Отчаяние сместило у Людмилы все ценности мироустройства. В этом и состоит ее грех. Олицетворением судьбы предстает в «Людмиле» ночной всадник, который под видом жениха является к ней и увозит на кладбище, где ее ждет могила. Так опровергаются слова Людмилы, будто ад может стать раем. Судьба оказывается сильнее героев, и Божий суд всегда окончателен. Он торжествует.

События, фабулу и сюжет баллады надо принимать такими, какими они предстают у автора, рассчитывающего на понимание условности ситуаций. Всадник, явившийся к Людмиле под видом жениха, увлекает ее, и она едет с ним в его жилище.

По дороге он прозрачно намекает Людмиле, что дом ее жениха – гроб. Критики первых баллад Жуковского недоумевали, почему, например, Людмила, несмотря на явные намеки всадника, прикинувшеюся женихом, и предупреждения нечистых сил, все-таки спешила за мертвецом и сама влеклась к гибели. Они допускали фантастику в балладу, но требовали, чтобы героиня поступала правдоподобно. Между тем Людмила у Жуковского словно не внимает никаким мрачным предостережениям. Она прислушивается только к голосу собственного сердца. Рядом с ней ее милый, и она вся отдается своему чувству.

Людмила поверила разуму, убедившему ее в смерти жениха, а не сердцу и была наказана роковой встречей с ночным гостем, который внезапно обернулся мертвецом. Естественная ее радость вдруг сменилась испугом и страхом, которых она раньше даже не чувствовала. Всюду в балладах ощутимо присутствие судьбы и непредвиденное вмешательство внеличных, сверхъестественных, роковых сил.

Это одна сторона. Другая заключена в том, что балладе присуща фантастика. Читатель понимает, что мир баллады – предание, легенда, фантастика – события исключительные, чудесные. А это означает, что происшествия баллады предстают в двойном свете – реальном и нереальном. Все, что совершается в балладе, напоминает сон, и читатель словно находится в двух состояниях одновременно – во сне и наяву. Только в финале, когда Людмилой овладевает испуг, когда страх поглощает ее душу, колебание между явью и сном разрешается в пользу яви. Сон превращается в явь, и путь спасения для героини отрезан. Окончательную точку ставит приговор Божьего суда.

Трагический конец баллады «Людмила» предупреждает о том, что может произойти с человеком, если он будет роптать на Бога и, отчаявшись, откажется верить и впадет в уныние.

«Светлана». Фабула ее повторяет фабулу «Людмилы»: Светлана раздумывает о женихе, от которого «вести нет», и томится в разлуке с ним.

Мотив ожидания суженого вставлен Жуковским в более широкую раму: Светлана предстает перед читателем в чрезвычайно ответственный момент девичьей судьбы, на пороге важной перемены в жизни. Она должна проститься с беспечным девическим житьем (*«веселость... дней ее подруга»*). Будущее замужество одновременно пленяет ее и страшит загадочной неизвестностью. Жуковский выбрал для баллады особую жизненно-психологическую ситуацию: перемену в судьбе, которую героиня переживает остро и напряженно. Этот сюжетный ход, известный и по балладе Бюргера, и по балладе «Людмила», обрастает в «Светлане» чисто русскими приметами, традициями, обычаями и поверьями. Главное в том, что в «Светлане» героиня наделена русскими чертами национального характера – верностью, сердечностью, кротостью, добротой, нежностью, простотой. От духовных и душевных сил героини зависит, будет ли она счастлива или ее ждет беда. Так Светлана поставлена перед судьбой.

Жизнь человека издавна связывалась с представлениями о пути, о дороге. В балладе венчание и замужество осмыслены как решающие этапы жизненной стези. Начало – это отправка в неизвестную даль. Светлану влечет любовь, она жаждет встречи с женихом (*«им лишь красен свет, им лишь сердце дышит...»*), но одновременно ее тяготят мрачные предчувствия, и она испытывает невольный страх (*«Занялся от страха дух...»*).

Действие происходит в определенном пространстве и в определенном времени. Главный пространственный образ – образ дороги. Движение совершается от первой «станции» (Божьего храма) до последней (избушки),

где Светлане открывается горькая и печальная истина. Все видимое глазами героини пространство вечно, устойчиво и однообразно: степь, бугры, снег. Бег коней сопровождается метелью, вьюгой. Кругом одиночество и безлюдье. Смысловое значение пространства заключается в передаче таинственности и в том, что человек оставлен наедине со всем миром и со своей судьбой. Степь, покрытая снегом, с древних времен напоминала человеку белое покрывало, белое полотно, под которым лежит мертвец, саван; вьюга и метель – игру демонических сил, злых мертвецов, бесов и ведьм. К тем же мифологическим представлениям относятся и образы луны, неверный свет которой помогал дьявольским начинаниям и козням, сверчка («вестник полуночи»), ворона, предвещающего несчастье и беду («*Черный вран, свистя крылом, Вьется под санями; Ворон каркает: печаль!*»). Все это были образы, которые содержали стойкие отрицательные смысловые представления и чувства. Дважды упоминается и о гробе – явном знаке смерти.

Столь же художественно определенным в своих намеках и символах было в балладе и время. Сюжет развивался на границе дня и ночи, в сумерки или ночью. Устойчивые признаки пространства и устойчивые знаки времени образуют балладный *хронотон* (от греческих слов «*хронос*» и «*тонос*», означающих время и пространство).

Следовательно, дорога в балладе – это дорога от жизни к смерти. Тут оживают жуткие тени, мертвецы поднимаются из могил и гробов, а вновь появляющийся персонаж (жених), напротив, из живого превращается в мертвеца. Роль фантастического и чудесного заключается в том, чтобы преодолеть сухую логику реальности и отразить противоречивость и сложность души человека, которая не подчиняется примитивным, прямолинейным законам рассудка. Другая сторона фантастики – души людей становятся полем борьбы добра со злом, Бога с дьяволом, и наше пребывание на земле зависит от вечной схватки невидимых и таинственных высших сил.

Сюжет баллады построен так, что все эпизоды и события помогают раскрыть душу героини. Героиня баллады «Светлана» не умирает, а обретает счастье: жених возвращается после долгой разлуки, и впереди Светлану ожидает свадебный пир. Жуковский намеренно начал балладу с описания народных обрядов и обычаев, связанных с церковным праздником Крещения, со святочными гаданиями, с венчанием в Божьем храме. Мир этот вошел в душу Светланы и глубоко запал в нее.

Народные представления сочетаются с религиозными, с неиссякаемой верой в Бога и в благодать его предначертаний. Самое имя Светлана образовано от слов свет, светлый и связано с выражением Божий свет, который проник у ее душу. И хотя Светлана грустит о женихе, она верит во встречу с ним и надеется на Божью помощь. Вера в Бога не истощилась в героине, и Светлана постоянно обращается к Богу за душевной поддержкой:

Утоли печаль мою,
Ангел-утешитель.

Ту же глубокую веру в милость Бога укрепляют в ней и девушки-

подружки, советуя:

Загадай, Светлана;
В чистом зеркала стекле
В полночь, без обмана
Ты узнаешь жребий свой...

В самые трудные и драматические минуты Светлану не покидает надежда на Бога и вера в него:

Пред иконой пала в прах,
Спасу помолилась...

Светлана поступает совсем не так, как Людмила. Она не ропщет на провидение, а со смирением и робостью, опасаясь, но все-таки не теряя веры, молит о счастье. В награду за эту неотступную веру Бог спасает Светлану: во сне она видит, как к ней прилетел посланный Богом «белоснежный голубок», светлый дух, который затем защитил ее от мертвеца. По мысли Жуковского, русская девушка не ропщет на свою участь, а подчиняется Божьему велению, кротко и терпеливо сносит все испытания, выпадающие на ее долю, уповая на Бога и веря в Него.

Балладное время (ночь или граница дня и ночи, сумрак) пропадает, и в «Светлане» торжествует день, светлое время. Героиня просыпается и возвращается в морозно-солнечное утро, в праздничный и уютный «крещеный» мир. Вестником его является петух. Все вокруг Светланы переменялось, наполнилось красками и звуками.

Сдвиги происходят и в душе Светланы. Ее ждет встреча с живым и настоящим женихом, а не его обманчивым призраком. Природа уже празднует победу добра над злом, счастья над несчастьем, пробужденья над лживым сном, жизни над смертью. И в этом, по мысли Жуковского, заключена великая истина, данная нам Творцом:

Лучший друг нам в жизни сей —
Вера в Провиденье.
Благ Зиждителя закон:
Здесь несчастье – лживый сон,
Счастье – пробужденье.

Светлана сохранила у Жуковского приверженность народному духу, не изменила народной и православной религиозной морали ни в разлуке с женихом, ни во время скачки в метель и вьюгу.

Жуковский-романтик выразил характер человека в его неразъемной связи с обычаями, традициями и верованиями. В этом также заключалось новаторство поэта, который понял личность как неотрывную часть народа, а народ как совокупность личностей. Благодаря такому подходу, Жуковский сделал новый по сравнению с предшествующей литературой шаг в постижении характера. После Жуковского личность уже нельзя было выразить вне усвоенных ею национальных традиций.

Баллада, созданная Жуковским, – это лироэпическое произведение с острым, напряженным, драматическим, большей частью

фантастическим сюжетом, в котором рассказывается о поражении или победе человека при столкновении с судьбой.

9. Античные и средневековые баллады. В античных балладах Жуковский заметно романтизировал мифологию. Поскольку земные законы бывают враждебны людям, их власть часто губительна. Однако души не умирают, а становятся для нас незримыми.

В античных балладах Жуковский не оставляет своих поисков национальной характерности. Поэт осмыслил античность как переход от дикости и варварства к цивилизованному гражданскому обществу. Античный человек верил, что боги научили его засеивать землю и собирать урожай, пользоваться огнем и орудиями труда. Они соединили людей в общества, внушили им гражданские понятия и чувства, одарили сердечностью и законами. Жуковский стремился проникнуть в особенности иного исторического бытия. Его интересует самый дух Древнего Мира, своеобычность интимных чувствований и их словесного или мимического выражения. При этом Жуковский отвлекается от экзотических картин, от декоративного фона, внешних примет эпохи и национальной жизни.

В поле зрения поэта в таких балладах, как «Ахилл», «Ивиковы журавли», и особенно в позднейших – «Торжество победителей», «Жалобы Цереры», «Элевзинский праздник» – лежит глубоко и оригинально понятое мирозерцание античного человека.

Столь же богатый и разнообразный мир открыт Жуковским и в средневековых («рыцарских») балладах, воскресивших фантастические сюжеты о запретной или «вечной», хотя и неразделенной любви, о тайных преступлениях, о сношениях со злыми силами, о властолюбии, коварстве жестокости, зависти, изменах, о трогательной верности, о нежных чувствах и скорбных страстях.

Во всех балладах Жуковский так или иначе утверждал идеалы добра, правды, гуманности. Благородные герои поэта всегда возвышенно чисты, одухотворены лучшими человеческими чувствами и никогда не изменяют им.

10. Творчество последних лет. После того как Жуковский оставил лирику и баллады, он обратился к переводам и оригинальным произведениям эпического характера. Он закончил перевод восточных эпических поэм «Наль и Дамаянти», «Рустем и Зураб», отрывков из «Махабхараты». Но главным его трудом стал перевод «Одиссеи» Гомера, которому поэт отдал семь лет (1842–1849). Он осуществил также прозаический перевод повести «Ундина».

Значительным жанром в его позднем творчестве стали переводные и оригинальные сказки – «Война мышей и лягушек», «Сказка о Берендее», «Сказка о спящей царевне», «Об Иване-царевиче и Сером Волке», «Тюльпанное дерево».

Из других творческих свершений Жуковского необходимо отметить полный перевод со славянского на русский «Нового Завета».

Жуковский пережил и Пушкина, и Лермонтова, и Гоголя, почти всех, кто связывал его с пушкинским кругом писателей. 8 апреля 1852 г. перед ним,

глубоко верующим христианином, смерть открыла врата, через которые его земная жизнь перетекла в жизнь вечную.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Какова периодизация творчества Жуковского?
2. Каковы основные слагаемые литературно-эстетической позиции Жуковского?
3. Каков нравственный идеал поэта и в каких произведениях он наиболее явственно выразился?
4. Расскажите об особенностях лирики Жуковского, об основных ее темах и жанрах. Особенности элегического стиля Жуковского (отношение к поэтическому слову, композиция стихотворений, напевный стих).
5. Почему элегия, романс, песня стали наиболее распространенными жанрами в лирике Жуковского? Сравните элегии Жуковского с элегиями поэтов классицизма.
6. Специфика лирического «я» в произведениях Жуковского.
7. Разновидности баллад Жуковского.
8. Расскажите об особенностях жанра баллады в творчестве Жуковского.
9. Народный элемент в балладе и его воплощение.
10. Русские баллады.
11. Жуковский-переводчик.
12. Значение Жуковского в истории русской поэзии.

Литература

1. *Аверинцев С.С.* Поэты. М., 1996.
2. В.А. Жуковский и русская культура. Л., 1987.
3. *Гинзбург Л.Я.* О лирике. М., 1997.
4. *Коровин В.И., Скибин С.М.* «История русской литературы XIX века. В 3 ч. Ч. 1 (1795—1830 годы)»: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС; Москва; 2005
5. *Янушкевич А.С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. Томск, 1985.

Лекция № 3: К.Н. Батюшков основатель «легкой поэзии»

План

1. Формирование литературного вкуса Батюшкова.
2. Ученический период.
3. Творческий взлет. «Маленькая философия»
4. Лирика 1809–1811 годов.
5. Лирический герой. Духовный кризис. Крах «Маленькой философии».
6. Лирика 1812–1816 годов. Эпическая или историческая элегии.
7. Лирика 1817–1821 годов. Антологические стихотворения.

Константин Николаевич Батюшков вошел в историю русской

литературы XIX в. как один из зачинателей романтизма. В основу его лирики легла «легкая поэзия», которая в его представлении ассоциировалась с развитием малых жанровых форм, выдвинутых романтизмом на авансцену русской поэзии, и совершенствованием литературного языка.

1. Формирование литературного вкуса Батюшкова.

Батюшков родился для поэзии и сделался поэтом первой величины. В юные годы он основательно изучил античную поэзию (Вергилий, Гораций), философию французского Просвещения (Вольтер, Дидро), литературу итальянского Возрождения.

К.Н. Батюшков (18 [29] мая 1787, Вологда - 7 [19] июля 1855, Вологда) родился в старинной дворянской семье. Его мать Александра Григорьевна в 1795 году умерла из-за наследственной душевной болезни, поэтому домашним образованием мальчика руководил дед, Лев Андреевич Батюшков. Получив прекрасное домашнее воспитание, Батюшков затем учился в частных пансионах. Он в совершенстве владел французским, итальянским и латинским языками. С 1802 по 1807 год служил чиновником в министерстве народного просвещения.

Огромное влияние на формирование культурных интересов Батюшкова оказал его двоюродный дядя, писатель М.Н. Муравьев, занимавший пост товарища министра народного просвещения. В доме дядюшки он знакомится с крупнейшими литераторами и культурными деятелями России: Г.Р. Державиным, В.В. Капнистом, И.А. Крыловым, А.Е. Измайловым. Под их непосредственным влиянием складываются гуманистические представления Батюшкова, пробуждается интерес к творчеству, формируется литературный вкус, а духовное самоусовершенствование становится программой всей жизни. С 1805 г. Батюшков принимает участие в заседаниях «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств», посещает кружок А.Н. Оленина. В это время еще больше упрочился его интерес к античной и западноевропейской философии. Так начинается творческий путь Батюшкова в литературе. Все творчество Батюшкова можно разделить на четыре периода: 1802–1808 гг. – ученический период; 1809–1812 гг. – начало оригинального творчества; 1812–1816 гг. – духовный и поэтический кризис; 1816–1823 гг. (поэт почти перестает писать стихи в 1821 г.) – попытки преодоления кризиса и выхода к новым рубежам творчества; трагическое завершение творческого развития.

2. Ученический период. В 1806 г. в «Любителе словесности» было опубликовано первое известное нам стихотворение Батюшкова «Мечта», написанное, в 1802 или в 1803 г. В нем, с одной стороны, отразились просветительская и сентиментальная традиции, с другой – уже угадывалось романтическое мировосприятие и приоткрывалась перспектива романтизма. Батюшков трактует мечту как ключ к поэтическому вдохновению и несовершенство реального мира. Мечта – путь к духовной свободе, она позволяет *«оковы променять на цепь веселых роз»*. Суета жизни – удел

глупцов, алчущих богатства, *«Лобзая прах золотой у мраморных крыльцов!»*. Любовь, юность, красота природы, пиры и веселье – вот истинные ценности, а подлинными мудрецами являются Анакреон – певец наслаждения, древнегреческая поэтесса Сафо, восславившая чувственную любовь, и римский поэт Гораций, который и в чадю веселья, и на пороге смерти имел счастливый дар погрузиться в мечту и отрешиться от действительности.

Мечта становится атрибутом поэта, искони присущим ему свойством, которое он ценит выше всех преходящих в мире благ. Печаль, сопутствующая мечтанию, не в силах победить радости. Эти два настроения станут у Батюшкова господствующими.

В ранних стихотворениях Батюшкова сильно воздействие классицизма и сентиментализма, но поэтические и эстетические пристрастия уже определились. Это, во-первых, французская просветительская философия и литература, а во-вторых, античные авторы с явным перевесом лириков, наслаждающихся жизнью, над эпическими поэтами. При этом античные авторы (Анакреон, Гораций, Тибулл и др.) восприняты сквозь призму «легкой поэзии», которая входит в сферу поэтических интересов Батюшкова (стихотворения французских поэтов Парни, Ронсара, Лафонтена, итальянских поэтов Касты, Петрарки, Т. Тассо и др.).

Поэт на стороне тех, кто ценит «легкую поэзию», малые жанры. Ему претят все «высокие» жанры в их современном обличье – ода с ее дежурными восторгами, огромная эпическая, или героическая, поэма, холодная трагедия. Он отвергает эти жанры вследствие исчерпанности, банальности и безжизненности современных од, эпических поэм, трагедий и др. Но прежние эпические поэмы Гомера, волшебнорыцарские поэмы, подобные «Освобожденному Иерусалиму» Торквато Тассо, не утрачивают для Батюшкова эстетической ценности. Таков был ученический период творчества, продолжавшийся до 1809 г.

3. Творческий взлет. «Маленькая философия». В 1809 г. Батюшков, прошедший к тому времени суровую военную школу и участвовавший в сражениях, поселился в Петербурге, побывал в Москве и познакомился с крупнейшими писателями и деятелями культуры России. Столичная культурная среда содействовала его стремительному поэтическому росту.

Содержательной предпосылкой взлета творчества Батюшкова в 1809–1810 гг. стало осознание глубокого разрыва между мечтой и действительностью, разочарование в существующем миропорядке. Жизнь – в том уверили Батюшкова поэты – дана для духовного и чувственного наслаждения ее дарами, при котором и сама личность становится прекраснее и совершеннее. Поэт не превращается в гонителя французских просветителей и не отвергает их идею просвещенного абсолютизма. Напротив, он горой стоит за просвещение, необходимое России, за европейский путь развития, за дальнейшую цивилизацию страны.

На этой почве отношения к современности сложилась «маленькая философия» Батюшкова.

«Маленькая философия» Батюшкова заключала в себе убежденность в том, что чувственные и духовные земные наслаждения возможны для человека с добродетельной душой, что личное счастье доступно одинокой личности в мечтах, в уединении от окружающей среды, в погружении в мир высоких духовных и культурных интересов.

Наслаждение дарами жизни (то, что называли *эпикурейством* – достижение личного блага путем чувственных удовольствий, и *гедонизмом* – стремление к добру, понимаемому как наслаждение) и становится мечтой Батюшкова. Однако эта мечта всегда гуманна и целомудренна. На нее наброшены покровы красоты и духовности.

«Маленькая философия» и «легкая поэзия» – это в представлении Батюшкова не только мировосприятие, не только система «малых» лирических жанров, но и язык. Поэт предлагает отказаться от употребления устаревших церковнославянизмов и непонятных выражений в пользу ясного смысла и гармонической уравновешенности.

Если Жуковский пел о душе, томимой порывами к счастью, не достижимому в земной жизни, то Батюшков связал свою мечту о счастье с ценностями «земного мира». В этом жизнелюбии, оптимизме, несмотря на скептицизм, и заключалась особенность его «маленькой философии» и его лирики.

4. Лирика 1809–1811 годов. К лирическим произведениям этого времени относятся такие значительные стихотворения, как «Послание г. Велегурскому», «Мадагаскарская песня», «Любовь в челноке», «Счастливец», «Радость», «Рыдайте, амуры и нежные грации...», «На смерть Лауры», «Вечер», «Веселый час», «Привидение», «Источник», «К Петину», «Дружество» и др. Завершается этот период знаменитым стихотворением «Мои пенаты. Послание к Жуковскому и Вяземскому». Большинство произведений – элегии и послания.

Во всей лирике этой поры возникает образ чувственной юности, бурно проявляющей страсть, которая овладевает любящими людьми. Но эта страсть не бездумное и слепое торжество природы. Она изящна, грациозна, умна. Батюшков возвышает и облагораживает ее, сообщая ей исключительную духовную содержательность.

Итогом поэтического периода 1809–1811 гг. стало стихотворение «Мои пенаты». В нем Батюшков использовал мотивы стихотворений Грессе («Обитель») и Дюси («К богам пенатам»), но создал вполне оригинальное и новаторское произведение.

Поэт погрузил читателя в домашнюю обстановку и повел с ним душевную беседу о том, что ему близко и дорого. С этой целью он выбрал и жанр – дружеское послание, в котором доверчиво выражались интимные чувства. Батюшков настойчиво и в подчеркнуто сниженных красках рисует жилище, которое называет то «обителью», то «хижиной», то «уголком», то «шалашом», то «хатой», то «домиком». Все эти слова употреблены как синонимы, их выбор понятен: скромность жилища не означает ни

одинокости, ни несчастья; она намекает на независимость и личное достоинство. Поэт подробно перебирает домашние вещи, сильно преувеличивая бедность обстановки.

Нарочитое подчеркивание «нищеты» необходимо Батюшкову для того, чтобы противопоставить свой «домик» дворцам и палатам вельмож и богачей, а «рухлую скудель» – их роскошному убранству («бархатное ложе», «вазы»). Он обнажает контраст между теми, для кого ценности сосредоточены в материально осязаемых вещах, и поэтом, живущим в мире духовных интересов. Поэту милее высокое уединение, личная независимость, добрые чувства, идеальные стремления, которые становятся прекрасной мечтой. Обитель мечты – мир поэзии. «Хижина» поэта становится домом мечты и домом поэзии. Батюшков соединил мечту о прекрасном и поэзию с обыденной обстановкой. Мечта спустилась на землю и нашла приют в «шалаше». Так через описание вещей выражены и грубая материальность, и светлая духовность.

Чтобы возвысить бытовое и придать интимность высокому, он уравнивает слова разных стилистических пластов, употребляя их метафорически, в переносном смысле, и делая их синонимами, «Пенаты», слово книжное, взятое из мифологии, соединяется со словом «пестуны» – бытовым, заимствованным из домашнего обихода:

Отечески Пенаты,
О пестуны мои!

Оба в обычной речи стилистически четко маркированных слова теряют в поэтическом контексте свои отличительные приметы. Они стилистически согласуются между собой и обозначают одно и то же – домашних покровителей поэта и его поэзии. Они живут в одном и том же месте:

Вы златом не богаты,
Но любите свои
Норы и темны кельи...

Батюшков опять сближает разные по стилистической принадлежности слова («норы» – слово бытовое, «кельи» – из языка монахов, обрядовое). Поэт переводит их в переносный план и объединяет как синонимы. В свой «домик» поэт принес наслаждения ума и сердца, богатство разнообразных впечатлений, составляющих содержание его духовного мира. Эта мысль выразилась не декларативно и риторично.

Поэзия и красота освобождают и от «даров блистательных сует», и от самой смерти. Эта уверенность проистекает из того, что под «смертью» Батюшков понимает не физическую лишь, но и духовную кончину. Погруженность в материальные интересы рождает «скуку» и смерть души. Чтобы избежать ее, надо почувствовать жизнь и упиться ею. Так возникает призыв, обращенный к Вяземскому:

О! Дай же ты мне руку,
Товарищ в лени мой,
И мы... потопим скуку

В сей чаше золотой!

Духовную смерть можно «обмануть» и «опередить», отдавшись поэзии, красоте и удовольствиям:

Мой друг! скорей за счастьем

В путь жизни полетим;

Упьемся сладострастьем

И смерть опередим;

Сорвем цветы украдкой

Под лезвием косы

И ленью жизни краткой

Продлим, продлим часы!

Единственное, что угрожает счастью и наслаждению полнотой жизни, – скоротечность земного пути.

5. Лирический герой. Духовный кризис. Крах «Маленькой философии». В «Моих пенатах» огласилась жизненная программа Батюшкова. В жизни Батюшков скромн, застенчив, молчалив, тщедушен, неудачлив в любви, не пылок, хотя и храбр, и благороден. Его лирический герой – необычайно страстный покоритель сердец, вечно беспечный и ленивый мудрец-философ, который только и делает, что пьет вино, наслаждается беседой с друзьями, ждет возлюбленную, читает или пишет стихи и предается размышлениям. В стихотворениях раннего Батюшкова отразился не достоверно житейский его человеческий портрет, а художественно обобщенный духовный облик лирического «я». Батюшков воспел и эстетизировал свои помыслы, свои желаня, свои идеалы. Они были частью его самого. И в этом смысле его лирический портрет психологически правдив, в нем есть истина.

В отличие от суммарного лирического героя Жуковского лирический герой Батюшкова психологически более конкретен. Когда Батюшков говорил, что он жил так, как писал, а писал так, как жил, то его слова относились прежде всего к его душевной жизни. Именно этим литературным обликом «беспечного поэта-мечтателя, философа-эпикурейца, жреца любви, неги и наслаждения» Батюшков вошел в литературу. Его черты обобщил Пушкин в послании «К Батюшкову»:

Философ резвый и пиит,

Парнасский счастливый ленивец,

Харит изнеженный любимец,

Наперсник милых аонид...

Духовный кризис. Крах «Маленькой философии». Вскоре, однако, все переменилось. Наступили суровые испытания 1812 г. После победоносного окончания войны Батюшков увидел разоренную Москву. Тогда же он написал послание «К Дашкову», в котором передан разрыв с прежними поэтическими темами и настроениями. Перед поэтом открылось «море зла». Война осмыслена им как мировой катаклизм – «неба мстительного кары». Она не пощадила никого. В ее пожаре сгорела Москва – символ России, «ее

протекшей славы // И новой славы наших дней». Перед лицом исторической катастрофы Батюшков отказывается воспевать

...любовь и радость.

Беспечность, счастье и покой

И шумную за чашей младость!

Теперь им овладела иная – гражданская – страсть: он полон желанием отдать *«в жертву мести И жизнь, и к родине любовь...»*.

В пожаре Отечественной войны сторела «маленькая философия» Батюшкова. В лирику поэта проникли настроения глубокой разочарованности в ходе истории и в человечестве. Отныне Батюшков поражен общей европейской болезнью – безотрадным скептицизмом.

6. Лирика 1812–1816 годов. Эпическая или историческая элегии.

Напряженная умственная работа принесла плоды: итогом размышлений поэта было открытие нового типа элегии и переход к осмыслению пережитого исторического опыта.

Уже в элегии «Пленный» (1814) появились существенные признаки новых художественных исканий. Речь в ней шла о русском воине, попавшем в плен к французам. Стихотворение написано не от лица лирического «я», а от лица объективного, отделенного от автора, героя и представляет собой монолог пленника, тоскующего на чужбине о своей родине. Его одиночество – не попытка уйти в заповедный мир поэзии, чтобы обрести независимость, как это было в ранней лирике, а следствие «жестокой судьбы», оторвавшей от родного края. Тем самым элегическая тоска получает у Батюшкова историческую мотивировку.

Так в лирику Батюшкова входят исторические и философские темы. Отличительной особенностью мировосприятия поэта становится трагизм. Теперь разочарование в действительности он объясняет не моральными причинами и не недостаточной просвещенностью людей, а ходом истории, независимо от социально-общественного устройства общества.

Трагична не только история, но и судьба отдельного человека. В стихотворении «Судьба Одиссея» «богобоязненный страдалец», в котором легко угадать другое «я» поэта, вынес все испытания, преодолел все препятствия. Он остался мужественным, стойким, твердым. Ничто не потрясло «души высокой», пока он не добрался «до милых родины давно желанных скал». И тут «рок жестокий» придумал ему коварное наказание: вступив на родную землю, он «отчизны не познал». Такова, по мысли Батюшкова, тяжкая участь человека, служащего игрушкой неведомых роковых сил. Трагизм положения человека в мире ставит перед поэтом серьезные философские и художественные задачи: в чем смысл жизни? где найти нравственную опору в противостоянии истории? находится ли она вне человека или в нем самом? Батюшков не мог уйти от ответа на такие вопросы и бился над решением непростых загадок бытия.

Итогом печальных размышлений об участи человека явилось стихотворение «К другу», одно из лучших у поэта. Оно обращено к князю П.А.

Вяземскому. В нем Батюшков прощается с юностью:

Скажи, мудрец молодой, что прочно на земли?

Где постоянно жизни счастье?

Наивная и прекрасная пора юности прошла:

Мы область призраков обманчивых прошли;

Мы пили чашу сладострастья...

Батюшков по-прежнему метафорически обозначает богатства души, дары жизни, эстетизируя их и не называя прямыми именами. Его поэтического словоупотребления почти не коснулись перемены. Но художественная мысль и слог принадлежат уже зрелому мастеру. Новый Батюшков не может довольствоваться мечтами и надеждами. Чувство и разум говорят ему, что путь человечества и каждого человека – исчезновение, смерть. Ни любовь, ни дружба, ни поэзия, ни ум, ни эмоции – ничто не может устоять перед забвением:

Так ум мой посреди сомнений погибал.

Все жизни прелести затмились;

Мой гений в горести светильник погашал,

И музы светлые сокрылись.

В мире царствует один всеобщий закон: земная жизнь – это не вечные наслаждения, а вечные утраты. Все тленно, все гибнет, и человек – всего лишь «минутный странник». Если раньше поэт отвергал суету, бежал от нее в уединенный «домик», надеялся, что удастся избежать ее, то ныне он понимает, что земной мир – это суета и спастись от нее нельзя: «Так здесь все суетно в обители сует!».

Ощувив твердую почву веры, поэт преодолевает духовный кризис.

В статьях Батюшков формулирует и защищает от нападок принципы романтизма. В «Речи о влиянии легкой поэзии на язык» Батюшков горячо отстаивал важное значение малых лирических жанров.

7. Лирика 1817–1821 годов. Антологические стихотворения.

Последний период в творческой жизни Батюшкова отмечен значительными лирическими произведениями. Среди них элегии («Умиравший Тасс», «Беседка муз», «Есть наслаждение и в дикости лесов...»), послания («К Никите», «П.А. Вяземскому», «Послание к А.И. Тургеневу», «К творцу «Истории государства Российского»», «Князю П.И. Шаликову», «Жуковский время все поглотит...»), большие циклы «Из греческой антологии», «Подражания древним», лирические миниатюры («Подражание Ариосту», «Изречение Мельхиседека»), надписи и др.

В середине весны 1817 г. Батюшков закончил большую элегию «Умиравший Тасс». Объясняя Вяземскому замысел стихотворения, он писал: «Кажется мне, лучшее мое произведение... А вот что Тасс: он умирает в Риме. Кругом его друзья и монахи. Из окна виден весь Рим, и Тибр, и Капитолий, куда папа и кардиналы несут венец стихотворцу. Но он умирает и в последний миг желает еще раз взглянуть на Рим, ...на древнее Квиритов пепелище. Солнце в сиянии потухает за Римом и жизнь поэта... Вот сюжет».

В стихотворении доминирует романтический мотив судьбы как проявления власти роковых сил над личностью. Индивидуальная судьба героя рассматривается в контексте общих проблем бытия, напряженный драматизм произведения является следствием конфликта между героем и действительностью, что приводит к трагической развязке. Традиционная романтическая тема совпадает с любимой темой Батюшкова: поэт получает признание, и его ожидает торжество на излете жизни, когда путь страданий и скорбей остался уже позади. Эту личную тему поэт решает, выражая психологические переживания человека иной эпохи и иной культуры.

Торквато Тассо у Батюшкова – набожный христианин-католик и гражданин Рима, благоговейно относящийся к его славе. Вместе с тем он поэт, предающийся разнообразным впечатлениям. Он умел любить и не отрекался от земных наслаждений. Вся жизнь Тассо изображена Батюшковым как цепь беспримерных страданий. Всюду он был изгнанником, но *«и в узах... душой не изменился»*. Религиозно-философское настроение Тассо близко самому Батюшкову: ему, как и его герою, свойственны твердость, мужество и терпение, позволившее вынести горести, посланные «злой судьбиной».

Как христианин, Тассо верит в загробный мир, во встречу с возлюбленной Элеонорой, а земную жизнь представляет скорбным преддверием вечного блаженного бытия. Тем самым переживания Тассо мотивированы воспитавшей его культурой, религиозными и общественными понятиями средневековой эпохи. Он мысленно обращается к Италии, видит ее «небо сладостное», ему дороги Капитолий, священные горы, Тибр, «поитель всех племен». Поэзия Тассо вдохновлена подвигами рыцарей, несших христианство на Ближний Восток. Воображение уносит итальянского поэта и в античные времена. Он жаждет триумфа, он честолюбив и знает, что *«ему венец бессмертья обречен, Рукою муз и славы соплетенный»*. Наконец, он – пророк, потому что предсказывает себе печальную участь и давно предугадал свой жизненный жребий. Вот это сплетение национально-исторических примет, призванных придать образу Тассо индивидуально-человеческую характерность, пожалуй, и было тем новым словом, которое сказал Батюшков в этой исторической (эпической) элегии.

Новаторский характер носили и антологические стихотворения поэта. Для раннего Батюшкова античность – средоточие чувственных наслаждений. В этом духе понята и античная лирика. Теперь поэту близки в античности иные свойства – простота, мужество, драматизм страстей.

Жанр антологического стихотворения, представляющие собой либо переводы и переложения античных авторов, либо созданные в духе античной лирики был издавна трудной, но необходимой для поэта художественной школой вследствие предъявляемых к нему устойчивых требований краткой, сжатой выразительности.

Заслуга Батюшкова в том, что он избежал как внешней декоративности, форсированной экзотичности, щегольства античными реалиями и приметами быта, так и манерной передачи чувств, излишней чувствительности и

трогательности. Античную антологию он понял как воплощение национального духа древних греков, как нравственное бытие народа, которое невосвратимо. Обращаясь к античности, поэт решал современные ему проблемы национально-исторической самобытности и народности.

Другое обращение Батюшкова к античной поэзии – цикл «Подражания древним», состоящий из шести стихотворений. В отличие от цикла «Из греческой антологии» эти стихотворения – не переводы античных лириков, а оригинальные произведения, в которых воспроизведены дух и стиль антологии.

В «Подражаниях древним» поэт достиг удивительного лаконизма, художественной емкости и проявил безошибочный эстетический вкус. Лирические темы в новом цикле остались прежними – любовь и смерть, отвага и стойкость в бурях жизни.

На этом творческий путь поэта был прерван страшной болезнью (сумасшествие). Говоря о незавершенности жизни Батюшкова в литературе («не созревшие надежды»), Пушкин писал о необходимости «уважить» его «несчастия», помня, как много дал Батюшков и как много было обещано его талантом.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Определите периоды творчества Батюшкова и дайте их краткую характеристику.
2. «Маленькая философия» Батюшкова и кризис его философско-эстетических взглядов.
3. Назовите наиболее характерные произведения раннего Батюшкова и дайте анализ его ранней лирики.
4. Обозначьте пути преодоления духовного кризиса и формирования жанра эпической (исторической) элегии.
5. Трагическая лирика позднего Батюшкова и ее воплощение. Антологический жанр и его особенности. Цикл «Подражания древним».
6. Значение Батюшкова в истории русской поэзии.

Литература

1. *Коровин В.И.* «И жил так точно, как писал...» (К.Н. Батюшков). М., 1987.
2. *Коровин В.И., Скибин С.М.* «История русской литературы XIX века. В 3 ч. Ч. 1 (1795—1830 годы)»: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС; Москва; 2005
3. *Кошелев В.А.* Константин Батюшков: странствия и страсти. М., 1987.
4. *Тоддес Е.А.* Перечитывая Батюшкова. – В кн.: К.Н. Батюшков. Опыты в стихах. М., 1987.
5. *Фридман Н.В.* Поэзия Батюшкова. М., 1971.

Лекция №4: Декабризм как литературное течение в русском романтизме. Жанрово-стилевое своеобразие декабристской поэзии

План

1. Эстетические идеи декабристов.
2. Жанрово-стилевое многообразие декабристской поэзии.
3. Владимир Федосеевич Раевский.
4. Поэзия Вильгельма Карловича Кюхельбекера.
5. Александр Иванович Одоевский.
6. Фёдор Николаевич Глинка.
7. Героический пафос поэзии Кондратия Федоровича Рыльева.

Наряду с психологическим течением русского романтизма возникло *гражданское, или социальное, течение*. Его ядро составили литераторы-декабристы. Поэтому гражданский, или социальный, романтизм еще называют *декабристским романтизмом*. Понятие гражданского романтизма шире понятий декабристский романтизм и декабристская литература. К числу крупнейших писателей-декабристов относятся П.А. Катенин, Ф.Н. Глинка, В.Ф. Раевский, К.Ф. Рылеев, братья Н.А. и А.А. Бестужевы, В.К. Кюхельбекер, А.И. Одоевский.

1. Эстетические идеи декабристов. Декабризм можно рассматривать как явление политической истории (антиправительственный мятеж офицеров). **Восстание декабристов** — попытка государственного переворота, состоявшаяся в Петербурге, столице Российской империи, на Сенатской площади 14 (26) декабря 1825 года. Восстание было организовано группой дворян-единомышленников, многие из них были офицерами гвардии. Они попытались использовать гвардейские части для недопущения вступления на трон Николая I. Целью было упразднение самодержавия и отмена крепостного права.

Но декабризм можно рассмотреть и как факт истории русской культуры: возникновение особенного — “декабристского” — типа человека и литературное течение в русском романтизме.

Яркой особенностью поведения декабристов было то, что в первую очередь они были людьми действия, реального поступка. Они обсуждали такие темы, которые в светской беседе по неписанным правилам считались запретными - помещичья власть, взяточничество, служебный протекционизм и т. п. Такое поведение декабристов - “бестактность” высказываний, бесцеремонность - воспринималось ими как протест против двойственности поведения остальной части русского общества.

Литература и реальная жизнь оказались для декабристов одним неразделимым целым.

Литературным центром декабристов было руководимое Ф.Н. Глинкой “Вольное общество любителей российской словесности”, в сфере влияния декабристских идей находилась “Зелёная лампа”, свою литературную политику декабристы (Н. Тургенев, М. Орлов, Н. Муравьёв) пытались

проводить в “Арзамасе”, а когда эта попытка окончилась неудачей, Н.И. Тургенев создаёт “Журнальное общество”. Печатными органами, отражавшими декабристские идеи, были “Труды Вольного общества любителей российской словесности” (или “Соревнователь просвещения и благотворения”, 1818-1825), альманах А.А. Бестужева и К.Ф. Рылеева “Полярная звезда” (1823-1825), “Мнемозина” В.К. Кюхельбекера (1824).

Среди декабристов-литераторов, конечно, были разногласия, но вместе с тем было и принципиальное сходство, позволяющее говорить о системе декабристских эстетических идей.

2. Жанрово-стилевое многообразие декабристской поэзии. Своеобразие декабристской эстетики, пафос гражданского героизма потребовал использования новых жанровых форм. Прежде всего внимание декабристов привлек жанр *оды*. В оде у классицистов поэт выступал от имени всего народа, выражая таким образом не свою личную точку зрения на изображаемые события, а общенародную. У декабристов герой трагически отчуждён от народа и должен совершить подвиг для единения с ним; одиночество героя и обречённость на конфликт привели к появлению элегической тональности. Декабристская ода сочетает жанровые признаки оды и элегии (“На смерть Байрона” К.Ф.Рылеева, “Смерть Байрона” В.К.Кюхельбекера).

Сходные изменения произошли с жанром *дружеского послания*: “высокое” послание XVIII века с элементами сатиры сочетается с интимностью интонаций посланий “арзамасцев”. В декабристском дружеском послании (“Моё прости друзьям Кисловскому и Приклонскому” В.Ф. Раевского, “К артельным друзьям” П.Колошина) в основе лежит гражданское чувство, раскрытое с естественностью разговорной интонации и дружеской откровенностью.

Попадает в поле зрения декабристов и жанр *баллады*, понятый как поэтическая форма народной фантазии. Декабристы в споре с Жуковским создают “русскую балладу” (“Ольга”, “Убийца”, “Наташа”, “Леший” П.А. Катенина, “Пахом Степанов” В.К. Кюхельбекера), жанровыми признаками которой явились просторечие, шероховатость, а подчас нарочитая грубость поэтического языка, имитирующая “простонародную грубость”.

Наиболее удачным жанровым экспериментом декабристов в лирике стали “*Думы*” К.Ф. Рылеева, неслучайно Бестужев ставил их на первое место среди созданий “новой школы нашей поэзии”. По мнению самого Рылеева жанр “думы” является старинным русским изобретением (“дума о героях”). В этой жанровой форме Рылеев видел возможность, изображая подвиги великих героев национальной истории, разбудить в душе читателя патриотические чувства, чувство общности со своей великой родиной, её историей, народом. Поскольку каждый из героев рылеевских дум (Вещий Олег, Димитрий Донской, Борис Годунов, Иван Сусанин, Богдан Хмельницкий и др.) интересовал не как неповторимая личность, а как русский тип человека, то герои оказались “унифицированными”, на одно лицо, одним лирическим “я”.

Декабристы создали особую, характерную только для гражданского романтизма разновидность жанра *поэмы* (“Войнаровский”, “Наливайко”, “Хмельницкий” К.Ф. Рылеева). Поэма вобрала в себя все поэтические открытия декабризма: историческую достоверность, национальную, гражданскую и патриотическую тематику, трагический герой-титан. Новое в декабристской поэме - разочарованный герой. Причиной его разочарования были не смутное уныние (подобно элегиям Карамзина и Жуковского), не любовные неудачи, не усталость от жизненных утех и светской суеты, разочарованность декабристского героя мотивируется тем, что он жертва судьбы, не позволившей ему реализовать свой могучий потенциал героический потенциал героических деяний, идеал героической жизни.

Декабристы были авторами интересных **прозаических произведений** - “Письма русского офицера” (1815-1816) Ф.Н. Глинки и его роман “Зиновий Богдан Хмельницкий, или Освобождённая Малороссия” (1817), В.К. Кюхельбекера и его повесть “Адо” (1824), роман А. Бестужева-Марлинского “Роман и Ольга” (1823) и его повести ливонского цикла “Замок Венден” (1821), “Замок Нейгаузен” (1824), рыцарские повести Н. Бестужева “Туго фон-Брахт”, фантастические произведения “Земля безглавцев” В.К. Кюхельбекера. У прозы декабристов несмотря на жанровое многообразие есть устойчивые общие черты: действие концентрируется вокруг главного героя, наделённого возвышенной страстью; события предопределены, поэтому историческая обстановка воспринимается как фон, декорации для трагического героя, совершающего жертвенный подвиг.

При очевидной общности декабристской поэзии каждый поэт шёл своим путём и сказал своё слово.

3. Владимир Федосеевич Раевский (1795-1872) представляет своим творчеством раннюю декабристскую поэзию. При жизни Раевский-поэт не был известен, не публиковал свои произведения. Стихи его сохранились благодаря тому, что были найдены при аресте и приобщены к следственному делу как улика (поэтическое слово декабристов действительно равно реальному поступку и даже может стать уликой, причиной уголовного преследования). Излюбленный жанр Раевского — **дружеское послание**, развитое им в гражданскую проповедь; стихи его отличаются лаконичностью, подчёркнутой сдержанностью, “неукрашенностью”, суровостью. И в стихах и в жизни Раевский был, по определению Пушкина, спартанцем.

В лирике В.Ф.Раевского создан автобиографический образ героя в стиле “гражданского романтизма”:

*Мой век, как тусклый метеор,
Сверкнул, в полночи незримый,
И первый вопль — как приговор
Мне был судьбы непримиримой.
Я неги не любил душой,
Не знал любви, как страсти нежной,
Не знал друзей, и разум мой*

Встревожен мыслию мятежной.
(“Певец в темнице”. <1822>)

4. Поэзия Вильгельма Карловича Кюхельбекера (1799-1846) отличалась тяжеловесным, шероховатым, несколько архаичным языком — результат стремления придать национальной поэзии весомое, значительное содержание. Основной темой, которой Кюхельбекер “поработал” читателей, была тема поэта и поэзии. В его программном стихотворении “Поэты” (1820) есть такие стихи:

*В священных, огненных стихах
Народы слышат прорицанья
Сокрытых для толпы судеб,
Открытых взору дарованья!*

Предназначение поэта, по Кюхельбекеру, не просто услаждать читателя, а напоминать ему об “отчизне” и направлять жизненный путь народа. Поэт обладает способностью убеждать людей и это делает его влиятельной общественной силой, вот почему появляется образ поэта-гражданина. Героическое и прекрасное сливаются в одно целое, понятие поэтического включает в себя и высокие идеалы политической борьбы, реальные поступки. Понимание поэта как пророка окрашивает некоторые стихи Кюхельбекера восточным — ветхозаветным — колоритом (“Пророчество”, 1823; “К богу”, 1824; “Жребий поэта”, 1823-1824), понимание необходимости для поэта участвовать в самых сложных коллизиях народной жизни приводит в поэзию Кюхельбекера образы поэтов с трагической судьбой — А.С.Грибоедова, А.А.Дельвига, А.С.Пушкина, Н.И.Гнедича, К.Ф.Рылеева, М.Ю.Лермонтова, А.И.Одоевского. Итогом размышлений Кюхельбекера над темой поэта и поэзии стало стихотворение “Участь русских поэтов” (1845):

*Горька судьба поэтов всех племён;
Тяжеле всех судьба казнит Россию:
Для славы и Рылеев был рождён;
Но юноша в свободу был влюблён...
Стянула петля дерзостную выю.
Не он один; другие вслед ему,
Прекрасной обольщенные мечтою,
Пожалися годиною роковою...
Бог дал огонь их сердцу, свет уму.
Да! чувства в них восторженны и пылки:
Что ж? их бросают в чёрную тюрьму,
Морят морозом безнадежной ссылкой...
(“Моей матери”, 1823)*

5. Александр Иванович Одоевский (1802-1839) осознал себя поэтом после декабристского восстания и главный смысл своего поэтического дела видел в том, чтобы поддерживать мужество своих товарищей. Неслучайно поэтому стихи Одоевского рождались как импровизация, которую он читал,

но не записывал (тексты поэзии Одоевского сохранились благодаря записям его друзей). Самое известное его стихотворение — ответ на послание А.С.Пушкина “В Сибирь” (“Во глубине сибирских руд...”):

*Струн вещих пламенные звуки
До слуха нашего дошли,
К мечам рванулись наши руки,
И — лишь оковы обрели.*

*Но будь покоен, бард! — цепями,
Своей судьбой гордимся мы,
И за затворами тюрьмы
В душе смеёмся над царями.*

*Наш скорбный труд не пропадёт,
Из искры возгорится пламя, —
И просвещённый наш народ
Сберётся под святое знамя.*

*Мечи скуём мы из цепей
И пламя вновь зажжём свободы:
Она нагрянет на царей,
И радостно вздохнут народы.*

<1827>

Лирику А.И.Одоевского невозможно разделить на гражданскую и интимную — гражданская тема является глубоко прочувствованным психологическим переживанием.

6. Интересный поэт декабризма - Фёдор Николаевич Глинка (1786-1880). Литературную известность он приобрёл прежде всего как автор прозаических “Писем русского офицера”, но его стихи достойны самой высокой оценки, например, его песня “Тройка” (“Вот мчится тройка удалая...”) или знаменитая “Песня узника” (1826):

*Не слышно шуму городского,
В заневских башнях тишина!
И на штыке у часового
Горит полночная луна!*

*А бедный юноша! ровесник
Младым цветущим деревьям,
В глухой тюрьме заводит песни
И отдаёт тоску волнам!*

*“Прости, отчизна, край любезный!
Прости, мой дом, моя семья!
Здесь за решёткою железной —*

Уже не свой вам больше я!

*Не жди меня отец с невестой,
Снимай венчальное кольцо;
Застынь моё навеки место;
Не быть мне мужем и отцом!*

*Сосватал я себе неволю,
Мой жребий — слёзы и тоска!
Но я молчу, — такую долю
Взяла сама моя рука”. <...>*

В самом деле, поэзия Глинки отличается неповторимым индивидуальным стилем:

*Но живописна ваша осень,
Страны Карелии пустой;
С своей палитры дивной кистью,
Неизъяснимой пестротой
Она златит, малюет листья:
Янтарь, и яхонт, и рубин
Горят на сих древесных купах,
И кудри алые рябин
Висят на мраморных уступах. <...>
Была окрестность в тишине,
И ясно на глубоком дне
Песок виднелся разноцветный.
И за грядою серых скал
Прибрежных нив желтело золото,
И с сенокосов ароматом
Я в летней роскоши дышал <...>
 (“Карелия”, 1829)*

7. Героический пафос поэзии Кондратия Федоровича Рылеева (1795-1826).

Родился 29 сентября 1795 г. в селе Батове Петербургской губернии. Происходил из бедной дворянской семьи. Мать, защищая сына от деспотичного отца, в 1801 г. отдала его на обучение в 1-й Кадетский корпус. Из корпуса он был выпущен в январе 1814 г. артиллерийским офицером, принял участие в Заграничных походах русской армии 1813—1814 гг. и в 1818 г. вышел в отставку в чине подпоручика.

В 1819 г. Рылеев переехал в Петербург, где сблизился с просвещённым столичным кругом и стал членом масонской ложи «Пламенеющая звезда». В 1821 г. он поступил на службу в палату уголовного суда и вскоре снискал репутацию неподкупного человека. В 1824 г. перешёл в канцелярию Российско-Американской компании.

В Петербурге Рылеев начал литературную деятельность публикуя в

журналах свои статьи и стихи. Известность ему принесло стихотворение «К временщику», обличавшее всесильного царского фаворита А. А. Аракчеева.

В 1821—1823 гг. Рылеев создал цикл исторических песен «Думы» («Олег Вещий», «Мстислав Удалый», «Смерть Ермака», «Иван Сусанин» и др.); в 1823—1825 гг. издавал литературный альманах «Полярная звезда». Относительно своего таланта он не обольщался, заявляя: «Я — не поэт, я — гражданин». В 1823 г. Рылеев был принят в тайное Северное общество, причём сразу причислен к разряду «убеждённых»; с конца 1824 г. входил в состав директории этой организации и фактически возглавлял её.

По взглядам он был республиканцем, вопрос о судьбе императорской семьи предлагал решить компромиссно — вывезти её за рубеж. Участие в заговоре сочетал с бурной столичной жизнью: в 1824 г., защищая честь сестры, был ранен на дуэли, в 1825 г. в другой дуэли участвовал как секундант. Накануне восстания 14 декабря 1825 г. квартира заболевшего ангиной Рылеева на Мойке стала штабом мятежников; в день восстания он вышел на Сенатскую площадь, но, будучи штатским, не смог повлиять на его ход. Той же ночью Рылеева арестовали и поместили в Алексеевский рavelин, где он продолжал писать стихи, накалывая буквы иглой на кленовых листьях.

В числе пяти наиболее активных заговорщиков Рылеева приговорили к смертной казни; после неудачной первой попытки был повешен вторично 25 июля 1826 г. в Петербурге.

Наиболее полно своеобразие декабристской поэзии проявилось в творчестве Кондратия Фёдоровича Рылеева (1795-1826). Он создал “поэзию действенную, поэзию высочайшего накала, героического пафоса”.

Среди лирических произведений Рылеева самым известным остаётся стихотворение “Гражданин” (1824), запрещённое в своё время, но нелегально распространявшееся, хорошо известное читателям. Это произведение — вершина декабристской лирики. В стихотворении создан образ нового лирического героя:

*Я ль буду в роковое время
Позорить гражданина сан
И подражать тебе, изнеженное племя
Переродившихся славян?
Нет, неспособен я в объятых сладострастья,
В постыдной праздности влачить свой век молодой
И изнывать кипящую душой
Под тяжким игом самовластья.
Пусть юноши, своей не разгадав судьбы,
Постигнуть не хотят предназначенье века
И не готовятся для будущей борьбы
За угнетённую свободу человека.
Пусть с хладною душой бросают хладный взор
На бедствия своей отчизны
И не читают в них грядущий свой позор*

*И справедливые потомков укоризны.
Они раскроются, когда народ, восстав,
Застанет их в объятьях праздной неги
И, в бурном мятеже ища свободных прав,
В них не найдёт ни Брута, ни Риеги.*

Рылеев создал образ гражданина в декабристском понимании этого слова. Он воплощает в себе высокие добродетели: любовь к отчизне, смелость, целеустремлённость, готовность жертвовать собой.

Однако Рылеев отходит от обычной для гражданской поэзии начала XIX века ситуации - столкновения героя с тиранами или столкновения возвышенного поэта с продажными льстецами. "Гражданин" Рылеева "не столько борется со своими врагами, сколько убеждает возможных союзников". "Изнеженное племя переродившихся славян" - это не "тираны", не "льстецы", не "рабы" и даже не "тупцы". Это юноши с "хладной душой", равнодушные, эгоистичные. С точки зрения декабристов с их идеалом человека поступка, действия, подвига такие безучастные юноши аморальны (и в каком-то смысле хуже врагов). Особенно обращает на себя внимание фраза "племя переродившихся славян". Для Рылеева "славянин" не просто условный предок, а определённый национальный характер - доблестный, мужественный, суровый, высоконравственный, свободолюбивый человек. Современное "изнеженное племя" потому такое безучастное, праздное, пассивное, что оно утратило свою национальную самобытность, это славяне, но переродившиеся.

Интересно, что в стихотворении отсутствуют традиционные мотивы сомнений, грусти и разочарования, а также мотив обречённости героя. Обречённым оказывается не герой, а те, кто не понимает его, не идёт вместе с ним, кого ждёт позор. Герой взволнованно убеждает их, а не становится в горделивые позы в молчаливом одиночестве.

Думы. С 1821 г. в творчестве Рылеева начинает складываться новый для русской литературы жанр – думы, лироэпического произведения, основанного на реальных исторических событиях, преданиях, лишенных, однако, фантастики. Рылеев особенно обращал внимание своих читателей на то, что дума – изобретение *славянской* поэзии, что в качестве фольклорного жанра она существовала давно на Украине и в Польше.

Исторические события осмыслены в думах Рылеева в лирическом ключе: поэт сосредоточен на выражении внутреннего состояния исторической личности, как правило, в какой-либо кульминационный момент жизни.

Композиционно дума разделяется на две части – жизнеописание и нравственный урок, который следует из этого жизнеописания. В думе соединены два начала – эпическое и лирическое, агиографическое и агитационное. Из них главное – лирическое, агитационное, а жизнеописание (агиография) играет подчиненную роль.

Почти все думы, как отметил Пушкин, строятся по одному плану: сначала дается пейзаж, местный или исторический, который подготавливает

появление героя; затем с помощью портрета выводится герой и тут же произносит речь; из нее становится известной предыстория героя и нынешнее его душевное состояние; далее следует урок-обобщение. Так как композиция почти всех дум одинакова, то Пушкин назвал Рылеева «планщиком», имея в виду рациональность и слабость художественного изобретения.

В задачу Рылеева входило дать широкую панораму исторической жизни и создать монументальные образы исторических героев, но поэт решал ее в субъективно-психологическом, лирическом плане. Цель его – возбудить высоким героическим примером патриотизм и вольнолюбие современников. Достоверное изображение истории и жизни героев отходило при этом на второй план.

Психологическое состояние героев, особенно в портрете, почти всегда одинаково: герой изображен не иначе, как *с думой на челе*, у него одни и те же позы и жесты. Герои Рылеева чаще всего сидят, и даже когда их приводят на казнь, они тут же садятся. Обстановка, в которой находится герой, – подземелье или темница.

Поскольку в думах поэт изображал исторических личностей, то перед ним встала проблема воплощения национально-исторического характера – одна из центральных и в романтизме, и в литературе того времени вообще. Субъективно Рылеев вовсе не собирался покушаться на точность исторических фактов и «подправлять» дух истории. Больше того, он стремился к соблюдению исторической правды и опирался на «Историю государства Российского» Карамзина.

Жанр думы и понятие о романтизме декабристов.

Как романтик, Рылеев поставил в центр национальной истории личность патриота-свободолюбца. История, с его точки зрения, – борьба вольнолюбцев с тиранами. Конфликт между приверженцами свободы и деспотами (тиранами) – двигатель истории. Силы, которые участвуют в конфликте, никогда не исчезают и не изменяются. Рылеев и декабристы не согласны с Карамзиным, утверждавшим, что прошедший век, уйдя из истории, никогда не возвращается в тех же самых формах. Если бы это было так, решили декабристы и Рылеев в том числе, то распалась бы связь времен, и патриотизм и вольнолюбие никогда не возникли бы вновь, ибо они лишились бы родительской почвы.

Рылеевский антиисторизм вызвал решительное возражение Пушкина. Таким образом, в думах не был художественно воссоздан национально-исторический характер.

Поэма Рылеева «Войнаровский» (1825) была написана в духе романтических поэм Байрона и Пушкина. В основе романтической поэмы лежат параллелизм картин природы, бурной или умиротворенной, и переживаний изгнанника-героя, исключительность которого подчеркнута его одиночеством. Поэма развивалась через цепь эпизодов и монологические речи героя. Роль женских персонажей по сравнению с героем всегда ослаблена.

Поэма Рылеева стала одной из ярких страниц в развитии жанра. Это

объясняется несколькими обстоятельствами.

Во-первых, любовный сюжет, столь важный для романтической поэмы, отодвинут на второй план. Любовная коллизия в поэме отсутствует: между героем и его возлюбленной нет никаких конфликтов. Жена Войнаровского добровольно едет за мужем в ссылку.

Во-вторых, поэма отличалась точным и подробным воспроизведением картин сибирского пейзажа и сибирского быта. В-третьих, и это самое главное: своеобразие рылеевской поэмы состоит в необычной мотивировке изгнания. В Сибири Войнаровский оказался не по собственной воле, не вследствие разочарования и не в роли искателя приключений. Он – политический ссыльный, и его пребывание в Сибири носит вынужденный характер, определяемый обстоятельствами его трагической жизни. В точном указании причин изгнания – новаторство Рылеева.

В-четвертых, сюжет поэмы связан с историческими событиями. Поэт намеревался подчеркнуть масштабность и драматизм личных судеб героев – Мазепы, Войнаровского и его жены, их вольнолюбие и патриотизм. Как романтический герой, Войнаровский двойствен: он изображен тираноборцем, жаждущим национальной независимости, и пленником рока («Мне так сулил жестокий рок»).

С одной стороны, Войнаровский верой и правдой служил Мазепе:

*Мы в нем главу народа чтили,
Мы обожали в нем отца,
Мы в нем отечество любили.*

С другой же – мотивы, заставившие Мазепу выступить против Петра, неизвестны или не полностью известны Войнаровскому:

*Не знаю я, хотел ли он
Спасти от бед народ Украйны,
Иль в ней себе воздвигнуть трон, —
Мне гетман не открыл сей тайны.*

Это противоречие реализуется в характере – гражданская страсть, направленная на вполне конкретные действия, совмещается с признанием власти вне личных обстоятельств, которые в конечном итоге оказываются решающими.

Оставаясь до конца тираноборцем, Войнаровский чувствует свою подверженность каким-то неясным для него роковым силам.

Личность Войнаровского в поэме значительно идеализирована и эмоционально приподнята. С исторической точки зрения Войнаровский – изменник. Он, как и Мазепа, хотел отделить Украину от России, переметнулся к врагам Петра I и получал чины и награды то от польских магнатов, то от шведского короля Карла XII.

Историческая правда была не на стороне Мазепы и Войнаровского, а на стороне Петра I. Пушкин в «Полтаве» восстановил поэтическую и

историческую справедливость. В поэме же Рылеева Войнаровский – республиканец и тираноборец.

Образ Войнаровского у Рылеева раздвоился: с одной стороны, Войнаровский изображен лично честным и не посвященным в замыслы Мазепы. Он не может нести ответственность за тайные намерения изменника, поскольку они ему не известны. С другой стороны, Рылеев связывает Войнаровского с исторически несправедливым общественным движением, и герой в ссылке задумывается над реальным содержанием своей деятельности, пытаясь понять, был ли он игрушкой в руках Мазепы или сподвижником гетмана. Это позволяет поэту сохранить высокий образ героя и одновременно показать Войнаровского на духовном распутье. Войнаровский уже не вполне убежден в своей справедливости, да и умирает он без всякой надежды на народную память, потерянный и забытый. Политическая ссылка – закономерный удел героя, связавшего свою жизнь с изменником Мазепой.

Приглушая любовный сюжет, Рылеев выдвигает на первый план общественные мотивы поведения героя, его гражданские чувства. Драматизм поэмы заключен в том, что герой-тираноборец, в искреннем и убежденном свободолобии которого автор не сомневается, поставлен в обстоятельства, заставляющие его оценить прожитую жизнь.

Поэт не скрывает слабости Войнаровского. Гражданская страсть заполнила всю душу героя, но он вынужден признать, что многое не понял в исторических событиях, хотя и был их непосредственным и активным действующим лицом. Войнаровский несколько раз говорит о своей слепоте и заблуждениях:

Мазепе предался я слепо...

Ах, может, был я в заблужденье...

Свою беседу с Мазепой Войнаровский называет «роковой» и считает ее началом выпавших на его долю бед, а «нрав» самого «вождя» «хитрым». Он и теперь, в ссылке, недоумевает о подлинных мотивах предательства Мазепы, который был для него героем:

Мы в нем главу народа чтили,

Мы обожали в нем отца,

Мы в нем отечество любили.

Не знаю я, хотел ли он

Спасти от бед народ Украйны

Иль в ней себе воздвигнуть трон, —

Мне гетман не открыл сей тайны.

Поэт сочувствует мятежному герою-тираноборцу и патриоту, но он понимает, что гражданские чувства, переполняющие Войнаровского, не избавили его от поражения. Рылеев, таким образом, наделяет героя некоторыми слабостями. Он признает возможность личного заблуждения Войнаровского.

Основная цель поэта состояла в создании героического характера. Бескорыстие и личная честность в глазах поэта оправдывали Войнаровского,

оставшегося непримиримым борцом против тирании. С героя снималась историческая и личная вина. Петр в поэме Рылеева – только тиран, а Мазепа и Войнаровский – свободолюбцы, выступающие против деспотизма. Между тем содержание реального, исторического конфликта было неизмеримо сложнее.

«Войнаровский» - романтическая поэма героико-патриотического жанра. Ее ведущие образы — герои, борющиеся за независимость своей родины.

Декабристская поэзия — одно из течений в литературе русского романтизма. “Гражданский романтизм” декабристов, может быть, более других имеет право называться русским романтизмом. Но историко-литературное значение декабристской поэзии больше, чем течение в литературе первой трети XIX века. Декабристы создали новый тип русского человека, расширили круг тем и жанров русской поэзии, воскресили интерес ко всему национальному, сформулировали важнейшие проблемы русской жизни. Во всех отношениях декабризм — крупнейшее явление в истории русской литературы и культуры в целом.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Ранние и поздние декабристские общества. Их программы в области литературы.

2. Кратко расскажите о поэзии Раевского, поэтических экспериментах В.К. Кюхельбекера и поэзии А.И. Одоевского.

3. Расскажите о поэзии Ф.Н. Глинки. Основные сборники его произведений. Образ поэта. Стиль ранней поэзии Ф. Глинки.

4. Лирика К.Ф. Рылеева и ее жанры. Жанр сатиры в лирике Рылеева. Как преобразует Рылеев жанр гражданской оды? Что представляет собой жанр «политической элегии»?

5. Перечислите литературные жанры, наиболее часто встречающиеся в поэзии декабристов?

6. Жанр думы и его основные признаки. Структура дум, их композиция и стиль. Рылеевский «антиисторизм»: причины и особенности.

7. Оценка рылеевских дум А.С. Пушкиным.

8. Поэма Рылеева «Войнаровский» и замыслы других поэм. В чем заключаются особенности романтической поэмы декабристов, в частности поэмы Рылеева «Войнаровский»?

9. Значение творчества декабристов для становления системы романтизма в русской литературе.

Литература

1. Каменский З.А. Эстетические воззрения декабристов // История эстетической мысли в 6-ти томах. – М., 1986. – Т. 3. – С.337-343.

2. Левкович Я.Л. Поэзия декабристов // История русской литературы в 4-х томах. – Т. 2. – Л.: “Наука”, 1981. – С.150-178.

3. *Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. – М., 1988. – С.158-205.*

4. Писатели-декабристы в воспоминаниях современников: В 2-х тт. – М., 1980.

5. *Пульхритудова Е.М. Романтическое и просветительское в декабристской литературе 20-х годов XIX века // К истории русского романтизма. – М., 1973. – С.39-72.*

Лекция № 5: Деятельность И.А. Крылова(1769–1844) – баснописца

План

1. Детские и юношеские годы будущего баснописца.
2. Жанр басни в понимании Крылова.
3. Отражение в баснях философских, социальных и нравственных взглядов Крылова.
4. Своеобразие басен и новаторство Крылова.

Рядом с романтизмом продолжила жить и развиваться просветительская струя в русской литературе, представленная баснями Крылова. Автора интересовали не столько личные переживания человека, сколько тот социально-общественный организм, который вызывал эти переживания. Человек рассматривался им в качестве социального, а не частного индивида. В этом писатель оставался верным заветам Просвещения.

На исходе первого десятилетия XIX в. Крылов отважился на трудный и неожиданный шаг: он оставил прозу и драматический род, в котором преуспевал, и целиком отдался жанру басни. Узкая, ограниченная, «низкая» жанровая форма стала отныне призванием Крылова, вложившим в нее громадное философско-поэтическое и конкретное социально-историческое национальное содержание. В этом старинном жанре Крылов совершил такие художественные открытия, которые навечно обессмертили его имя. Сознание русского человека освещалось Крыловым не с высоты «теорий» ученых мудрецов, а нравственным опытом народа, т. е. опытом каждого, без различия сословий и званий, ибо любой человек – часть прошедшей, настоящей и будущей истории. Читая басни Крылова, люди с охотой учились понимать самих себя. Крылов вошел в их дома и сердца. Из писателя, известного литературным кругам, он сразу, вдруг сделался «своим» всей России.

Крупным событием для русской литературы стал выход первой книги басен Крылова в 1809 г. С этого времени Крылов с разными интервалами создает свои басни, добавляя к ним написанные в промежутках между изданиями. Искусно прикрывшись маской простодушного фабулиста, он выразил свое понимание злободневных социально-исторических событий и всего государственно-политического строя. Крылов не был революционером,

но не мирился с отрицательными сторонами тогдашней действительности и осудил их с точки зрения духовно-нравственных ценностей, почерпнутых народом в его историческом опыте.

1. Детские и юношеские годы будущего баснописца. Иван Андреевич Крылов родился в 1769 году в Москве. Учился молодой Крылов мало и бессистемно. Ему шел десятый год, когда умер отец, Андрей Прохорович, бывший в тот момент мелким чиновником в Твери. Андрей Крылов "наукам не учился", но очень любил читать и привил свою любовь сыну. Он сам выучил мальчика чтению и письму и оставил ему в наследство сундук книг. Дальнейшее образование Крылов получил благодаря покровительству писателя Николая Александровича Львова, прочитавшего стихи юного поэта. В юности много жил в доме у Львова, учился вместе с его детьми, и просто слушал разговоры литераторов и художников, приходивших в гости. Недостатки отрывочного образования сказывались впоследствии - так, Крылов всегда был слаб в орфографии, но известно, что с годами приобрел достаточно прочные знания и широкий кругозор, научился играть на скрипке и говорить по-итальянски.

Был записан на службу в нижний земский суд, хотя, очевидно, это была простая формальность - в присутствии Крылов не ходил или почти не ходил и денег не получал. В четырнадцатилетнем возрасте попал в Петербург, куда мать отправилась хлопотать о пенсии. Затем перевелся на службу в Петербургскую казенную палату. Однако дела служебные его не слишком интересовали. На первом месте среди увлечений Крылова были литературные занятия и посещение театра. Эти пристрастия не изменились и после того, как в семнадцать лет он лишился матери, и на его плечи легли заботы о младшем брате.

Таким образом, будущий баснописец воспитывался в атмосфере любви к книгам, литературе; интересы и увлечения его уже в юношеском возрасте были связаны с этим видом искусства.

2. Жанр басни в понимании Крылова. Басня – жанр дидактической литературы, получивший расцвет в классицизме и просветительстве. В басне два начала – художественное (рассказ) и логическое (мораль). Без них басня как жанр не существует: уничтожение одного или другого ведет к гибели жанра. Но соотношение между художественным и логическим, между рассказом и моральным выводом может быть различным. В истории басни баснописцы и исследователи басни выдвигали на первый план то рассказ, то мораль.

Крылов застал русскую басню в тот период, когда в ней закончился спор о путях дальнейшего развития между классицистами (Д.И. Хвостов) и сентименталистами (И.И. Дмитриев). Написав свои первые басни («Дуб и Трость», «Старик и трое молодых», «Разборчивая невеста»; 1805), Крылов пришел к И.И. Дмитриеву и попросил прочитать их. Дмитриев отдал басни в печать. Поступок Крылова был явным свидетельством тому, что он – сторонник басни «поэтической», идущей от Федра и Лафонтена, а не

«прозаической», восходящей к Эзопу и Лессингу. Сам жанр басни Крылов мыслил не как оживляющий дидактический пример в устном философском или нравственном споре, а в духе рассказа, выдержанного либо в виде эпического повествования, либо в виде драматической сценки, т. е. ставил перед собой в первую очередь художественные цели, а на основе их приходил к моральному выводу. Однако это касалось прежде всего жанра, а не стиля басни.

В своем языке Крылов опирался на сохранившиеся славянизмы, на разговорную речь и не столько на просторечие («народное красноречие»), сколько на «руссизмы», на идиоматические народные выражения (идиомы). *Крылов положил в основу «басенного слова» не мертвый книжный церковно-славянский язык и не разговорный язык образованного дворянства, не «головные», умозрительные законы, требующие разрыва с речевым современным ему общением или с русской речевой традицией, а нечто реальное – живые речевые формы «народного толка».*

Для правильного понимания крыловских басен существенно также, что баснописец не отказывался от нравоучительности и не сводил басню к сатире. Басня Крылова может быть и комической, и вполне серьезной.

Басни Крылова невозможно разделить по темам на философские, социальные, нравственные, бытовые. Они выразили мудрость народа, а мудрость сопротивляется подобным операциям – в ней неразрывно спаяны разные аспекты. Особняком стоят только басни об Отечественной войне 1812 г., объединенные событием, а не темами и проблемами.

3. Отражение в баснях философских, социальных и нравственных взглядов Крылова. Проблематика басен Крылова и само понимание им жанра непосредственно связано с событиями рубежа XVIII–XIX вв. Будучи просветителем по своим воззрениям, баснописец после Великой французской революции многое пересмотрел в своих взглядах. Еще в прошлом столетии он критически отнесся к идее просвещенного государя. Теперь его скептицизм настиг само государство Разума, о котором писали просветители. Создание такого государства не состоялось. Вместо него совершилась революция, которая принесла неисчислимые жертвы. Если идеи просветителей оказались опровергнутыми ходом исторической жизни, то, значит, учение просветителей, в котором видели истинный свет разума, ложно. Но раз это так, то какова роль просвещения, науки, всякого книжного знания в обществе, в истории? В чем заключается в таком случае смысл человеческой деятельности и человеческой воли? Подчиняется ли разуму человека исторический процесс или он совершается стихийно? Если известно, что общество страдает коренными противоречиями, то почему же народы терпят социальный строй, препятствующий их свободе и счастью? Является ли революция, обнаружившая во Франции свой разрушительный характер, единственным верным путем к благополучию и процветанию народов?

Все эти трудные вопросы встали перед некогда радикальным Крыловым во всем своем величии и глубине. Парадоксально, что мудрец-философ

ответил на эти «важные», как говорили в старину, вопросы не в жанре «высоком» – эпической поэмы, трагедии или философской оды, а в жанре «низком». Тем самым он вложил в басню несвойственное ей философско-возвышенное и нравственно-значительное содержание.

Эта философско-социальная и нравственная проблематика свойственна Крылову-баснописцу с первых басен. Она открылась басней «Лягушки, просящие Царя». Сюжет басни таков: Лягушки жили в своем болотном государстве сами по себе. Но, исполненные высокомерия и спеси, они были недовольные почему-то своей «республикой» («правление народно») и решили просить Зевса (Юпитера), чтобы он послал им Царя. Иначе говоря, у Лягушек уже было государство разума, о котором писали просветители, но они пожелали иного. Юпитер исполнил их просьбу и выслал им с небес осинового чурбан (явный намек на конституционную монархию, при которой народ управляет, а царь власти не имеет). Лягушкам он показался недостаточно величественным и строгим. Они снова обратились к Юпитеру, и тот дал им настоящего царя – Журавля, который Лягушек судил и ел (самовластие, тирания или деспотизм). Для Лягушек настал «черный год».

Лягушки оказались безумными и сами виноваты в своих бедах. Судьба жестоко посмеялась над ними. В басне Крылов имел в виду «Общественный договор» Руссо, согласно которому государство возникает на основе договорных отношений между гражданами. Почему так произошло? Потому что у Лягушек не было в их прошлом опыта никакого другого правления, кроме народного, а они решили забыть свой жизненный опыт и последовать своему разуму, который оказался посрамленным. Лягушки руководствовались чисто «головными», умозрительными, «теоретическими» соображениями.

Отсюда Крылов делает вывод, что всякие идеи, оторванные от жизненного опыта, безумны и всегда готовы обернуться глупостью и злом. Крылов таким образом дал свое толкование послереволюционных событий и причин кризиса просветительской мысли. Он сделал вывод, что воззрения просветителей целиком субъективны. Значит, всякое преобразование, навязанное умозрительными идеями, не нужно и пагубно. Поэтому и революция, в которой виноваты идеи просветителей, вполне естественно обернулась злом и бедствиями. В басне «Сочинитель и Разбойник» Крылов вывел Сочинителя, который помещен в ад за то, что *«тонкий разливал в своих твореньях ад. Вселя безверие, укоренял разврат...»*. Перечисляя его вины, Мегера гневно напомнила ему о том, что он призывал к разрушению порядка, осмеивал *«супружество, начальства, власти»* и *«в приманчивый, в прелестный вид облек И страсти и порок...»*.

Место и роль идей, теорий, разума в человеческой жизни и в истории – предмет размышления Крылова во многих баснях. Например, та же тема повернута иной, бытовой, стороной в басне «Огородник и Философ». Этой басней особенно возмущался Вяземский: «Не рано ли у нас смеяться над философами и теми, которые *читают, выписывают, справляются*, как указано в басне. Большая часть читателей зарубят себе на памяти одну мораль

басни:

А Философ

Без огурцов, —

и придут к заключению, что лучше, выгоднее и скорее *в шляпе дело* не быть философом». Вяземский понял басню как отрицание философии, всяких теоретических знаний. Между тем мысль Крылова другая. Его «недоученный» Философ – «великий краснобай». В отличие от работающего Огородника, он ни к чему не способен – ни к науке, ни к практическому труду.

О выращивании огурцов крыловский барин и философ знал теоретически («*лишь из книг болтал про огороды*»). И вот это отвлеченное знание у Крылова посрамлено: Философ остался без огурцов. Значит ли это, что Крылов отрицает в басне науку вообще? Баснописец как будто предвидел, какие нарекания вызовет его басня. И он такие упреки заранее отвел. Когда Философ возмущается («*Невежа! восставать против наук ты смеешь?*»), Огородник ему отвечает: «*Нет, барин, не толкуй моих так криво слов: Коль ты что путное затеешь, Я перенять всегда готов*». Иными словами, умозрительные теории бесполезны как в широком общественном плане, так и в повседневной жизни.

В еще большей мере ценность науки подчеркнута в басне «Свинья под дубом». Свинья поела желудей и легла спать под дубом. Когда проснулась начала рыть корни дуба. И не понимает свинья, что желуди растут на дубе.

В роли главного героя в данном произведении выступает свинья, которая «нажралась желудей», «выспалась под дубом» и осталась не благодарной. Свинья в самом деле изображает образ своего предназначения, она хладнокровно относится к плодовитому кормильцу, пытается сгубить дерево, которое дает возможность существовать ей. Она утвердительно настаивает, чтоб дерево сохло и уничтожалось. Животное не способно увидеть прок и оценить то, что дает ей помощь выжить, так и открывается отображение человеческой сущности, порой человек не ценит то, что у него есть.

Противоположный по значению персонаж - это ворон, который пытается образумить и проучить свинью, но она ничего не может понять, и не способна это принять, так и в жизни во многих ситуациях, появляется персонаж, способный проучить и избавить от невежества. Дуб своей мудростью отражает в данном образе умного человека, который молча пытается проучить свинью, поставить на путь истины, тем самым отождествляет мораль и восстанавливает справедливость. Дуб настаивал на том, что она неблагодарная и не ценит его заботу.

«Когда бы вверх могла поднять ты рыло,
Тебе бы видно было,
Что эти желуди на мне растут.»

Так устами дерева звучит мораль произведения. Важная сущность в басне заключается, в том, что иногда некоторые не ценят все данное природой и

искажают ее естественные функции. Поэтому обличение пороков отражается главным образом, в невежестве и эгоизме.

Мораль басни

Невежда так же в ослепленье
Бранит науку и ученье
И все ученые труды,
Не чувствуя, что он вкушает их плоды.

Герои басни (персонажи)

- Свинья - глупец
- Дуб - кормилец
- Ворон - здравый смысл

Басня «Зеркало и обезьяна». В басне «Зеркало и обезьяна» баснописец И.А. Крылов показал непринужденный разговор двух животных, в котором медведь ткнул лицом обезьяну в ее невежество и указывает на недостатки людей. Мартышка, рассматривая свое отражение, почему то видела недостатки всех знакомых и подруг но только не свои.

Автор высмеивает таких людей с помощью произведений, переводя их поведение в образ того или иного животного. А ведь достаточно часто встречаются личности, которые о себе слишком высокого мнения в отличие от глупого и не красивого окружения. Многие сталкивались хотя бы раз с подобными невежами, которые напрочь не замечают свои недостатки, но активно указывают на чужие и смеются над ними. Так и в данной басне, обезьяна не в силах признать, что кривляка, которую она видит, это она сама и есть, а на совет медведя и вовсе не обращает внимания пропуская его мимо ушей.

Люди, которые изображены в басне в роли медведя зачастую молчат и стараются не вмешиваться в поведение «мартышек», чем еще больше подчеркивают уверенность вторых в своей правоте. Но это, наверное, не правильное решение и следовало бы пресекать подобное невежество и наглость.

Герои басни. Обезьяна олицетворяет людей с высоким самомнением, которые видят недостатки только других. Медведь - мудрый человек, которому со стороны больше видно и который дает правильный совет, но обезьяна его не слушает.

Мораль басни

Таких примеров много в мире:
Не любит узнавать никто себя в сатире.

Часто в себе люди не замечают недостатков, зато других охотно критикуют.

Басня «Осел и Мужик». Мужик решил нанять Осла стеречь огород от

ворон и воробьев. Осел оказался очень честным и старательным, он не съел ни одного хозяйского листка и добросовестно отгонял птиц от огорода Мужика:

Ни с хищностью, ни с кражей незнаком,
Не поживился он хозяйским ни листком

И птицам, грех сказать, чтобы давал потачку...

Несмотря на такую старательную работу Осла, Мужик остался без урожая. Ведь Осел, гоняя птиц, вытоптал все овощи на его огороде, «все примял и притоптал». Увидев, что натворил Осел, «крестьянин на спине ослиной / Убыток выместил дубиной». При этом Мужик приговаривал:

И ништо! - все кричат, - скотине поделом!
С его ль умом За это дело браться?

Автор в конце басни подводит итог и выступает как справедливый судья. Он нашел виноватыми и Осла и Мужика, который тоже поступил глупо, поручив дело Ослу, заранее зная о его глупости. А я скажу, не с тем, чтоб за Осла вступаться; Он, точно, виноват (с ним сделан и расчет), Но, кажется, не прав и тот, Кто поручил Ослу стеречь свой огород.

Мораль басни такова: не стоит поручать важное дело глупцу, ведь заранее известно, что он с поручением не справится. В противном случае винить нужно того, кто доверил дело некомпетентному человеку.

Баснописец далек от того, чтобы с порога отвергать всякое преобразование только потому, что оно преобразование. Он не приемлет насильственных мер устранения социальных условий, но нигде не отрицает пользы движения. Во имя развития и надобен смех над пустотой, ленью, косностью и догматизмом. Так Крылов становится непримиримым врагом застоя, общественного и нравственного равнодушия.

В басне «Пруд и Река» Пруд хвастается своим нетрудовым беззаботным житьем.

*... я в илистых и мягких берегах,
Как барыня в пуховиках,
Лежу и в неге и в покое...*

Он нарисован Крыловым беспечным философом, с презрением созерцающим «суету мирскую». В басне осуждаются даровитые люди. Но басня имеет и более обобщенный смысл: Пруд лишен движения, Река не прекращает течения. Следовательно, закон жизни, по Крылову, состоит не в рутине, а в постоянной, неостановимой деятельности, притом приносящей пользу обществу.

В басне «Камень и Червяк» изображен Камень, скрывающий под скромностью вековую лень. Он обижается на дождик, который прошумел «часа два-три», но который все встретили с радостью. Камень недоволен.

Под видом Камня выведена знатная особа, занимающая высокую должность, но негодная к плодотворному и энергичному ее исполнению. Она кичится положением, длительным сроком службы и, ссылаясь на внешние обстоятельства, оставляет в стороне существо дела. Но как бы то ни было, в неподвижно лежащем Камне нет никакого «проку», тогда как «дождик»

принес пользу. Крылов высмеивает бездеятельность, лень, апатию, неспособность к труду, подменяемые разговорами о мнимых заслугах. С его точки зрения, жизнь – это не застой, а движение. Не случайно одно из самых употребительных понятий в баснях Крылова – дело. Всем хороши незадачливые Музыканты – «*в рот хмельного не берут*», «*с прекрасным поведением*», но петь не умеют. Знаменит и Механики мудрец («Ларчик»), а открыть ларчик, как ни старался, не мог. Посрамлена Щука, взявшаяся ловить мышей («Щука и Кот»), высмеяны участники квартета, не могут добиться согласия Лебедь, Щука и Рак, а пользы от нее нет. Крылов разнообразно изображает пустопорожнюю деятельность, всевозможные увертки своих персонажей от подлинного дела и неспособность к нему или неумение. Мерилом деятельности персонажей в баснях становится реальное дело. В основе исторического развития лежит совокупная деятельность людей, великих и малых, всего народа.

В басне «Крестьянин и Лошадь» молодая Лошадь возмущается поведением Крестьянина и ворчит, зачем, безумный, он изрыл целое поле и попусту бросал в него овес. Но, засеяв поле и собрав урожай, Крестьянин накормил ту же Лошадь. Мораль басни гласит:

Не так ли дерзко человек

О воле судит Провиденья.

В безумной слепоте своей.

Не ведая его ни цели, ни путей?

Поскольку Крылов понимал историю как деятельность всего народа и русское государство как социальный итог истории, то само движение общества, по его мнению, совершается усилиями всех людей, независимо от их сословной принадлежности, имущественного достатка или профессии. Каждый, будь то царь или крестьянин, должен лишь умело и честно делать свое дело, и тогда великие и малые частные труды сольются вместе и совпадут с общим ходом жизни, преследующим не какую-то заранее навязанную умозрительную цель, а вполне реальную – упразднение зла и пороков ради полноты живой жизни и естественности ее проявлений. В басне «Пруд и Река» персонажи принадлежат к разным сословным группам – Пруд «не знатен», Река названа «великой», ее восхваляют «гуслисты», но именно Пруд иносказательно обозначает застой, а Река – движение. Однако и незаметный труженик не исключен из общего дела и должен быть «почтен».

Его интересовали реальные социальные отношения. Как положительные, так и отрицательные нравственные итоги взяты из самой действительности. Когда Крылов пишет: «*У сильного всегда бессильный виноват*», то это горький, но освященный историческим опытом народа моральный вывод. Но в такой же степени итогом выступает и положительный вывод: «*Беда, коль пироги начнет печи сапожник, А сапоги тачать пирожник*».

Крылов, отказавшись от высокомерного и снисходительного взгляда на обыденную жизнь, обратился к опыту народа, к тем нравственным понятиям, которые сложились в народной гуще и выразились в языке, в пословицах,

поговорках, в образных речениях. Эти нравственные понятия неотделимы от деятельности народа, от труда, от естественной жизни, а всякая деятельность может быть оценена с точки зрения пользы и вреда, плодородности и бесплодия. Мету оценки Крылов нашел в морали народа, которая необязательно явлена в баснях, но всегда подразумевается и присутствует.

Нравственный, практический опыт народа был для Крылова большей частью выше философских и иных учений. Он стал почвой, на которой, по убеждению баснописца, произрастали и культура, и наука, на которой держался весь социальный порядок. В этом легко убедиться, сравнив басню «Верхушка и Корень» М.Н. Муравьева и басню «Листья и Корни» Крылова.

В басне «Верхушка и Корень» Муравьев подразумевал под Верхушкой правительство, а под Корнем – народ. Корень взбунтовался и перестал «кормить, поить и на себе носить» Верхушку. Результат оказался плачевным:

Приблекло деревцо, свернулись ветки вдруг,

И наконец Верхушка – бух;

И Корень мой с тех пор стал превращен в колоду.

Муравьев – сторонник того взгляда, что социальный организм целен и потому каждое сословие должно выполнять положенную ему работу, но при этом благополучие Корня зависит от Верхушки, от ее умственной деятельности. Крылов нисколько не возражает против иерархии сословий и их места под солнцем. Он не осуждает Листы за то, что они красивы, пышны и величавы. Корни говорят им: «Красуйтесь в добрый час!» Но баснописец высмеивает хвастовство и надменность Листов, недальновидно и безумно отвергающих тех, кто «питает» их и дает им возможность «цвести»:

А если Корень иссушится, —

Не станет дерева, ни вас, —

отвечают Корни Листам. Здесь речь уже идет не о сентиментальном сочувствии к смиренным и незаметным труженикам, а о самых основах социального порядка. В басне Крылова, по сравнению с басней Муравьева, вносится поправка: процветание государства зависит не только от Листов, но и от смиренных Корней, которые, «роясь в темноте», питают вознесшихся над ними. Мысль Крылова ясна: если «дерево» обозначает цельный государственный организм, то важны все его части, в забвение хотя бы тех же невидимых Корней пагубно для его благополучия. Тут Крылов снова не приемлет характерные «крайности», сопоставляя в яркой антитезе красоту Листов и смиренную долю Корней, живущих «в темноте». При этом он вовсе не отвергает величия дворянской культуры, ее красоту и ценность. У него нет дилеммы – либо Листы, либо Корни. Он настаивает на единстве общества и культуры – и Листы, и Корни.

В другой басне, «Конь и Всадник», его привлечет противоположная мысль, баснописец выскажется в пользу Всадника.

Именно жизнь народа – простая и безыскусная – становится для Крылова источником нравственных оценок. Простые, естественные и разумные законы, по Крылову, – норма социальных отношений. Применяемая к ним, она

позволяет безошибочно распознавать всякие, даже тщательно укрываемые и прячущиеся от глаз, искусственность, фальшь, своекорыстие. Произведя оценку нравственного опыта, отделив в нем случайное от закономерного, верное от неверного, баснописец возвращает народу его собственную мораль, но уже очищенную от всяких наносных примесей, афористически – в виде пословиц и поговорок – проясняя и обобщая общенациональные этические нормы и способствуя самосознанию нации. Вернувшиеся в народную среду пословицы и поговорки, созданные Крыловым, были приняты народом как его собственные. Это и стало лучшим доказательством величайших заслуг Крылова перед русской нацией.

Крыловские персонажи всегда думают о себе в превосходной степени – о своем облике, о своих понятиях, способностях и умениях. Достаточно вспомнить такие басни, как «Муравей», «Квартет», «Петух и Жемчужное Зерно» и др.

В басне «Муравей» баснописец описывает «богатырство» и «геройство» Муравья, мнящего себя великаном среди всех живущих на земле тварей. Ирония Крылова по поводу непомерных претензий Муравья очевидна. Она создается при невидимом сопоставлении двух взглядов на Муравья: один из них (обычный, человеческий) скрыт, но подразумевается, другой – «муравьиный» – открыто выражен на утаенном фоне первого. Крылов передоверяет речь рассказчику, который сначала добросовестно излагает «молву» о Муравье, т. е. смотрит на Муравья глазами его обыкновенных собратьев, которым он кажется великаном, а затем прилагает иную – человеческую – меру оценки. Но внутренняя связь между правдой «муравьиной» и «человеческой» не теряется. У богатыря Муравья совсем как у какого-нибудь человека, великого силача и отважного воина, есть и свой «историк». О нем гремит слава, а один из его подвигов – «И даже хаживал один на паука» – превышает всякую доступную разуму степень доблести. Выше этого, кажется, ничего и нельзя предположить. Пока Муравей находится в своем царстве – он богатырь. Связующим звеном между «муравьиной» и «человеческой» правдами становится нрав Муравья: он чванлив и глупо верит «лишним похвалам». В этом месте рассказчик переходит на иную, человеческую, правду. Рассказывая о Муравье, он включает в речь свои оценки:

*А ими, наконец, так голову набил,
Что вздумал в город показаться...
На самый крупный с сеном воз
Он к мужику спесиво вполз
И въехал в город очень пышно...*

Муравей въезжает в город как триумфатор. Рассказчик уже не скрывает своей насмешки. Как только Муравей оказался не в своей родной среде, его, как он ни старался, просто перестают замечать:

Никто не видит Муравья.

В ходе рассказа победила житейская мудрость, установив истинную меру

богатырства Муравья. Но житейская мудрость ограничена несправимостью порядка, при котором ничтожный человек мнит себе великаном. Мораль же берет под сомнение самый порядок, намекая на его несовершенство.

Персонажи басен Крылова вследствие присущего им необычайно высокого мнения о себе и своих достоинствах часто сами бывают посрамлены и терпят урон. В басне «Ворона и Лисица» Крылов настраивает на традиционную мудрость, идущую от Эзопа: «лесть гнусна, вредна». Большинство баснописцев с целью оттенить мораль и сделать ее поучительным уроком высмеивали Лисицу. Если бы Лисица подавилась сыром (мясом) или съела отравленный сыр (отравленное мясо), то лстец был бы наказан. Именно так поступил Лессинг в басне «Ворона и Лиса»: «Лиса со злорадным смехом поймала мясо и тут же сожрала его. Но вскоре радость ее сменилась болью. Яд подействовал, и она издохла». Баснописец восклицает: «Пусть бы и вам никогда не добыть своей лостью ничего, кроме яда, проклятые подхалимы!». У Крылова сатирический смех направлен на Ворону. Лисица же, добившись своего, ускользает безнаказанной. Значит, лстец торжествует победу над глупой Вороной, и мораль басни как будто не вполне сбывается. Напротив, лость приносит пользу самому лстецу. Баснописцы обычно упрекали Ворону (Ворона) в глупости. Но Ворона совсем не глупая по природе птица. И если Лисица надевает на себя личину лстеца, а Ворона обнаруживает глупость, то это происходит от того, в какие реальные отношения они поставлены. Лисица не может отнять сыр силой и понимает, что Ворона не отдаст его добровольно. Ситуация складывается так, что сыр нужно выманить. Для этого Лисица прикидывается лстецом, рассчитывая, что Ворона не заметит уловки.

Крылов перенес осуждение с Лисы на Ворону – не тот виноват, кто льстит, а тот, кто поддается лести и не может распознать хитреца. Поэтому глупость Вороны заключается в ее преувеличенном мнении о себе. Она оказалась падкой на сладкую лость («вскружилась голова», «от радости в зобу дыханье сперло»). Лисица (лстец) хорошо усвоила общий закон, согласно которому в мире господствуют ложные представления («В сердце лстец всегда отыщет уголок»), несовместимые с простыми нравами. Верить лести, учит Крылов, нельзя – это никогда не приводит к выгоде того, кто наслаждается умильными похвалами. Однако в том-то и дело, что лость привлекательна и ей невозможно не поверить. Рассказ опровергает первую часть морали и поддерживает вторую: в реальной жизни лстец всегда добивается удовлетворения, хотя нравственная норма противоречит действительности. Поэтому столь игриво и подробно описывает Крылов сцену лести. В самый напряженный драматический момент, когда Лисица доводит свои восхваления до высшей точки и когда Ворона, чтобы стать царь-птицей, «каркнула», наступает мгновенная развязка. Следовательно, смысл басни состоит не в том, чтобы научить умно, ловко льстить и брать пример с Лисицы, а в том, чтобы невзначай не оказаться Вороной, а для этого необходимо не впадать в иллюзии относительно своих возможностей, способностей и трезво

оценивать их. Однако в реальном мире, утверждает Крылов, ложные представления берут верх над моральными правилами, и это расхождение, о котором нельзя забывать, тоже плод народной мудрости, социального опыта народа.

Персонажи крыловских басен живут в жестоком реальном мире, где царят угнетение, взятки, кумовство, эгоистические страсти, ложные интересы, преувеличение, хвастливое мнение о себе, чванство, спесь, лицемерие и глупость. Здесь погибают слабые, добрые, искренние и простые. Здесь нет места откровенности, дружбе, здесь гостеприимство оборачивается мукой, здесь идут глупые споры о первенстве, и сильные, терзающие слабых, всегда уходят от возмездия.

Итак, баснописец ввел в литературу «мужицкий» взгляд на вещи. Хотя ему были близки и правда народная, и правда личностная (Крылов самостоятельно изучил сочинения французских просветителей и переводил их), он, часто вопреки своим личным убеждениям, отдавал предпочтение народному воззрению и подавлял в себе гуманистические представления, усвоенные из книг. Во многих баснях идеи мудрецов-философов побиваются народным разумом. Это, однако, не значит, что Крылов целиком оправдывал народный «здравый смысл», иногда выступавший в его баснях темным и непросветленным. Но если ему приходилось выбирать между самым банальным народным «здравым смыслом» и гуманными представлениями, изложенными в мудрых книгах, он почти всегда склонялся на сторону народа.

4. Своеобразие басен и новаторство Крылова. «Мужицкий» взгляд на действительность – вот то новое, что внес Крылов в современную ему эстетическую мысль и в литературу. Этим же определено своеобразие его басен и его новаторство в жанре басни.

Жанр басни под пером Крылова заметно изменился. В нее вошло такое глубокое философское, этическое, социальное содержание, которое было под стать комедии или роману. Крылов решал в басне задачи национального масштаба и серьезного литературного значения.

В баснях Крылова ожила национальная история, отлившаяся в проясненные баснописцем национальные моральные нормы, и русская нация в них нравственно осознала себя. Крылов использовал внутренние возможности жанра, не нарушая его строения и строго соблюдал законы, согласно которым басня состоит из морального поучения и рассказа. Он не отказывается от морали в пользу рассказа или от рассказа в пользу морали, а сохраняет и живой рассказ, комедийную сценку и нравоучительность. Поэтому басня Крылова – это художественное произведение, в котором закреплен способ народного мышления, Басня Крылова не столько *указывает* на порок, сколько *показывает* его.

Не изменяя классических басенных правил, Крылов перестраивает соотношение между рассказом и моралью, наполняет рассказ живописными подробностями, создает характеры персонажей и образ рассказчика.

Свою личную позицию Крылов скрывает, преподнося ее как мнение

самого народа, возникшее в его историческом опыте. Конечно, такое сокрытие умышленное и художественно рассчитанное: Крылов дает возможность говорить и действовать самим басенным персонажам, но так освещает конфликт и такие моральные следствия извлекает из него, что читатель догадывается об участии мысли писателя.

Нравственному выводу придана форма пословиц, поговорок, воспроизводящих мнения «молвы» или напоминающих их. Крылов решительно избегал «теоретической» субъективности и стремился представить свои басни как объективный результат познания, извлеченного из жизненного опыта народа.

Установка на эпичность, на объективность исключала непосредственное «присутствие» автора. Не выявляя себя как автора, Крылов выдвигает на первый план рассказчика, который всегда находится рядом с персонажами, как бы «входит» в них, проникается их чувствами. Оттого он судит о них не понаслышке, а вскрывает их лицемерную и жестокую мораль.

Рассказчик отлично знает достоинства и слабости своих персонажей, их ухищрения и уловки, которые от него не могут укрыться и не могут его обмануть. Персонажи всегда обманывают только себя.

Новаторство Крылова в жанре басни раздвинуло широкие дали перед русской литературой, обозначив и облегчив путь к реализму, к созданию общенационального литературного языка и многосторонних типических характеров.

Так Крылов-баснописец, бывший просветитель, расставшийся со многими иллюзиями просветительства и принявший в качестве отправной позиции народный «здравый смысл» и «золотую середину» в споре враждующих общественных и литературных сил, своими баснями «врастал» в реализм.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Когда появились первые басни Крылова?
2. Почему Крылов оставил прозу и драматургию и целиком переключился на жанр басни?
3. Какие традиции были близки Крылову в жанре басни? Почему Крылов отнес свои первые басни И.И. Дмитриеву?
4. В каких баснях Крылов подвергает критике философские основы и эстетические принципы эпохи Просвещения?
5. Каковы критерии оценки Крыловым русской жизни, действий, мыслей и чувств басенных персонажей?
6. В чем, по Вашему мнению, заключаются реализм и народность басен Крылова?
7. Жанрово-стилевое новаторство Крылова. Каково соотношение в басне морали и житейской мудрости, рассказа и морали? Образ рассказчика в баснях Крылова.

Литература

1. *Виноградов В.В.* Язык и стиль басен Крылова. – В кн.: В.В. Виноградов. Избранные труды. Язык и стиль русских писателей. От Карамзина до Гоголя. М., 1990.

2. *Гордин М.А.* Жизнь Ивана Крылова. М., 1985.

3. *Коровин В.И., Скибин С.М.* «История русской литературы XIX века. В 3 ч. Ч. 1 (1795—1830 годы)»: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС; Москва; 2005

4. *Коровин В.И.* Басни Ивана Крылова. М., 1997.

5. *Коровин В.И.* Поэт и мудрец: Книга об Иване Крылове. М., 1996.

Лекция № 6: А.С. Грибоедов 1795–1829

План

1. Основные этапы биографии А.С. Грибоедова.
2. Творческая история комедии «Горе от ума».
3. Замысел комедии «Горе от ума» и комедийная традиция.
4. Конфликт в комедии «Горе от ума». Классицистические правила и их обновление.
5. Чацкий как комическое и трагическое лицо. Пушкин о комедии и о Чацком.
6. Софья, Молчалин, Репетилов.

Александр Сергеевич Грибоедов вошел в русскую литературу как *homo unius libri* (человек одной книги). Комедия «Горе от ума» принесла ему славу блестящего комедиографа. В этом произведении парадоксально сочетались идеи гражданского, или социального, течения русского романтизма (представление о высокой предназначенности литературы, утверждение общественной ценности личности, провозглашение принципа народности и национально-самобытного развития) с просветительскими взглядами и со старой, но обновленной и преобразованной формой классицистической комедии. В «Горе от ума» нашли выражение и русская жизнь, и литературно-эстетическая программа автора.

1. Основные этапы биографии А.С. Грибоедова. Русский драматург, дипломат и композитор Александр Сергеевич Грибоедов родился 15 (4 по старому стилю) января 1795 года (по другим сведениям — 1790 года) в Москве. Он принадлежал к дворянскому роду, получил серьезное домашнее образование.

В 1803 году Александр Грибоедов поступил в Московский университетский благородный пансион, в 1806 году — в Московский университет. В 1808 году, окончив словесное отделение со званием кандидата, продолжал заниматься на этико-политическом отделении.

Владел французским, английским, немецким, итальянским, греческим, латинским языками, позднее освоил арабский, персидский, турецкий языки.

С началом Отечественной войны 1812 года Грибоедов оставил ученые занятия и вступил корнетом в московский гусарский полк.

В начале 1816 года, выйдя в отставку, поселился в Петербурге и поступил на службу в коллегии иностранных дел. Ведя светский образ жизни, вращался в театрально-литературных кругах Петербурга.

В 1818 году Грибоедов был назначен секретарем русской миссии в Персию (ныне Иран). Не последнюю роль в этой своего рода ссылке сыграло его участие в качестве секунданта в дуэли камер-юнкера Александра Завадского с офицером Василием Шереметевым, закончившейся гибелью последнего.

С 1822 года Грибоедов в Тифлисе (ныне Тбилиси, Грузия) занимал должность секретаря по дипломатической части при командующем русскими войсками на Кавказе генерале Алексее Ермолове.

Грибоедов также сочинял музыкальные пьесы, среди которых популярны два вальса для фортепиано. Он играл на фортепиано, органе, флейте.

Осенью 1825 года Грибоедов возвратился на Кавказ. В начале 1826 года он был арестован и доставлен в Санкт-Петербург для расследования предполагаемых связей с декабристами, зачинщиками восстания в столице 14 декабря 1825 года. Многие из заговорщиков были близкими друзьями Грибоедова, но, в конце концов, он был оправдан и освобожден.

По возвращении на Кавказ осенью 1826 года он принял участие в нескольких сражениях начавшейся русско-персидской войны (1826-1828). Привезя в Петербург документы Туркманчайского мирного договора с Персией в марте 1828 года, Грибоедов был награжден и получил назначение полномочным министром (послом) в Персию.

По пути в Персию он на некоторое время останавливается в Тифлисе, где в августе 1828 года женился на 16-летней Нине Чавчавадзе — дочери грузинского поэта, князя Александра Чавчавадзе.

В Персии в числе других дел российский министр занимался отправкой на родину плененных подданных России. Обращение к нему за помощью двух женщин-армянок, попавших в гарем знатного персиянина, явилось поводом для расправы с дипломатом.

Реакционные тегеранские круги, недовольные миром с Россией, натравили фанатически настроенную толпу на русскую миссию.

11 февраля (30 января по старому стилю) 1829 года во время разгрома русской миссии в Тегеране Александр Грибоедов был убит.

Вместе с российским послом погибли все сотрудники посольства, кроме секретаря Ивана Мальцева, и казаки посольского конвоя, — всего 37 человек.

Прах Грибоедова был доставлен в Тифлис и предан земле на горе Мтацминда в гроте при церкви Святого Давида. Надгробие венчает памятник в виде плачущей вдовы с надписью: "Ум и дела твои бессмертны в памяти русской, но для чего пережила тебя любовь моя?"

Сын Грибоедова, окрещенный Александром, умер, не прожив и суток. Нина Грибоедова больше не вышла замуж и не снимала траурных одежд, за что ее называли Черной розой Тифлиса. В 1857 году она умерла от холеры, отказавшись покидать заболевших родных. Похоронена рядом с единственным мужем.

За смерть российского посла Персия заплатила богатыми дарами, в числе их был знаменитый алмаз "Шах", который хранится в коллекции Алмазного фонда России.

Хотя другие произведения Грибоедова мало известны широкому читателю, он был довольно плодовитым автором. В университете он написал комедию «Дмитрий Дрянской». В 1815 г. перевел французскую пьесу и выпустил ее под заглавием «Молодые супруги». В эти же годы Грибоедов сочинил несколько стихотворений – «Давид», близкое по духу декабристам, «Хищники на Чегеме», в котором проявился интерес к воспроизведению национального колорита, и др. В том же ключе задумывалась и трагедия «Родамист и Зенобия» (1825), в которой проявились, судя по замыслу, республиканские симпатии автора. Носителем протеста в этом произведении выступает одинокая личность, но побеждает деспотизм при молчаливом согласии равнодушного общества. После создания «Горя от ума» в творчестве Грибоедова появляются романтические мотивы («Отрывок из Гете», представляющий свободный перевод «Театрального вступления к «Фаусту»», замыслы трагедий «1812-й год» и «Грузинская ночь»). В лирике усиливаются трагические мотивы («Освобожденный», «Прости, Отечество»).

По своим художественным пристрастиям Грибоедов принадлежал к «младоархаистам» и во время полемики «Арзамаса» с «Беседой любителей русского слова» встал на сторону последней, бывая на ее заседаниях. Что касается социально-политических взглядов Грибоедова, то он разделял многие декабристские идеалы, но испытывал глубокий пессимизм по поводу их скорого осуществления, считая, что силы самодержавия значительно превосходят силы просвещенных дворян и что общество по своему быту и образу жизни не готово к переменам и останется враждебным ко всем их попыткам. По этим причинам он не вступил в тайную организацию. Привлеченный, однако, впоследствии к делу декабристов, был оправдан.

2. Творческая история комедии «Горе от ума». Точно неизвестно, когда возникает у Грибоедова замысел «Горе от ума». Большинство биографов и исследователей творчества драматурга склоняются к двум датам – 1818 г. и 1820 г.

В Тифлисе были написаны первый и второй акты известной комедии Грибоедова "Горе от ума". Третий и четвертый акты были написаны весной-летом 1823 года в отпуске в Москве и в имении его близкого друга отставного полковника Степана Бегичева под Тулой. К осени 1824 года комедия была завершена, и Грибоедов отправился в Петербург, намереваясь использовать свои связи в столице, чтобы получить разрешение на ее публикацию и театральную постановку. Через цензуру удалось провести лишь отрывки,

напечатанные в 1825 году Фаддеем Булгариным в альманахе "Русская Талия". Грибоедовское творение распространилось среди читающей публики в рукописных списках и стало событием русской культуры.

Критика, уже знакомая с комедией в целом, теперь воспользовалась опубликованными отрывками и открыто выступила с ее оценкой.

Видный критик и журналист Н.А. Полевой писал о комедии восторженно, а драматурги-водевилисты и литераторы М.А. Дмитриев и А.И. Писарев встретили ее злыми эпиграммами и нападками. Затем за «Горе от ума» вступились писатель и критик О.М. Сомов, А.А. Бестужев и В.Ф. Одоевский. Пушкин, по его собственному признанию, «наслаждался», читая «Горе от ума», и особенно отметил меткость грибоедовского языка, сказав, что половина стихов комедии должна стать пословицами. В то же время после размышления над комедией он высказал несколько прозорливых замечаний о нарушении правдоподобия характеров и о немотивированности комедийной интриги.

Текст «Горе от ума» представляет собой уникальное явление, поэтому творческая история комедии получает особое значение. Дело в том, что драматург продолжал работать над комедией долгое время и не оставил окончательного текста. Как правило, наиболее авторитетным считается текст последней авторской публикации.

Комедия в стихах Грибоедова "Горе от ума" была поставлена в Москве в 1831 году, издана в 1833 году. Ее образы стали нарицательными, отдельные стихи — поговорками и крылатыми словами.

3. Замысел комедии «Горе от ума» и комедийная традиция. Во времена Грибоедова на русской сцене господствовали два вида комедий: «легкая комедия» и «комедия нравов». Первая не ставила перед собой цель исправлять нравы, вторая делала такие попытки.

В раннем названии – «Горе уму» подразумевалось, что основным «героем» был просветительский разум, и оно несло гораздо больше философского смысла, намекая на крушение просветительского разума. Чацкий в комедии – носитель отвлеченного ума, его сценический инструмент. Выражение «горе от ума» более связано, по замыслу Грибоедова, с индивидуальным лицом, с Чацким.

В новом заглавии Грибоедов подчеркнул, что Чацкий – главный герой, а ум – одно из его свойств, качеств, определяющее содержание личности и характера. В дальнейшей истории смысл названия «Горе от ума» относили уже не только к Чацкому, но и к автору, самому Грибоедову. Название стало символическим, потому в нем выразилось положение просвещенного и либерального дворянского интеллигента в первой четверти XIX в. Многие русские люди того времени могли сказать о себе, что они испытали горе от ума, и не раз сетовали на это обстоятельство.

Комедия «Горе от ума», содержанием которой стали большие общественные проблемы, написана в традициях жанра «высокой» комедии. Но общественные проблемы составили лишь одну линию конфликта. Другая

связана с любовной интригой, и потому жанр «высокой» комедии нуждался в «прививке» комедии нравов и «легкой» комедии.

«Горе от ума» – комедия характеров, и ее действие развивается из противоречий, связанных с характерами персонажей.

Монологи Чацкого обращены к партнерам не содержательно, а только диалогической внешностью. Монолог по своему месту в сцене двойся: содержательно он обращен к зрителям, формально – к собеседнику. Наконец, в монологах Чацкого есть значительная доля авторского присутствия, авторской лирики. Стремясь мотивировать монологи Чацкого его характером, Грибоедов смягчал резонерскую (человек, склонный к пространным рассуждениям нравоучительного характера), моралистическую, «учительскую» роль Чацкого.

Монологи Чацкого, а отчасти и Фамусова – это своеобразные либо похвальные, либо сатирические оды, исполненные гнева и ярости.

Со временем сложились сценические маски, называемые амплуа. Среди таких постоянных масок, театральных амплуа, была распространена роль служанки, наперсницы госпожи, или, по-театральному, субретки. Черты ее легко угадываются в Лизе, служанке Софьи. Не менее распространено было и амплуа первого любовника. Его роль отведена в комедии Молчалину, но осложнена тем, что совмещена с амплуа глупого любовника. А на маску ложного жениха у Грибоедова претендуют сразу три персонажа: Чацкий, Скалозуб и отчасти Молчалин. Роль ветреной дочери и главной героини играет Софья, а легковверного, но далеко не добродетельного отца – Фамусов. Чацкий напоминает сразу несколько сценических масок, несколько театральных амплуа.

Помимо амплуа злого умника, говоруна, ложного жениха, Чацкий выступает и в роли героя-резонера. Ему доверено в комедии быть рупором авторских идей и насмешливым судьей персонажей. Потешаться над персонажами, учить или обличать их может только он. .

4. Конфликт в комедии «Горе от ума». Классицистические правила и их обновление. В «Горе от ума» кульминационный момент – третье действие, сцена вечера у Фамусовых, где Софья пускает слух, будто Чацкий сошел с ума. Отсюда обе линии идут вместе. В конце четвертого действия интрига развязывается. Обе линии – любовная и общественная – разрешаются: Чацкий узнает правду о любви Софьи и о том, что он чужд обществу, которое не только не боится его критики, его обличений, его насмешек, но и само переходит в атаку, выталкивает героя и вынуждает его бежать неведомо куда.

Грибоедов следовал классицистическим правилам трех единств. Так, единство действия обусловлено непримиримым столкновением Чацкого с обществом и с его главными действующими лицами (Софьей, Фамусовым, Молчалиным). Единство места понадобилось Грибоедову потому, что конфликт происходит в доме Фамусова, символизирующем всю дворянскую Москву. Единство времени также получает свое оправдание: три года странствовал Чацкий, но мало изменился – остался прежним благородным,

увлеченным, задорным молодым человеком, а один день в доме Фамусова открыл ему такое знание о мире, о людях, которое до этого дня было ему недоступно. Он сразу стал взрослым, менее восторженным.

Тема безумия от любви, сначала игривая, легкая в словах Лизы, постепенно получает зловещий оттенок: быстро распространяется слух, что Чацкий – сумасшедший в кругу истинно умных людей, таких как Фамусов, Хлестова, князь Петр Ильич Тугоуховский, Хрюмины. Слух обрастает подробностями, отыскиваются подлинные причины умопомрачения Чацкого, а Фамусов даже приписывает себе первенство в обнаружении самого факта («*Я первый, я открыл!*»). Здесь возникает тема «умного безумца». Ум оборачивается безумием. Таким и кажется Чацкий московскому фамусовскому клубу. «Безумным вы меня прославили всем хором», – говорит он. Но и Чацкому, «умнику» в комедии и человеку незаурядного ума, каким его замыслил Грибоедов, фамусовский мир тоже кажется безумным.

Конфликт неминуемо из комического перерастает в трагический. Чацкий тоже дворянин, тоже жил в Москве, тоже воспитывался в том же доме Фамусова. **Сила Чацкого** – в свежести впечатлений, в независимости мысли, в нетерпимости, в пылкости, с какими он отстаивает свои убеждения, невзирая на лица и на обстоятельства, которые могут ему повредить. **Слабость** – в той же нетерпимости, в той же пылкости, которые мешают ему обдумать поступки, трезво взглянуть на свою любовь, на роль просвещения, знаний, на барскую Москву. **Могущество Москвы** – в сплоченности, несмотря на мелкие, незначительные ссоры и распри друг с другом, несмотря на зависть и суету. **Сила Москвы** – в единообразии уклада и в единомыслии. Гости Фамусова рассуждают о появлении пансионов, школ, гимназий, «ланкартачных учебных заведений», педагогического института, о том, что даже их родственники (двоюродный брат Скалозуба, племянник княгини Тугоуховской князь Федор) посвятили себя наукам и искусствам, читают книги и становятся ревнителями просвещения. Таких молодых людей (внесценических персонажей, упомянутых в комедии), принадлежащих к поколению Чацкого, разделяющих его образ мыслей и общественное поведение, еще немного. Но они уже появились. Чацкий, испытывая по этому поводу законную гордость, защищает их от нападок Фамусова и его круга.

Есть, однако, перемены другого рода: Чацкий и Фамусов недовольны французскими модами; Кузнецким мостом с его иностранными лавками; дурным, оторванным от национальных корней воспитанием детей из дворянских семейств; бездумным, рабским, слепым подражанием иностранному в одежде, в нравах. Для Чацкого засилье иностранной моды – отказ от самобытности, от самостоятельности русского ума. Для Фамусова мода – знак ненавидимой им новизны. Фамусов враждебен новой Москве и всему новому независимо от того, дурно оно или хорошо.

Именно Фамусов – главный антагонист Чацкого – вместе с гостями, со множеством внесценических персонажей олицетворяет Москву, а дом Фамусова – это и есть Москва в миниатюре. Здесь господствует старый уклад

– старые обычаи и старые нравы. Во главе дома стоит совсем неглупый, но легковверный отец). В доме его обманывают все: и слуги, и дочь. В своих речах Фамусов выглядит недалеким обломком прошлого. Но это обманчивое впечатление: Фамусов умен, недаром его речь метка и афористична. Суть в другом: почему умный человек выглядит глупцом и кажется таким? Да потому, что он держится отживших нравственных правил. Причина фамусовской «глупости» – в упрямой косности и открытом неприятии всяких изменений, которые отрицаются заранее и рассматриваются как покушение на исконный и освященный традициями порядок. Фамусов отвергает реальность. А человек, оторванный от реальности, поневоле выглядит смешным и глуповатым.

Время не стоит на месте, и Москва меняет свой вид, меняет нравы. В ней появляются молодые люди, протестующие против устаревших обычаев и ратующие за службу делу, а не лицам. Они хотят служить не ради чинов и наград, а для блага и пользы Отечества, содействовать успехам просвещения. Чтобы служить с толком, они черпают знания из книг, удаляются от света, погружаются в учение, в размышление. Наконец они странствуют, чтобы лучше узнать мир. Эти новые лица представляют для Фамусова и фамусовской Москвы серьезную опасность, потому что они разрушают старый уклад. На стороне Фамусова будущее. Если Чацкий порывает со своим прежним окружением, покидает фамусовское общество, то Молчалин, напротив, стремится войти в него. Это значит, что фамусовская Москва отнюдь не стареет. В нее вливаются свежие силы, способные постоять за косные порядки и нравственные нормы.

Чацкий – одиночка, бросающий вызов обезличивающему фамусовскому миру, чтобы не потерять лицо.

5. Чацкий как комическое и трагическое лицо. Пушкин о комедии и о Чацком. Ни в жизни, ни в литературе автор «Горя от ума» не жаловал романтизм. Грибоедов поставил Чацкого в ситуацию, которая выглядела вполне жизненной, но оказалась «романтической»: одинокий, всеми отвергнутый герой, который чужд обществу и которого враждебно настроенное общество не понимает и выталкивает из своей среды. Получалось, что вопреки общественным убеждениям и литературно-эстетическим взглядам Грибоедова романтизм привнесено извне, «модное» и слишком «мечтательное», а самое что ни на есть злободневно-жизненное. Финал комедии представляет нам другого Чацкого – возмужавшего, повзрослевшего и поумневшего. Чацкий не может найти удовлетворения ни в службе, ни в светском кругу, ни в любви, ни в семье. В начале комедии мы видим уверенного в себе Чацкого, сознающего, что он выше московского светского общества. Финал комедии демонстрирует, что Чацкий не только не вышел победителем из конфликта с барской Москвой, но и вынужден спасаться от нее, чтобы сохранить себя как личность, как человека.

Самое же главное состоит в том, что в душе Чацкого не преодолено столкновение между прошлым и настоящим. Ум героя связан с настоящим,

сердце – с прошлым. Трагедия Чацкого в его отношениях с Софьей обусловлена в немалой степени этим раздвоением. Сердце Чацкого живет прошлым – он вспоминает о прежней Софье, о детских играх с ней, об общих увлечениях, сердце хранит надежду на взаимность. Ум Чацкого это заветное с его сладкими мечтами и соблазнительными надеждами опровергает на каждом шагу. Отсюда – «милльон терзаний». Чацкий до самого последнего действия мечется между счастливым прошлым и безнадежным настоящим. Трагедийность Чацкого выражается в ситуации «бегства» из привычной среды, «отчуждения» от нее.

Он обречен странствовать и оказывается неприкаянным странником, вечно неудовлетворенным и разочарованным искателем счастья. Эта позиция разочарованного странника очень близка герою романтиков, романтизму вообще. Жизнь делает Чацкого вынужденным романтиком, превращая его в изгоя.

Наиболее полно и принципиально возражал против плана комедии и художественного решения Грибоедовым образа Чацкого Пушкин. В письме к П.А. Вяземскому он отозвался так: «...во всей комедии ни плана, ни мысли главной, ни истины. Чацкий совсем не умный человек – но Грибоедов очень умен».

Для такого мнения у Пушкина были основания. Пушкин сразу же отделил Чацкого от Грибоедова: Чацкий – добрый, благородный, пылкий, но, судя по его поведению (а не речам), не очень умный малый, тогда как Грибоедов, судя по речам Чацкого, очень умен (о его поведении зритель судить не может). Стало быть, Чацкий ведет себя наивно, он смешон, и роль возвышенного или трагического героя ему не по плечу. Но Чацкий высказывает умные мысли («Все, что говорит он, очень умно», – замечает Пушкин).

Откуда же грибоедовский герой взял умные мысли, если сам «не умен»? От автора, от Грибоедова. Более их взять было неоткуда. Грибоедов – вот единственный источник. Пушкин сразу же отмечает удачу драматурга». С точки зрения Пушкина, получается так, что в комедии «Горе от ума» неожиданно появляется еще одно действующее лицо – Грибоедов. Чацкий участвует в действии и произносит монологи, но содержание речей принадлежит не ему, а незримому Грибоедову.

С точки зрения Пушкина, это произошло потому, что Грибоедов не преодолел до конца правил драматургии классицизма. Реализм грибоедовской комедии еще очень условен, хотя в ней сделан огромный шаг вперед в направлении реализма.

6. Софья, Молчалин, Репетилов. Чацкому – центральному действующему лицу, кроме основного антагониста Фамусова и пародийного персонажа Репетилова, противопоставлен еще один антагонист – Молчалин. Чацкий справедливо считает его бессловесным ничтожеством, приравнивая к животному в человеческом обличье. Чацкий не может поверить, что Молчалин стал избранником Софьи, но иронически допускает, что тот сделает удачную служебную карьеру. Грибоедов очень точно и тонко подметил, откуда

фамусовское общество черпает пополнение.

Основная черта Молчалина – подлость. Он входит в фамусовский мир из провинциального и непросвещенного круга. Он безроден (*«Безродного пригрел и ввел в мое семейство»*), – говорит Фамусов), но, вероятно, дворянин. Провинциальность и безродность – важные признаки молчалинского мира.

В комедии Грибоедова есть два центра – Петербург и Москва. Петербург связан с нововведениями, с новой моралью, с новыми общественными отношениями. Петербург – динамичный центр преобразований. Ему противостоит Москва – столица косности. К ней явно примыкает и вся провинциальная Россия. Именно оттуда Молчалин вынес убогие и устаревшие моральные правила и нравы (*«Мне завещал отец...»*). Идеал Молчалина (*«Награжденья брать и весело пожить»*) столь же стародавен, сколь и живуч.

В комедии Молчалину даны две роли – глупого любовника и сердечного друга Софьи, платонического воздыхателя. Вторая роль осложнена тем, что Молчалин Софью не любит и презирает. Он не настолько, однако, глуп, чтобы надеяться на брак с Софьей и потому у него нет, в отличие от Репетилова, согласно поведенной им истории о своей женитьбе, карьерных соображений. Как у одного из центральных персонажей, у Молчалина есть двойник – Загорецкий. Молчалина соединяет с ним угодничество, оба – мастера услужить.

По характеру Молчалин двойственен – с одной стороны, у него подлая, а с другой – угодливая натура. Такой характер связан с положением Молчалина. Он принадлежит как будто к господам (чиновник, секретарь Фамусова, принят в дворянском кругу) и к слугам (недаром Фамусов видит в нем слугу, Хлестакова указывает ему на место: *«Молчалин, вон чуланчик твой, Не нужны проводы; поди, Господь с тобой»*), а сам Молчалин тянется к слугам, в частности объясняется в любви Лизе). Эта двойственность Молчалина выражается в том, что он боится Фамусова, но не может отказаться от угождения Софье, и потому «принимает вид» ее любовника. Не любя, он становится любовником. Он частый гость в спальне Софьи, но не как пылкий возлюбленный, а по обязанности слуги, выполняющего должность платонического воздыхателя. Обманывая Софью, он обманывает и Фамусова: дрожа перед ним и зная, что тот никогда не допустит его женитьбы на своей дочери, он все-таки втайне от Фамусова посещает ее.

Человеческие качества Молчалина впрямую согласуются с его жизненными правилами, которые он четко формулирует: умеренность и аккуратность. Однако его молчаливость пропадает, когда Молчалин оказывается наедине с Лизой. Тут он, напротив, весьма красноречив, в его языке угадываются два речевых потока. Один – мещанско-чиновничий, свидетельствующий о его низком, «подлом» происхождении и связанный с грубостью чувств, с подлостью, примитивностью душевных свойств (*«Я в Софье Павловне не вижу ничего завидного», «Пойдем любовь делить Плачевной нашей крали», «Без свадьбы время проволочим...», «Есть у меня вещицы три...»*). Другой – книжно-сентиментальный. Молчалин недаром

усердно посещал Софью. Он усвоил от общения с ней сентиментально-книжный язык жестов и влюбленных поз – безмолвных вздохов, робких и долгих взглядов, взаимных нежных пожатий рук. И такую же сентиментально-книжную утонченную чувственную речь, которая срачивается у Молчалина с мещанско-сусальным, приторно-сладким языком, изобилующим уменьшительно-ласкательными словами («*Веселое создание ты! живое!*», «*Какое личико твое!*», «*Подушечка, из бисера узор...*», «*Дай обниму тебя от сердца полноты*», «*Зачем она не ты!*»).

Это сближение Софии и Молчалина знаменательно: в нем угадываются резко отрицательное отношение Грибоедова к сентиментализму, карамзинизму и новейшему романтизму.

Софья Павловна Фамусова названа Грибоедовым девушкой неглупой. Само имя «София» в переводе с греческого означает мудрость. Такие девушки, наделенные умом и добротой, в русском комедии и в литературе эпохи Просвещения всегда были главными героинями.

Грибоедов словно иронизирует над именем Софьи: какая уж тут мудрость, если в конце комедии героиня узнает, что она жестоко обманута и обманулась.

Если три года не изменили Чацкого (он по-прежнему верит в разум, по-прежнему любит Софью, по-прежнему насмешливо смотрит на Москву), то Софья за те же три года переменилась. Причина, намекает Грибоедов устами Фамусова, – женское московское воспитание, оторванное от национальных корней. Софья воспитана «мамой», француженкой, падкой на деньги. Она окружена московскими тетушками. Москва победила ее своими привычками, нравами, обычаями, затхлой, застойной атмосферой. В ней легко поглупеть даже умному человеку. Фамусов становится глупцом по обычаю, держась стародавних жизненных правил, Софья – по «слепоте». В отличие от Фамусова она не противница новизны, но из всевозможных новшеств усваивает то, что противоречит подлинным национальным устоям и коренным нравам. Французское влияние – мода, лавки Кузнецкого моста, чтение французских книг. Казалось бы, София не страшится, в отличие от Фамусова, Молчалина и Лизы, чужого мнения: «*Что мне молва? Кто хочет, тот и судит...*», «*А кем из них я дорожу? Хочу люблю, хочу скажу*», «*Да что мне до кого? до них? до всей вселенны? Смешно? – пусть шутят их; досадно? – пусть бранят*» – такие фразы слышатся из уст Софьи. И в этом видна горячая, цельная натура, готовая отстаивать свое право на любовь. Но все дело в том, что в этом несходстве для Грибоедова заключено чуждое русской девушке и женщине качество. Им более к лицу, согласно национальным нравам, кротость, послушание, а не вызов воле родителей. Капризное самодурство, самовосхваление и смелость суждений – это скорее удел московских тетушек, чей колоритный образ в лице Хлестовой, княгини Тугоуховской тоже выведен в комедии. Но в данном случае презрение к молве, с точки зрения Грибоедова, – не только проявление личного достоинства, а и результат чтения французских книг, где героини во имя любви забывают «и женский страх и

стыд», не стесняясь, обнажают свои чувства. В Софье Грибоедов видит страшную смесь московской барыни, злобной кумушки, которая пускает сплетню о сумасшествии Чацкого, и напичканной французскими книгами барышни из сентиментального романа, готовой ночь напролет любезничать с молодым мужчиной в своей спальне и падать в обморок из-за пустяка, демонстрируя свою особую чувствительность. Чацкий винит во всем Москву, Фамусов – французов и Кузнецкий мост. Но, спрашивается, ради кого все жертвы Софьи? Ради ничтожного, подлого существа. Значит, отстаивая свое мнение, свою любовь, готовясь пожертвовать собой, София действует в «ослепении». Она как бы пребывает в состоянии любовного помешательства.

По замыслу Грибоедова, в этом наиболее всего виноваты французское воспитание, влияние и моды. Именно вследствие их София вообразила себя сентиментальной героиней «чувствительного» романа. Ее душа выбрала платонического возлюбленного, молчаливого, тихого, робкого не в пример смелому и самостоятельному Чацкому и типично московскому жениху Скалозубу, ограниченному, но богатому и быстро продвигающемуся по службе. София не допускает мысли, что Молчалин притворяется и обманывает ее. То, что в Молчалине с первых его слов открыто для Чацкого, – низость, подлость души, для Софии скрыто за семью печатями. Чацкий до последнего свидания Софии с Молчалиным не может поверить, что София влюбилась в Молчалина. Он называет ее притворщицей, обманщицей и только при разъезде гостей узнает правду. И потому в финале комедии она терпит полное крушение: выдуманный ею сентиментальный сюжет рушится. Ее возлюбленный оказывается расчетливым, корыстным, низким и подлым человеком. Самой же Софии угрожает домашняя опала и ссылка – Фамусов намерен заточить ее в глуши, в деревне. Тем самым Софья вытравила из своей души коренные национальные начала, и это привело ее к катастрофе.

Остальные лица в комедии – Скалозуб, Лиза, Репетилов, Хлестова и другие – тоже очерчены резко и воплощают в себе различные московские типы и нравы. Они тоже связаны с определенными театральными амплуа. Скалозуб, например, глуповатый служака и «мнимый жених», Лиза – субретка, наперсница госпожи. Каждому из них Грибоедов придал одну или две оригинальные черты. Так, Хлестова громогласна и груба в своем прямодушии. Скалозуб, помимо всего, еще и армейский щеголь («Хрипун, удушенник, фагот»), который перетягивает ремнем талию, чтобы грудь выпирала колесом и голос напоминал рык. Лиза изображена в духе шаловливой и ловкой служанки, знающей себе цену, умненькой, но не корыстной, не «падкой на интересы». В целом же второстепенные персонажи принадлежат фамусовской Москве и поэтому представляют ее характерные типы и нравы, не выделяясь из общей среды.

Реалистические тенденции проявились, главным образом, в описании нравов, в изображении быта и характеров отрицательных персонажей, в широком использовании разговорного языка, в особенности устного «московского наречия», в виртуозном владении вольным разностопным

ямбом, который способствовал созданию естественной, непринужденной и живой речи. Однако реалистические свойства комедии воплотились в «Горе от ума» лишь частично. Основное препятствие, вставшее перед Грибоедовым, – то же, что и перед искусством классицизма и романтизма: художественно не убедительный способ выражения авторской точки зрения.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Кратко расскажите о жизненном и творческом пути Грибоедова.
2. Расскажите о творческой истории комедии «Горе от ума».
3. Две линии в сюжете комедии и развитие действия. Завязка, кульминация и развязка.
4. Как поставлена и разрешена проблема «ума» в комедии?
5. Мир Чацкого и мир Фамусова. Как распределены действующие лица?
6. Различные амплуа Чацкого, Молчалина и Фамусова. Приведите примеры.
7. Роль Софьи в интриге комедии.
8. Почему неглупая девушка попала в глупое положение?
9. Чацкий: герой-резонер или самостоятельное лицо? Чацкий и Грибоедов, герой и автор – каковы их отношения?
10. Пушкин о комедии. Поясните пушкинскую позицию.
11. В чем функция Репетилова?
12. Молчалин: персонаж прошлого или будущего? Маски Молчалина.
13. Как преобразованы в комедии классицистические единства?
14. Расскажите о стихе и языке комедии.
15. Значение комедии в истории литературы.

Литература

1. *Борисов Ю.Н.* «Горе от ума» и русская стихотворная комедия: У истоков жанра. Саратов, 1977.
2. «Век нынешний и век минувший...»: Комедия «Горе от ума» в русской критике и литературоведении. СПб., 2002.
3. *Гершензон М.О.* Грибоедовская Москва. М., 1991.
4. *Коровин В.И., Скибин С.М.* «История русской литературы XIX века. В 3 ч. Ч. 1 (1795—1830 годы)»: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС; Москва; 2005

Лекция №7: А.С. Пушкин (1799–1837) как глава русской литературы 20-х годов

План

1. Лицейское творчество (1813–1817)
2. Петербургский период творчества (1817–1820)
3. Южная ссылка (1820–1824)
4. Ссылка в Михайловское (1824–1826)
5. Болдинский период (1830–1837)

Александр Сергеевич Пушкин завершил все предыдущее литературное развитие русской литературы и открыл новый этап ее исторического движения.

Пушкин – первый русский художник, осознавший писательство как творение красоты. Отсюда проистекает стремление к уравниваемости красоты и нравственности, к сплаву различных стилей, к художественной гармонии, в которой находится место и классицистической ясности, и романтической эмоциональности, и реалистической точности.

Пушкин усвоил классицизм, стал крупнейшим русским романтиком и первым реалистом. Реалистическое творчество Пушкина сложилось из скрещения художественных принципов классицизма и романтизма и преодоления их ограниченности в свете идей историзма и исторического, а затем социального детерминизма (исторической и социальной обусловленности характеров), скорректированного учетом онтологических (бытийных) общечеловеческих проблем, из которых главными были проблемы гуманности и совершенной красоты (категория прекрасного).

Переход к реалистическому творчеству совершался одновременно с решением проблемы литературного языка. В художественных произведениях Пушкин явился создателем национального литературного языка, объединив разрозненные его стили.

Творчество Пушкина неотделимо от его биографии. Периодизация жизни и творчества Пушкина включает несколько этапов: детство (1799–1811); лицей (1811–1817); Петербург (1817–1820); южная ссылка (1820–1824); ссылка в Михайловское (1824–1826); после ссылки, или середина жизни (1826–1830); 1830-е годы (1830–1837), где выделяются две очень важные жизненно-творческие вехи – Болдинские осени 1830-го и 1833-го годов. Творческие годы Пушкина группируются в два крупных временных отрезка. Один из них – предромантический и романтический (лицей; Петербург; южная ссылка). Другой обозначил отход от романтизма и устремленность к реалистическим принципам художественного письма (ссылка в Михайловское; после ссылки, или середина жизни; 1830-е годы).

1. Лицейское творчество (1813–1817). Этот период условно делят на два этапа – ранний (1813–1815) и поздний (1816–1817). Первоначально лицейская

лирика тесно связана с литературой классицизма, русского и французского Просвещения, уже подверженной новым – предромантическим и романтическим веяниям. Это нашло отражение в оде «Воспоминания в Царском Селе», в послании «К Александру», в стихотворении «Наполеон на Эльбе» и других произведениях. Многие стихотворения близки классицистической оде «на случай» по тематике (восхваление мудрого монарха и полководцев), по композиции (строгий и традиционный порядок частей), по поэтической лексике (широкое употребление архаизмов и славянизмов – «выи», «надменны», «десница» и др.) и отличались обилием риторических конструкций.

Вскоре, классицистические пристрастия угасают и уступают место анакреонтике, гедонистическим и эпикурейским мотивам. Весь лицейский период проходит под знаком анакреонтики. Преобладает поэзия, славящая наслаждение жизнью с ее радостями и весельем. Пушкин следует анакреонтической лирике Державина, усваивает стилистику Карамзина и в особенности Жуковского, внимательно читает Батюшкова и учится у него.

Пушкин пишет о беззаботном и беспечном отношении к жизни, к ее горестям. Краткость жизни побуждает поэта насытиться ее чувственной прелестью. В упоении жизненными радостями происходит самоутверждение личности, которая отказывается от казенной морали, от условностей света, от погони за чинами, титулами, регалиями и богатством. Их место во множестве стихотворений занимает пир души и духа с неизменными атрибутами – вином, любовью, дружбой, поэзией.

Анакреонтика – не просто жанр, но либерально-поэтическая установка творческой личности, которая порождает разнообразные жанры – от «анакреонтической оды» («Гроб Анакреона») до романса и сказки («Амур и Гименей»). В том же ключе формируется самый распространенный жанр раннего лицейского периода – дружеское послание («К Наталье», «К другу стихотворцу»). К ним относятся многочисленные послания к поэтам, учителям и друзьям.

Любовная элегия выражала противоречивый внутренний мир героя («Элегия» («Опять я ваш, о юные друзья!»), «Элегия» («Я думал, что любовь погасла навсегда...»)). Основной герой в ней – задумчивый отшельник, бегущий из общества в естественный мир любви, наслаждений, поэзии.

В целом, лицейская лирика носила ярко выраженный жанровый характер. Пушкину было присуще жанровое мышление: тема, стиль, лирический герой, авторский образ определялись жанром. Особенность лицейской лирики – игра поэтическими масками. Лицейская лирика была поэтически условной и не отражала ни реальное жизненное поведение Пушкина, ни его духовный и душевный мир. Но именно условность лирики была залогом поэтического новаторства Пушкина, который позднее наполнил условные и устойчивые поэтические формулы-сращения (*утлый челн, во цвете лет* и др.) конкретным жизненным содержанием. В Лицее Пушкин прошел серьезную поэтическую школу.

2. Петербургский период творчества (1817–1820). Если лицейская лирика связана с усвоением поэтических принципов психологического течения в русском романтизме, то в петербургский период Пушкин направляет свои взоры к только что народившемуся гражданскому, или социальному, течению русского романтизма. Многие дружеские и творческие нити связывают его с Союзом Благоденствия и близкими к нему обществами и кружками – Вольным обществом любителей российской словесности, «Зеленой лампой», домашним кругом Н.И. Тургенева. В этом свободолобивом кругу возникает пушкинская гражданская лирика, во многом определившая поэтику гражданского, или социального, течения русского романтизма.

Ода «Вольность» (1817). Тема стихотворения двойственна – тирания монарха и тирания народа. В оде с наибольшей силой отразился круг идей, связывавших Пушкина с Н.И. Тургеневым – отношение к французской революции, к русскому самодержавию. В оде преобладают абстрактные понятия («закон», «народ», «природа») в духе французской философии и политических размышлений Тургенева. Исторические картины выступают значимыми «уроками» для современных правителей (социальный дидактизм).

Подчиняясь требованиям жанра, Пушкин написал оду в высоком стиле (торжественная интонация, декламационная ораторская речь с риторическими вопросами и патетическими восклицаниями). Поэт полон благородного негодования, обличая «тиранов мира», попирающих естественное право народов на свободу, и одновременно осуждает народ, казнящий монархов. Он призывает свято соблюдать закон, которому одинаково подвластны царь и народ. Нарушение закона губительно для государства и для Свободы, которая возможна лишь при верховенстве законов. Для убедительности идеи Пушкин обращается к двум историческим событиям – Французской революции и убийству Павла I.

Людовик XVI пал «мучеником ошибок славных», т. е. всем известных. Он, как и его предок, правил Францией, не считаясь с законами. Результат для него оказался плачевным. Нарушение закона Людовиком XVI вызвало вероломное выступление якобинцев и преступное молчание народа, вставшего на сторону злодеев. Их презрение к закону позволило захватить власть Наполеону.

Вывод из одических размышлений подается как исторический «урок», адресованный владыкам:

Склонитесь первые главой
Под сень надежную Закона...

«Деревня» (1819). В этом, одном из самых смелых гражданских стихотворений Пушкина, видно, как сменяются жанровые поэтические маски – поэт-мечтатель, типичный образ для идиллии и пасторали, уступает место поэту-сатирику, образу, свойственному гражданской обличительной оде или близкому к ней жанру высокой сатиры.

Отличительная особенность «Деревни» состоит в том, что в ней

Пушкин выдвинул тему поэтического творчества в связи с политической и социально-философской. Наслаждение творчеством невозможно при виде картин «барства дикого». Как поэт, Пушкин не может не откликнуться на страдания «народа». Вместе с тем он не хочет быть только поэтом-идилликом или только поэтом-сатириком. Всякая односторонность противоречит призванию поэта освещать все многообразие жизни и быть «другом человечества». Но свободно предаться вдохновению поэт может лишь в случае разрешения социальных противоречий. Отсюда следует, что исполнение поэтической миссии зависит от обстоятельств, лежащих вне личности.

В петербургский период складывается характерное для Пушкина представление о поэте как «друге человечества», в поле зрения которого – вся действительность. Подлинное призвание вдохновенного избранника – славить красоту и совершенство всего Божьего мира (впоследствии Пушкин скажет: *«Мы рождены для вдохновенья, Для звуков сладких и молитв»*), но он – по той же Божьей воле – обязан писать и о неприглядных сторонах действительности, мешающих ему выполнять истинную миссию. Таким образом, с начала творческого пути и до последних дней Пушкин отказывается отдать предпочтение личной или гражданской теме. Они могли существовать в его творчестве только на равных правах. Это служило залогом их объединения. Пушкин в петербургский период склонен к синтезу жанров и поэтических стилей.

Послание «К Чаадаеву» (1818). Пушкин разделяет убеждение друзей-либералов в том, что радость жизни и счастье человек может постичь лишь в свободном обществе. На первый план выдвигается мысль об отчизне, служение которой становится потребностью души поэта. В стихотворении чувства Чаадаева и Пушкина объединяются (*«Недолго нежил нас обман...», «Но в нас горит еще желанье...», «Мы ждем с томленьем упованья...», «Напишут наши имена!»*).

Послание начинается с традиционного элегического зачина, с грустной ноты: упоение жизнью оказалось всего лишь «обманом». При столкновении с реальностью мечты о славе, любви, свободе часто оборачиваются неверием, сомнением. Но героические и честолюбивые мечты не угасают, а вновь овладевают поэтом. Печальный тон сменяется бодрым, жизнерадостным:

Но в нас горит еще желанье...

Стихотворение превращается в вольный порыв к свободе. Страстную жажду *«вольности святой»* не могут победить ни трудности борьбы, ни грозящие преграды, ни *«гнет власти роковой»*.

В «Деревне» и «Вольности» Пушкин подразумевал под свободой прежде всего закон, конституцию, ограничивающие власть царя. В послании «К Чаадаеву» сохранилось такое понимание слова «свобода».

Однако романтический порыв выражен с такой всеобъемлющей мощью, которая раздвигает и расширяет значения слов. При этом для сопряжения и совмещения личной и гражданской тем Пушкин использует условные и устойчивые метафорические формулы-сращения и слова-сигналы, взятые из

языка как интимной, так и гражданской лирики. Например, «*звезда пленительного счастья*» – типичное слово-сигнал означающее «политическая свобода». Сочетание «горит желанье» пришло в послание из языка интимной лирики. Обычно оно выражало любовную страсть (ср. его употребление в поздней элегии Пушкина: «*В крови горит огонь желанья*»; здесь «огонь желанья» – «любовь»). Однако Пушкиным оно применено к гражданской страсти – «Пока свободою горим». А выражение «Но в нас горят еще желанья» объединяет и страсть любовную, и страсть гражданскую. В порыве к вольности участвуют все силы души:

Мы ждем с *томленьем упованья*
Минуту *вольности святой*,
Как ждет *любовник молодой*
Минуту *верного свиданья*.

Гражданская и личная темы соединились. Элегический словарь получил возможность выражать гражданские чувства, а словарь гражданской лирики (слова-сигналы) – личные эмоции. Гражданская тема рассталась с безличной абстрактностью и отвлеченностью, а личная тема наполнилась гражданским содержанием и смыслом.

Итогом пушкинского творчества в петербургский период стала поэма-сказка «Руслан и Людмила».

«Руслан и Людмила» (1817–1820). Первая поэма Пушкина была новаторским произведением. В нем поэт широко использовал старинные народные сказания. В основе сюжета поэмы – любовь главных героев, которые на пути к счастью встречаются множество препятствий. Приключения героев, их встречи со злыми и добрыми волшебниками придают поэме сказочный колорит. Но в поэму входит и героическая история. В последней, шестой, песне Руслан борется за независимость родины с захватчиками-печенегами. Это патриотическое чувство сближает Руслана с былинными богатырями. Вместе с тем пушкинские герои еще очень условны: Людмила больше похожа на барышню пушкинского времени, чем на степенную древнерусскую красавицу; Руслан тоже не всегда выглядит былинным или сказочным богатырем и напоминает то витязя русской старины, то сказочного персонажа, то героя русской баллады, то средневекового рыцаря, то романтического героя, совершающего подвиги во славу возлюбленной.

В любовных приключениях героев в полной мере запечатлелась жизнерадостность Пушкина, его вера в победу справедливости, добра и красоты.

Поэма «Руслан и Людмила» включает разные жанры: волшебную сказку, рыцарский эпос, былинный эпос, балладу и лирические жанры – элегию и дружеское послание.

Новаторский характер поэмы связан также с образом автора. Современник читателей, а не героев, автор разъясняет ход событий, иронически толкует их. Благодаря образу автора история и современность в поэме связались воедино. Современники по-разному оценили поэму, но,

может быть, самым дорогим для Пушкина был отзыв Жуковского, подарившего автору «Руслана и Людмилы» свой портрет со ставшей знаменитой надписью: «Победителю ученику от побежденного учителя...».

Созданием поэмы «Руслан и Людмила» закончился петербургский период жизни и творчества Пушкина.

3. Южная ссылка (1820–1824). В мае 1820 г. Пушкин был выслан из столицы и отправлен в фактическую ссылку на Юг (официально – переведен на новое место службы).

Южный период отчетливо разделялся на два временных отрезка – до и после кризиса 1823 г.

Южный период творчества связан с воплощением романтического характера байроновского типа в его русской интерпретации – вольнолюбивого мечтателя и разочарованного индивидуалиста. Пушкин овладевает романтической темой, романтической проблематикой и романтическим стилем. Он окончательно сводит воедино стили двух течений русского романтизма – психологического и гражданского, или социального.

На Юге Пушкин испытал не только влияние Байрона, но пережил глубокий интерес к французскому поэту-классику Андре Шенье. Том стихотворений Андре Шенье стал любимым чтением Пушкина в южный период.

Лирика южного периода (1820–1824). В это время исчезает свойственный юному Пушкину налет ученичества, пропадает дидактизм, характерный для гражданских стихотворений, устраняется жанровая нормативность, упрощается самая структура лирического стихотворения. В элегиях Пушкина возникает конкретный образ изгнанника поневоле, рядом с которым появляется условно-романтический образ *изгнанника добровольного*. Этот образ соотнесен с байроновским Чайльд-Гарольдом и с римским поэтом Овидием. Пушкин переосмысливает факты своей биографии: не его, Пушкина, сослали на Юг, а он, следуя своим нравственным исканиям, покинул душное столичное общество. Пушкин в романтической лирике создает психологический портрет современника, эмоционально соотнося его с собственным поэтически воспроизведенным характером. Центральная тема – ощущение новых впечатлений, жажда свободы, стихийное чувство воли, контрастное повседневной жизни.

«Погасло дневное светило...» (1820). Уже в первом стихотворении, написанном на Юге, присутствует господствующая для всей романтической лирики интонация элегического раздумья. В центре элегии – личность самого автора, вступающего в новую пору жизни. Главный мотив – возрождение души, жаждущей свободы и нравственного очищения.

Стихотворение подводит итог внутренней жизни поэта в Петербурге и осмысливает ее как несвободную и нравственно неудовлетворительную. Отсюда контраст между прежним существованием и ожиданием свободы, сопоставляемой с грозной стихией океана. Душа поэта устремляется к стихийной жизни природы, ей свойственно активное начало, которое

олицетворено в образе могучего океана. Рефреном проходят строки:

*Шумы, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.*

Главное в пушкинском изображении – не реальная живописная картина, а выражение стихийного движения, активности, безграничной свободы. В элегии преобладают эмоционально-оценочные эпитеты и глагольная экспрессия («*Шумы, шуми...*», «*Волнуйся...*», «*Лети..., неси...*»).

Композиция стихотворения («бегство» из «отеческих краев» и устремленность к «пределам дальним») помогает развернуть внутреннюю тему - драму поэтической души.

Драматическая коллизия - разрыв с прошлым и неопределенность настоящего и будущего - развернута не только в пространстве, но и во времени. Анализ психологических мотивов приводит к необходимости очищения от страдания и от ложных идей. Добровольный изгнанник готов к вдохновенному приятию жизни.

Значение элегии «Погасло дневное светило...» для романтизма Пушкина трудно переоценить. В ней впервые возникает лирический характер современника, данный посредством самонаблюдения, самопознания. Этот характер обрисован в эмоциональном ключе. Субъектом лирического произведения оказывается автор и не автор. Эта двойственность носителя переживания находит поддержку в романтической двоемирии, в разочаровании в прошлой жизни и в вольнолюбивых надеждах. Однако разочарование не носит всеобщего и абсолютного характера: идеалом личности становится полнота жизни, которая выступает безусловной ценностью.

В это время Пушкин создает множество романтических стихотворений, связанных с разочарованием в прошлом и с порывом к свободе. Среди них значительные лирические признания: «Я пережил свои желанья...», «Узник», «Кинжал», «Дочери Карагеоргия», «Гречанка верная! не плачь, – он пал героем...», «Война», «Мне вас не жаль, года весны моей...» и др.

«Узник» (1822). Свобода понимается в «Узнике» в духе фольклорных традиций: как безграничная воля, стихийное чувство, родственное проявлениям природы. Свобода живет во всякой душе: орел, «*вскормленный в неволе*», томится по воле. Чрезвычайно важен мотив «понимающей» души, наделенной теми же стремлениями («Как будто со мною задумал одно»). В стихотворении сопоставлены два мира – реальный и идеальный, переданные через зримый контраст суженного пространства («Сижу за решеткой в темнице сырой...») и вольной, широкой жизни, открытой мысленному взору («*белеет гора*», «*синуют морские края*», гуляет «*ветер*»).

Свобода – основной мотив поэтических устремлений – сопоставима с полной жизненных ощущений. Пушкин в южный период отказывается от жанрового типа поэта, от условных масок лирического героя, а пишет от своего лица.

Духовный кризис 1823 г. и пушкинская лирика 1823–1824 гг.

Пушкин тяжело пережил поражения революций в Европе. Кризис 1823 г. выразился прежде всего в расставании с просветительскими иллюзиями, касавшимися отношений «личности и среды, деятеля и народной массы». В соответствии с этим меняются и ценностные акценты. Разочарование Пушкина распространено на ведущую роль избранной личности в мире, которая оказалась не в состоянии исправить среду и вынуждена была подчиниться обстоятельствам. Значение «избранных» судьбой не оправдалось и в другом отношении: народ не пошел за своими «просветителями» и, несмотря на все их усилия, остался «непросвещенным». Но разочарованию подверглись не только «толпа», не только «избранные» – Пушкин недоволен собой, своими «ложными» «идеалами», своими «иллюзиями». Особенно резко разочарование поэта выразилось в стихотворениях «Свободы сеятель пустынный...» и «Демон».

«Свободы сеятель пустынный...» (1823). Эпиграф к притче «Свободы сеятель пустынный...» взят из Евангелия от Луки. Он задает масштаб мысли Пушкина и сообщает ей всеобщую значимость и вечность. Сеятель свободы оказывается одиноким в пустыне мира, не находя отзвука своим проповедям и призывам. Народы не внимают ему и не идут за ним. Образ сеятеля трагичен, потому что он слишком рано пришел в мир, и его слово, обращенное к народам, брошено на ветер. Но это не значит, будто оно лишено истины. Трагизм ситуации состоит в том, что слово правды пропадает втуне и не может зажечь сердца. Горько иронизируя над народами, Пушкин в то же время скорбит о них. Семена свободы не могут дать всходы, ибо они брошены сеятелем в «поработанные бразды». Народы, пребывающие в рабстве, не просвещены, их мысли и чувства не пробуждены, и усилия сеятеля остаются бессмысленными. Так рабство становится непреодолимым препятствием для достижения вольности. Пушкин пришел к заключению, что в современных, исторически конкретных условиях перемены правлений в духе либерализма невозможны. Сначала необходимо просветить народы.

Пушкин почувствовал, что потерял идеологическую точку опоры: старые идеалы *уже* потерпели крах: он не находил их ни в своей душе («*Душа час от часу немеет...*»), ни в исторической действительности («*Везде ярем, секира иль венец...*»), ни в «героях» («*Но что же в избранных увидел? Ничтожный блеск...*»). Новые идеалы *еще* не родились. Единственной реальностью оставалась «безыдеальность», отсутствие положительных начал, байроновский скептицизм. Но Пушкин колебался и в его оценке. С одной стороны, он смотрел на мир глазами байроновского человека, а с другой – это «пленительный кумир» казался ему «безобразным призраком» и предстал в образе врага Бога и человечества – искушающего демона.

Романтическая поэма как жанр. Жанр русской романтической поэмы сформировался в творчестве Пушкина в южной ссылке. «Южные» поэмы – высшее достижение Пушкина-романтика.

Фабула романтической поэмы складывалась из нескольких компонентов, главные из которых – герой и среда. Герой – человек цивилизованного

общества – ищет абстрактный идеал свободы или счастья в новом для себя окружении. Сюжет в романтической поэме нарочито условен – «бегство» в новую среду должно выявить душевные движения героя.

Основное художественное противоречие поэмы – **динамичность сюжета при статичности главного персонажа.**

«Кавказский пленник» (1820–1821). Проблематика поэмы заявлена уже в национальной принадлежности героев – русский, «европеец», и черкешенка, «дева гор». Оба героя обрисованы в соответствии с романтическим представлением о «европейце», «русском» – вольнолюбивом и разочарованном, потерявшем вкус к жизни, и о Черкешенке, дочери простого народа, обладающей цельностью натуры.

Национальная характеристика подчинена руссоистской проблематике – столкновению человека цивилизованного общества и общества простого, более примитивного. Героиня приобретает черты романтически настроенной девушки, которая мыслит, чувствует и говорит подобно страстной русской красавице:

*Непостижимой, чудной силой.
К тебе я вся привлечена;
Люблю тебя, невольник милый,
Душа тобой упоена...*

Пленник представлен Пушкиным как «отступник света, друг природы», как «жертва страстей» и пламенный искатель свободы. Он отвергнут обществом и сам отвергает его.

Автор мотивирует «бегство» Пленника нравственными причинами: русский недоволен «светом»:

*И в край далекий полетел
С веселым призраком свободы.*

Природа, черкесская вольность и любовь Черкешенки имеют в поэме два противоположных значения. Пленник оказывается им внутренне чужд: он не может приобщиться к природной стихии, его не трогает черкесская вольность, он не любит Черкешенку. Но одновременно его влечет природа, черкесский быт и цельная натура «девы гор».

Контраст между свободной жизнью природы и собственным положением узника, между страстной натурой Черкешенки и окаменевшей душой Пленника, с одной стороны, сближает героя с кавказским миром, а с другой – обнаруживает разность между культурой Пленника и бытом, нравами черкесов:

*Но русский равнодушно зрел
Сии кровавые забавы.*

Пушкинский герой наделен, как и герои Байрона, чувством космизма. В нем тоже живет сверхчеловек:

*А Пленник, с горной вышины,
Один, за тучей громовою,
Возврата солнечного ждал,*

*Недосягаемый грозою,
И бури немощному вою
С какой-то радостью внимал.*

Чрезвычайно важен и мотив нравственного возрождения, также глубоко личный для Пушкина. Как только с Пленника спали цепи, его душа пробудилась к жизни. Пленник даже готов полюбить Черкешенку:

*К Черкешенке простер он руки,
Воскресшим сердцем к ней летел,
И долгий поцелуй разлуки
Союз любви запечатлел.*

Бегство из плена окончательно «исцеляет» душу от пороков цивилизации и завершает процесс внутреннего освобождения.

Интерес был перенесен с *внешних событий на внутреннюю жизнь* героя, на историю души. Черкешенка – цельная и простая натура: полюбив Пленника, она не видит причин, которые помешали бы их союзу. Она не может понять раздумий и сомнений Пленника, но остается верной своей любви, спасая своего возлюбленного ценой собственной гибели. Пленник, напротив, полон сомнений, не позволяющих ему целиком отдаться чувству и мешающих разделить судьбу Черкешенки, которая подает ему пример самоотверженности и тем способствует просветлению и возрождению его души.

Философская проблематика поэмы получила под пером Пушкина двойную историческую трактовку, связанную с характером современника и с историей русско-кавказских отношений. Эпилог «Кавказского пленника» свидетельствовал, что Пушкин поддерживал цивилизаторскую роль Российской империи, считал ее необходимой и верил в исторический прогресс.

«Цыганы» (1824). Философская проблематика «Цыган» связана с руссоистско-байронической идеей о превосходстве «естественного» общества над цивилизованным. Но среда, в которую помещен Алеко, иная: не «дикие» и «хищные» черкесы, а мирные цыганы. Вместо кавказских гор и южной экзотики – широкая и раздольная степь.

Характерная для композиции романтической поэмы предыстория заменена рассказом Алеко о причинах его недовольства обществом.

В отличие от Пленника Алеко в цыганском обществе свободен и счастлив. Вторжение героя в «естественную» среду влечет гибель героини. Однако если в Черкешенке торжествует цельность чувства и самоотверженная любовь, то в Земфире – вольная любовная страсть.

Как характер Алеко раскрывается в своих поступках больше, чем в монологах. Лирическое единодержавие героя исчезает и заменяется драматическим действием. Ни Старик, ни Алеко, ни Земфира не выражают авторской позиции. Новизна пушкинской поэмы – в объективации повествования, в драматизации центральной его части.

Событийная фабула сосредоточена вокруг нескольких эпизодов и заключена между двумя параллельными картинами – в начале повествования

Алеко приходит в табор, в конце его – табор уходит от Алеко.

В ходе игры страстей решается проблема свободы и счастья человеческой личности. Однако не герои владеют страстями, а страсти героями. И Алеко, и Земфира выступают несвободными. Алеко не может противиться охватившим его чувствам ревности и мести. Земфира также не может противиться внезапно пришедшей к ней новой любви. Она во власти рока, принимающего форму слепого, стихийного чувства. И вот тут вольная Земфира неожиданно сближается с гордым Алеко. Она вольна петь *про него*, но *для себя*. Он волен *ее* любить, но не для нее, а опять-таки *для себя*. Так поступила и ее мать, Мариула, уйдя от Старого цыгана. Любовь приходит к Земфире как наваждение, как сила, за которой героиня должна следовать без рассуждения. Такова же страсть Алеко – типовая для того общества, откуда он, по природе не банальный злодей и не тривиальный преступник, пришел в табор.

В различных и непохожих страстях Земфиры и Алеко Пушкин видит общее. Над ними возвышается нечто сверхличное – рок, общество. Романтическая личность оказалась неспособной к самопожертвованию. «Бегство» современного человека в «естественную» среду не только чревато катастрофой, но и бессмысленно.

Одним из главных итогов южного периода был переход к большим лироэпическим формам и овладение ими.

Романтизм для Пушкина – свобода духа, свобода личности и свобода в области формы. Романтизм – искусство эпохи, провозгласившей главной ценностью человеческого бытия свободу.

Одно из важных завоеваний Пушкина в романтический период – переход к историческому сознанию, к историзму.

Романтизм стал важнейшим стимулом для его реалистических художественных исканий. В период романтизма завершается творческое созревание Пушкина.

4. Ссылка в Михайловское (1824–1826). 8 августа 1824 г. Пушкин приехал в Михайловское – место своей новой ссылки, которое ему запретили самовольно покидать. Впоследствии поэт вспоминал: «И был печален мой приезд». Первые месяцы пребывания в Михайловском были необычайно тягостны. Но постепенно все переменялось: Пушкин отдался творчеству, и оно «спасло» поэта. Спасительную и целительную силу поэзии он всегда признавал.

В Михайловском Пушкин учился постигать ценность простоты. Все в его псковском уединении – быт, скудная и однообразная природа, одиночество, чтение, творчество – взывало к простоте и безыскусственности.

Лирика 1824–1826 гг. Первоначально душа Пушкина в Михайловском по-прежнему обращена к Югу. Он полон воспоминаний.

С Югом связаны и любовные мотивы пушкинских стихотворений, написанных в Михайловском. Сюда относятся такие шедевры пушкинской лирики, как «Сожженное письмо», «Храни меня, мой талисман...». И

талисман, и письма становятся знаками, символами безвозвратной любви.

В стихотворении «Храни меня, мой талисман...» драматизм строится на том, что взаимная любовь лирического героя и его возлюбленной разрушилась («Священный, сладостный обман, Души волшебное светило... Оно сокрылось, изменило...»), но знаком любви женщины стал талисман, в который перелилась могучая сила ее и его любви. Действие этой силы охранительно вне зависимости от благоприятных и неблагоприятных обстоятельств. Талисман – застывшая, спящая взаимная любовь, данная взамен любви живой:

*Пускай же ввек сердечных ран
Не растравит воспоминанье.
Прощай, надежда; спи, желанье.
Храни меня, мой талисман.*

Талисман хранит не только жизнь героя, но и его сердечный покой. Он стоит на страже угасшей бывшей любви, не допуская ее вспышки или возвращения даже в виде воспоминанья. Что прошло, то невозвратно, но и при исчезнувшей надежде на взаимность ценность данной любви и любви вообще не отменяется, обогащая героя неповторимым в его жизни и не передаваемым индивидуальным опытом.

«Зимний вечер» (1825). В пейзаже «Зимнего вечера» нет ни отвлеченности, ни зыбкой субъективности. Он обычен и в этом смысле типичен. Однако Пушкин придал этой типичности интимность.

Зима, зимняя буря всегда ассоциировались с унынием, невеселым, безрадостным, грустным настроением. Поэт не отступает от этих привычных чувств. Сдержанно и точно, двумя-тремя штрихами он создает впечатление долгого и печального зимнего вечера:

*Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя...*

В духе народных обычаев, помня, что народ в избах, коротая нескончаемые и темные зимние вечера, скрашивал их песнями, поэт просит няню:

*Спой мне песню, как синица
Тихо за морем жила...*

Лирический герой следует бытовому поведению народа, поскольку ему свойственно типически-национальное восприятие зимы, переживаемое столь же типически сходно. Но это типически национальное слито с индивидуальным, с конкретными биографическими фактами и интимными переживаниями поэта.

Для понимания смысла стихотворения существен контраст между миром наружным, за стенами дома, и миром внутренним, в стенах дома. Внешний мир наполнен резкими звуками, шумом, там господствуют мгла и холод. Это – царство хаоса. В доме, напротив, – тишина, мерные, однообразные звуки жужжащего веретена, там светло и тепло. Это – царство порядка. Обитатели дома одиноки в своем противостоянии буре. Они могут надеяться только на себя, на свою стойкость. Призывая на помощь собственные силы – мужество,

веселье, песню, поэзию труд, – они празднуют победу над злыми силами хаоса и тьмы.

«Пророк» написан в сентябре 1826 г., после того, как поэт получил известие о казни декабристов, последовавшей 13 июля 1826 г. В этот трагический момент и накануне свидания с царем, Николаем I, мысли Пушкина обратились к смыслу своего поэтического призвания.

Источник стихотворения – «Книга пророка Исайи». В стихотворении живы традиции гражданских и философских од Ломоносова и Державина, произведений декабристов (Ф. Глинки, В. Кюхельбекера), метафорически изображавших в образе библейского пророка поэта-гражданина. Поэтическая речь Пушкина выдержана в суровом, сдержанном, возвышенно-ораторском тоне. Центральный образ стихотворения находит соответствие в фигуре ветхозаветного пророка Исайи. Несмотря на архаический образ пророка, стихотворение обращено не в глубь веков, а в пушкинскую современность. При этом библейские аллегории, библейский синтаксис и лексика в их церковно-славянском варианте стилистически передают и древность, и торжественность лирической темы назначения поэта и поэзии.

Конфликт произведения определяется идейно-психологическим напряжением между двумя состояниями лирического героя: томлением грешного духа в начале лирического сюжета и жертвенной готовностью к очищению ради предначертанной свыше высокой и трагической миссии в финале («Глаголом жги сердца людей»). Мучительный процесс духовного преображения предуказан высшей божественной волей, вестником которой является шестикрылый Серафим (По ветхозаветному преданию, Серафим – ангел «пламенеющий», «огненный»; грех очищается, выжигается огнем). Он очищает уста пророка, коснувшись их горящим углем, и тем самым prepares избранника к высокому служению, до предела обостряя внутренние физические и духовные способности. Пушкин наделяет пророка поистине космическим масштабом познания истины.

В стихотворении запечатлен трудный процесс превращения простого смертного в грозного глашатая истины, в пророка, исполняющего волю пославшего его Бога и независимого от воли людей. Через мучение, через страдание человек преображается в пророка. Драматическая замена сердца символическим горящим углем и грешного языка жалом змеи становится кульминацией метаморфозы, в результате которой человек преображается в пророка. Только после этого на свет является человек, призванный Богом к служению, пересозданный Им, возведенный в достоинство пророка, впервые названный так и напутствуемый:

*Как труп в пустыне я лежал,
И Бога глас ко мне воззвал:
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей».*

Стихотворение написано в виде монолога самого пророка, рассказывающего о том, как он стал пророком, и верящего, что его устами говорит Бог. Став пророком, он не может сойти с пути, предначертанного Богом. Он избран.

«Пророк» осмыслялся также в духе вечной борьбы истины и лжи, добра и зла, божественного порядка и безличного хаоса.

После ссылки, или середина жизни (1826–1830). Последние дни в Михайловском Пушкин доживал с трудом. Ему было одиноко и душно в северном заточении. Там он узнал о разгроме восстания декабристов в Петербурге и с напряжением ждал подробных вестей об окончании следствия и приговоре.

Все лето в 1826 г. прошло в мучительных и тяжелых раздумьях. В сентябре внезапно прибыл курьер и передал поэту приказ немедленно явиться в Псков. Губернатор отправил Пушкина в Москву, где короновался на царство Николай I.

8 сентября 1826 г. Пушкин вошел в кабинет царя в Чудовом монастыре. В ходе беседы Пушкин и Николай I пришли к соглашению: поэт, не скрыв от императора сочувствия к декабристам, обещал воздержаться от критики правительства; царю хотелось расположить к себе общество, напуганное расправой над декабристами, и он, возвратив поэта из ссылки, вызвался быть единственным цензором его сочинений.

Возвращение Пушкина из ссылки общество сочло крупнейшим событием нового царствования. Москва оказала освобожденному Пушкину триумфальный прием.

После беседы с Николаем I Пушкин проникся утопической иллюзией, будто он как поэт и старинный дворянин, даже боярин, сможет влиять на государственную политику России, если царь призовет его и подобных ему просвещенных дворянин в советники. Вместе они будут наблюдать за соблюдением законов и созданием новых, более справедливых, уложений.

Лирика 1826—1830-х гг. «Стансы» («В надежде славы и добра...») (1826) и «Друзьям» (1828). С этими мыслями Пушкин написал знаменитые «Стансы», в которых выражал надежду, что Николай I будет подобен Петру I и начнет смело сеять просвещение «самодержавною рукой», что он увидит в выступлении декабристов не злобу к себе и ненависть к монархии, а желание процветания и добра государству. Так возникли заключительные строки:

*Семейным сходством будь же горд;
Во всем будь пращуру подобен:
Как он, неумолим и тверд,
И памятью, как он, незлобен.*

Напоминая Николаю I о Петре I, Пушкин ставит в заслугу «пращуру», что тот после казни стрельцов «правдой привлек сердца», «нравы укротил наукой», «самодержавною рукой... смело сеял просвещение» и был «памятью незлобен». Пушкин намечает в «Стансах» целую программу деятельности царя и его нравственно-государственного поведения.

Русская публика не поняла Пушкина. Даже близкие к нему приятели и знакомые (например, Н.М. Языков) посчитали его обращение к царю лестью. Поэт ответил стихотворением «Друзьям», в котором отверг обвинения, утверждая, что хвала его свободная, что он так думает и так чувствует, что он бескорыстно желает успехов царю на государственной ниве, не выторговывая и не желая милостей для себя. Но, как воспитанный человек и дворянин, он не может не быть благодарным императору за возвращение из ссылки. Кроме того, Пушкин, по всей видимости, был польщен словами Николая I, обращенными к нему, о его необыкновенном поэтическом даровании. Намек на это содержится в строке «Во мне почтил он вдохновенье...».

Лирика 1826–1830 гг. сначала была посвящена обстоятельствам, связанным с восстанием декабристов и их судьбами, с новым положением освобожденного Пушкина.

«Во глубине сибирских руд...» (1827). Размышляя о декабристах отразились в стихотворениях «Во глубине сибирских руд...» и «19 октября 1827».

Своим поэтическим словом поэт хотел ободрить сосланных декабристов. Сам недавний изгнанник, он сочувствует новым изгнанникам, утешает их и укрепляет веру в неперемное и притом быстрое освобождение из острогов и ссылки, вселяет надежду, что вскоре они обретут прежние права, что им возвратят дворянские привилегии («И братья меч вам отдадут»; меч – символ дворянского достоинства и чести). Пушкин был уверен, что Николай I проявит милость. Но благородная и наивная попытка примирить власть с оппозицией так и не осуществилась.

«Арион» (1827). В основу стихотворения легла широко известная легенда о чудесном спасении древнегреческого певца Ариона, плывшего на корабле по морю. Стихотворение посвящено собственной судьбе в связи с декабристским восстанием. В нем говорится, однако, не столько о декабристах, сколько о самом «таинственном певце», стихотворение принадлежит к поэтическим раздумьям Пушкина на тему «поэт и поэзия», выдержанным в антологической форме.

Для понимания поэтической мысли стихотворения очень важно несколько существенных штрихов: во-первых, между «пловцами» и «певцом», хотя они и плывут на одном корабле, больше различий, чем сходства (пловцы заняты тяжелой физической работой, тогда как певец остается причастным духовной сфере); во-вторых, усилия «кормщика», «пловцов» и «певца» противоположно направлены (кормщик и пловцы борются со стихией, сопротивляются ей, а певец находится с ней в согласии; он не враждует со стихией жизни, а испытывает к ней полное и безусловное доверие). Ключевое слово – **таинственный**. Певец – соединительное звено между жизнью и поэзией. «Гимны прежние» – это гимны, дифирамбы (Арион – создатель жанра дифирамба) в честь поэзии.

В то время как усилия кормщика и пловцов оканчиваются катастрофой, певец «спасен» и «на берег выброшен». Следовательно, певец «избран» богом

поэзии Аполлоном и храним им. Атрибутами жизни и поэзии, а также знаком причастия поэта к священному действию являются «солнце» и «риза». Пушкин держится романтических взглядов на поэта как существа необычной судьбы, причастного высшим тайнам.

«Анчар» (1828). Стихотворение связано с изменением пушкинского мнения о возможности гуманизации тирании или деспотизма, в том числе и царской власти. Пушкин обновлял миф о древе яда «на пересечении двух смысловых рядов – фантастического и реального, функции и факта».

В связи с тем, что анчар порожден природой в «день гнева», возникает вопрос: Есть ли зло в природе или только в человеческом обществе? Думается, Пушкин как раз писал о мировом зле – природном и социальном. Противопоставляя природное и социальное зло, он вскрывает различие между ними. Природное зло есть, но оно вдали от людей, в чахлой и скупой пустыне. Анчар стоит один, он скрыт и удален от людей и от всего живого. Природное зло можно избежать и от него можно уберечься: чувствуя опасность, «К нему и птица не летит, И тигр нейдет». Если природное зло само не может распространиться, оно замкнуто в себе, то социальное зло не знает границ. Оно беспредельно. В стихотворении активное, волевое злое начало исходит от социума: «князь» послал раба, с его помощью похитил «смертную смолу», «ядом напитал Свои послушливые стрелы» и с ними разослал «гибель соседям». Тем самым «князь» вносит природное зло в человеческий мир, освобождая его из плена пустыни и превращая в зло социальное. Анчар у Пушкина – скорее всего символ мирового зла, над которым властвует «князь тьмы», «владыка преисподней».

Особенность «Анчара» состоит в том, что это философско-лирическая притча, в которой мысль Пушкина выражается в сюжете, в рассказе, а не от лица автора. В стихотворении обобщена трагедия современного человека, в нем раскрыта суть связей между людьми.

«Поэт» («Пока не требует поэта...») (1827). Стихотворение продолжает тему «Пророка». Однако в «Пророке» речь идет о полном духовном и даже физическом преображении человека, о рождении в человеке пророка. Человек и пророк там не сочетаемы: нельзя стать пророком и остаться человеком. Ко времени создания стихотворения «Поэт» Пушкин внес в оставшееся романтическим представление о поэте важную поправку: теперь поэт для него «просто человек». Человек и поэт – разные состояния одного и того же лица: творческое и нетворческое.

Два состояния – обыкновенное, «прозаическое» и «вдохновенное», «поэтическое» – даны в резком и открытом столкновении, чему соответствует и двухчастная композиция. «Избранник» принадлежит двум мирам и обладает способностью мгновенно переноситься из «суетного света» в область творчества, мгновенно получать и терять те или иные свойства.

В первой части представлен житейский облик поэта. Здесь он обычный человек, ничем не выделяющийся из толпы, душа его «вкушает хладный сон». Значит, для Пушкина в повседневной жизни душа не принимает участия, ее

энергия и активность замирают. Вторая часть посвящена пробуждению поэта от «хладного сна». Причина пробуждения – неожиданно прозвучавшее божественное слово. Разбуженный «божественным глаголом», поэт становится подобным пророку из одноименного стихотворения. Бегство от толпы означает возвращение к поэзии и предшествует творчеству души.

Жанр поэмы. «Полтава» (1828). Эта историческая поэма продолжала тему Петра I, начатую «Стансами» и продолженную в написанном вслед за ними романе «Арап Петра Великого». Образ Петра I возник в эту пору в связи с надеждами Пушкина на просвещенного монарха, каким поэту казался Николай I.

Поэма «Полтава» посвящена победе русской армии над шведами в 1709 г. Композиционный центр поэмы – торжество русского оружия в знаменитой Полтавской битве. Главное достоинство Петра I, обеспечивающее победу, – выражение общенациональных интересов:

*Лишь ты воздвиг, герой Полтавы,
Огромный памятник себе.*

Антипод Петра I – украинский гетман Мазепа. Основу сюжета составляет история его измены, переплетенная с историей его любви к Марии, дочери его ближайшего друга и сподвижника Кочубея, оставшегося верным России, Петру I и казненного царем по навету Мазепы. Мазепа и в самом деле изображен хитрым, коварным и злобным человеком. Его аморальность, бесчестие, вероломство, мстительность и лицемерие превращают его в исчадие ада. Мазепа соблазняет свою крестницу, что по всем законам – светским и церковным – считалось тяжким преступлением, а отца ее предает публичной казни и уже приговоренного к смерти подвергает жестокой пытке, чтобы выведать у него признание, куда тот спрятал свои богатства.

В политической деятельности Мазепа также аморален: он воюет не за свободу Украины, а за личную власть, которую мыслит как деспотизм. Пушкин проницательно обнажает лживость обещаний Мазепы: Украина, отпав от России, лишившись российской помощи и поддержки, стала бы легкой добычей Швеции или Польши и скоро потеряла бы свою независимость.

В этих условиях Мазепа сделал ошибочную ставку на Польшу и Швецию.

Есть, однако, и еще одна тайная причина вражды Мазепы к Петру I: украинскому гетману ненавистны преобразования русского царя.

Поэма запечатлела знаменательный исторический итог: Карл XII и вместе с ним Мазепа терпят поражение и вынуждены бежать. Петр I торжествует над Мазепой так же, как молодая держава, рвущаяся к морю, к дружбе с другими европейскими странами, к свету, к просвещению, к процветанию и благоденствию празднует победу над Карлом XII, который хотел задержать ее развитие, оружием помешав намеченным прогрессивным начинаниям.

«Полтава», несмотря на ее исторический характер, тесно связана с

современностью не только своей философией, но и сюжетом.

Здесь слились обе линии повествования – историческая и личная. Поскольку казнь Кочубея – очевидная ошибка Петра I, то Пушкин намекал ею на такую же ошибку Николая I, казнившего декабристов. Речь идет об идее «милости», о «прощении» царем своих врагов-учителей. Мстительному и жестокому Мазепе, не умеющему прощать, противопоставлен милосердный русский царь, прощающий обиды и поднимающий кубок за врагов, научивших его воевать. Эта идея также связана с побуждением, обращенным к Николаю I, помиловать декабристов.

5. Болдинский период (1830–1837). Несколько событий в жизни Пушкина оказали влияние на его жизнь и творчество 1830-х годов. Среди них: сватовство к Н.Н. Гончаровой и брак с ней, польское восстание, на которое откликнулся поэт несколькими произведениями, разочарование в Николае I и переход в оппозицию, непристойное вмешательство Дантеса в семейные отношения поэта.

Пушкин продолжал в 1830-е годы жить напряженной творческой жизнью.

Лирика 1830–1837 годов. В поле зрения Пушкина – общечеловеческие и современные темы и проблемы: любовь, творчество, забвение и бессмертие, соотношение социального и общечеловеческого, дом и родина, жизнь и смерть. В это время написаны такие значительные лирические произведения, как «Бесы», «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...»), «Труд», «Прощанье», «Мадонна», «Царскосельская статуя», «Бородинская годовщина», «Осень», «Вновь я посетил...», «Пора, мой друг, пора...», «Туча», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», «О, нет, мне жизнь не надоела...» и др.

«Мадонна» (1830). В стихотворении сопоставлены произведение искусства, совмещенное с иконой Божьей Матери (Мадонной), и облик живой возлюбленной. В образе возлюбленной идеал неземной красоты, изображенной на картине. Тем самым земной красоте поэт придает черты добродетели и святости. Одновременно образ мадонны «оживает», произведение искусства обретает ценность живого существа не в переносном, а в прямом смысле: «божественная красота» является в земном облике. Пушкин сочетает в сонете возвышенное любовное чувство, восхищение прекрасным и религиозное умиление духовной святостью. Это дало повод обвинить поэта в кощунстве: выражение «Чистейшей прелести чистейший образец» содержало двусмысленность (старое значение слова «прелесть» – «прельщение», соблазн, чары, нечто нечистое).

Предстоящая женитьба была поворотным событием в судьбе Пушкина. Жизнь надо было выстраивать по-новому и, главное, совместить прозу семейной жизни с ее поэзией. Поэт задумал построить дом на фундаменте правды и простоты, независимости от всего окружающего, на непрременном соблюдении семейной тайны. Жена мыслилась Пушкину возлюбленной, матерью, хозяйкой и помощницей, а семейное счастье связывалось с домом, с уютом, покоем, творческим трудом.

«Осень» (1833). Ни одно время года не вызывало в поэте такого очарования и душевного подъема, как осень.

Обычно осень в поэзии связана с настроениями грусти. Она вызывает в человеке мысль об убывании жизни, о скором погружении природы в зимний сон. Пушкин, напротив, изображает увядание природы как могучее проявление жизни. При этом в «Осени», как и в других стихотворениях 1830-х годов, Пушкин сосредоточен на общечеловеческих чувствах универсального душевного опыта.

«Осень» открывается стихами:

*Октябрь уж наступил – уж роща отряхает
Последние листы с нагих своих ветвей...*

Поэт, как и всякий человек, вовлечен в круговорот природы, но жизнью и творчеством он преодолевает ее необратимый ход: природа умирает, а в поэте побеждает и торжествует жизнь, ликует душа и пробуждается творчество.

«Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836). В первой строфе расставлены все основные константы:

*Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастет народная тропа,
Вознесся выше он главою непокорной
Александрійского столпа.*

В отличие от других поэтов Пушкин сразу же сообщает о духовной, а не материальной природе памятника. Слово *нерукотворный* употребляется в религиозных текстах и означает созданный, сотворенный Богом, не созданный и не могущий быть созданным руками людей. С ним вместе входят понятия, освященные религией: «душа в заветной лире», «прах», «тленья».

Поэт и поэзия – посредники между небом и землей, между Богом и народом. Они несут божественную истину и божественную красоту в земной мир и одухотворяют его. Поэтому памятник – это поэзия, «душа в заветной лире». Между Богом, поэтом и народом существует согласие, гармония.

Вторые две строки первой строфы противопоставляют мирской власти божественную сущность и духовную природу памятника, поэзии и «народной тропы». Следующая, вторая, строфа посвящена бессмертию поэта:

*Нет, весь я не умру – душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит —
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.
И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.*

Главное свойство «заветной лиры» – человечность, гуманность, стремление побудить мирскую власть уважать личность в соответствии с общечеловеческими и религиозными ценностями, поставить интересы человека выше социальных и иных преходящих соображений.

Задача поэта состоит в том, чтобы не склониться на ложный путь, а следовать по предустановленной Богом дороге.

Сказки. Постыжение народного характера и свойств народного вымысла Пушкин осуществил и в жанре литературной сказки, созданной на основе народной. В 1830–1834 гг. им были написаны «Сказка о попе и о работнике его Балде», «Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» и «Сказка о золотом петушке».

Пушкинские сказки – воплощение народного духа. Логика сказки для Пушкина – логика фантастического, гиперболического, чудесного и превышающего обыденное.

«Медный всадник» (1833). Время действия в поэме – история (Петербурга еще нет и его строительство только замышляется) и современность (наводнение в царствование Александра I). Пространство поэмы то раздвигается, охватывая необозримые просторы, то суживается до Петербурга, небольшого острова и даже скромного домика.

Евгений молодой чиновник в качестве частного человека дан в столкновении с Медным Всадником («великий», эпический герой), памятником Петру I, в котором олицетворена государственная мощь империи. Евгению противостоит уже не Петр-преобразователь, а самодержавный порядок, символом которого и является бронзовое изваяние (*«Кумир на бронзовом коне»*). **Частный человек и символ государства – вот полюсы пушкинской повести.**

Облик Петра I от «Вступления» и до финала поэмы, изменяется – лишается человеческих черт и становится все более обезличенным: сначала живой «он», затем умерший Петр I, потом Всадник, «кумир на бронзовом коне», «горделивый истукан» и, наконец, фантастическое видение – ожившая статуя.

В отличие от Петра I, представляющего все более обезличенным, в Евгении, напротив, постепенно яснее проступает личное начало. Первоначально Евгений – «ничтожный» человек. Его кругозор ограничен бытовыми заботами, он досадует на то, что беден, что должен «трудом... себе доставить И независимость и честь; Что мог бы Бог ему прибавить Ума и денег». Затем он предается мечтам о женитьбе, о семье. Его мысли связаны с патриархальными нравами и обычаями, с патриархальной судьбой. Однако взбунтовавшаяся стихия вынуждает его рассуждать на эти темы. Евгений испугался, что его мечтам о тихой и скромной жизни с Парашей и детьми не суждено сбыться, что стихия грозит самому их существованию. Переправившись на остров, где жила Параша, Евгений убеждается, что она погибла, а ветхий домик снесен. Разум Евгения не выдерживает, и он, обезумев, покидает свою квартиру и бродит по улицам и площадям столицы. Тут он впервые, может быть, задумался об устройстве бытия вообще.

В нем проснулся человек, размышляющий о своей участи в мире и о

человеческой судьбе в мироздании. Это и есть пробуждение личности, становление личностного сознания.

Разрыв между интересами частного человека и государства составляет центральную проблему поэмы. Построение города было общенациональным делом всей России – не только царя, но и каждого человека. Величие Петра – зодчего нового государства – остается для Пушкина непоколебленным. Но прогрессивный смысл его строительства оборачивается в условиях самодержавной империи гибелью бедного человека, имеющего права на счастье и жизнь.

Роман в стихах «Евгений Онегин» (9 мая 1823 – 25 сентября 1830)

История создания. «Евгений Онегин», первый русский реалистический роман, – самое значительное произведение Пушкина. По подсчетам самого Пушкина, работа над романом продолжалась в течение 7 лет, 4 месяцев, 17 дней – с мая 1823 г. до 26 сентября 1830 г., а в 1831 г. было написано еще «Письмо Онегина к Татьяне». Публикация произведения осуществлялась по мере его создания: сначала – выходили отдельные главы, и лишь в 1833 году вышло первое полное издание. Вплоть до этого времени Пушкин не прекращал вносить определенные коррективы в текст.

Направление и жанр. «Евгений Онегин» — первый русский реалистический социально-психологический роман в стихах. Для Пушкина принципиально важным при создании этого произведения был выбор художественного метода – реалистического.

Пушкин хотел показать в своем романе молодого человека, типичного для своего времени, на широком фоне картины современной ему жизни, раскрыть истоки создаваемых характеров, показать их внутреннюю логику и взаимосвязь с условиями, в которые они попадают. Все это привело к созданию подлинно типических характеров, которые проявляют себя в типических обстоятельствах, что отличает именно реалистические произведения.

Это же дает право называть «Евгения Онегина» социальным романом, так как в нем Пушкин показывает дворянскую Россию 20-х годов XIX века, поднимает важнейшие проблемы эпохи и стремится объяснить различные социальные явления. Поэт не просто описывает события из жизни обычного дворянина; он наделяет героя ярким и одновременно типичным для светского общества характером, объясняет происхождение его апатии и скуки, причины его поступков.

Важно при этом и то, что Пушкин подвергает внимательному анализу не только внешние обстоятельства жизни героев, но и их внутренний мир. На многих страницах он достигает необычайного психологического мастерства, что дает возможность глубже понять его персонажей. Вот почему «Евгения Онегина» можно с полным правом назвать и психологическим романом. В романе «Евгений Онегин» есть два художественных пласта, два мира — мир «эпических» героев (Онегина, Татьяны, Ленского и других персонажей) и мир автора, отраженный в лирических отступлениях.

Лирические отступления — это композиционно-стилистический прием, заключающийся в отклонении автора от сюжетного повествования и введении прямой авторской речи. Лирические отступления выполняют в романе многочисленные функции: обозначают границы романного времени и замещают сюжетное повествование, создают полноту изображения, характерную для «энциклопедии» и дают авторский комментарий к событиям. Именно лирические отступления вводят авторское «я», позволяют вести своеобразный диалог с читателями.

Сюжет и композиция. Новаторство Пушкина в области жанра обусловило и своеобразие композиции романа, которая строится как переплетении сюжетных и внесюжетных элементов. Автор легко переходит от повествования к лирическим отступлениям, что создает впечатление непринужденного рассказа, доверительной беседы с читателем.

Композиция романа четкая и тщательно продуманная. Он строится на основе двух сюжетных линий. Первая сюжетная линия: Онегин - Татьяна; ее завязка — знакомство Онегина с Татьяной - происходит лишь в III главе. Вторая сюжетная линия: Онегин - Ленский; ее завязка во II главе - знакомство Онегина с Ленским - идет сразу после развернутой экспозиции, которую представляет собой I глава. В VI главе, где происходит дуэль и смерть Ленского, вторая сюжетная линия достигает кульминации, за которой сразу следует развязка. Развязка первой сюжетной линии происходит в конце романа — последней, VIII главе.

Система персонажей тоже имеет упорядоченную структуру. Главный принцип ее построения — это антитеза. Например, Онегин противопоставлен и Ленскому (как байронический герой - романтику-мечтателю), и Татьяне (как столичный денди - простой русской девушке), и высшему свету (хоть он и типичный молодой человек, но уже уставший от пустых развлечений), и соседям-помещикам (как аристократ со столичными привычками - сельским жителям-помещикам). Татьяна противопоставлена и Ольге, и московским барышням и светским красавицам.

Основная композиционная единица романа - глава. Каждая новая глава - новый этап в развитии сюжета. Каждая глава посвящена какой-либо определенной теме, как, например, четвертая глава - отказу Онегина, несчастью Татьяны и взаимной любви ее сестры, а пятая - именинам. Более мелкой композиционной единицей является строфа: она представляет собой определенный элемент движения сюжета.

Внесюжетными композиционными элементами являются *лирические отступления*, но они все же, как правило, связаны с сюжетом (например, лирическое отступление о прошедшей юности в VI главе связано со сценой дуэли и смерти Ленского). Часто лирические отступления начинают или заканчивают главу (например, знаменитое отступление о пушкинской Музе в начале VIII главы), появляются перед кульминационными моментами сюжета (перед объяснением в саду в конце III главы; перед сном Татьяны; перед дуэлью).

Тематика и проблематика. «Евгений Онегин» - произведение новаторское, ставшее, по словам Белинского, подлинной «энциклопедией русской жизни». Роман поражает широтой охвата жизненного материала, разнообразием поставленных в нем проблем и глубиной их разработки. В нем поэт ставит задачу изображения социального, бытового и культурного уклада русского общества первой четверти XIX века. Он стремится показать типические характеры своей эпохи в их эволюции. Поражает и пространственная широта охвата нарисованной картины жизни: от Петербурга и Москвы до деревни и провинции. Создавая реалистические образы типичных представителей дворянства, Пушкин затрагивает тему образования и воспитания, культурных традиций, семейных отношений и, конечно, любви и дружбы, положенную в основу сюжета романа.

Кроме того, через лирические отступления и внесюжетные зарисовки тематика произведения еще больше расширяется. Общее количество лирических отступлений в романе - 27, и посвящены они самым разным вопросам: биографические факты и размышления автора о жизни, его эстетические взгляды по вопросам литературы, театра, музыки и отношение к проблемам языка; вопросы истории, философии, политики; рассуждения о нравах, обычаях, морали и отдельных подробностях жизни общества той эпохи.

Проблематику романа «Евгений Онегин» составляют важнейшие общественные и нравственно-философские проблемы. В основе ее лежит главная социально-историческая проблема русского общества не только пушкинской эпохи, но и всего XIX века: противопоставление европейски просвещенного русского дворянства и большей части русского общества, сохранившей национальные основы и традиции. Она проходит через две центральные темы романа: «национальное - вненациональное», «город - деревня», которые благодаря указанной проблематике оказываются тесно взаимосвязанными. Именно в рамках центральной проблемы поэт создает образы главных героев романа - Евгения Онегина и Татьяны Лариной, ставит вопрос о национальном характере и патриотизме. Социально-историческая проблематика дополняется и углубляется благодаря постановке нравственно-философских проблем: цели и смысла жизни, истинных и ложных ценностей, губительности индивидуализма и эгоизма, верности любви и долгу, быстротечности жизни и ценности мгновения, имеющих общечеловеческое значение.

Идея и пафос. Пушкин назвал роман по имени главного героя - Евгения Онегина и поставил перед собой более широкую задачу: создать портрет героя времени.

Не менее важна в романе идея, связанная с созданием первого национального характера русской героини. Пушкин в «Евгении Онегине» впервые сумел это сделать, показав Татьяну не только как «русскую душу» героиню, но и как идеал женщины. Для этого потребовалось представить этот образ в динамике, развитии и сопоставлении с другими, что позволила сделать

созданная поэтом широчайшая картина жизни русского дворянства той эпохи.

Дворянство в романе «Евгений Онегин» представлено неоднородно. Это, с одной стороны, светское общество Москвы и Петербурга, где формируется характер центрального героя, а с другой - провинциальное дворянство, с которым связан образ героини романа - Татьяны Лариной. Отношение автора к этим слоям дворянства неодинаково и неоднозначно, а соответственно, различна и его оценка.

Крепостнические отношения поэтом осуждаются, однако общая оценка провинциального дворянства смягчена за счет акцента на их более деятельном образе жизни (они сами ведут хозяйство), большей простоте, естественности и терпимости в отношениях. Жизнь в помещичьей усадьбе близка к природе, к традициям и обычаям русского народа, а потому именно здесь формируется характер национальной русской героини - Татьяны.

Онегинская строфа. Изобретенная Пушкиным для романа «онегинская строфа» состоит из 14 строк четырехстопного ямба: 4+4+4+2.

Хранили многие страницы	a
Отметку резкую ногтей	b - перекрастная
Глаза внимательной девицы	a
Устремлены на них живей,	b
Татьяна видит с трепетаньем,	c
Какою мыслью, замечаньем	c - парная
Бывал Онегин поражен,	d
В чем молча соглашался он.	d - парная
На их полях она встречает	e
Черты его карандаша,	f - кольцевая
Везде Онегина душа	f
Себя невольно выражает	e
То кратким словом, то крестом,	g – заключительное двустишие
То вопросительным крючком...	g

Общая ее схема предстает необычайно ясной и простой: I (abab), II (ccdd), III (effe), IV (gg), т. е. перекрестная, парная, кольцевая рифмовки и заключительное двустишие.

Онегинская строфа, написанная 4-стопным ямбом, - гибкая форма. Каждая строфа замкнута (тема в ней развита и завершена) и разомкнута, обращена к следующей строфе, которая ее продолжает. Такое построение позволяет автору свободно менять тон повествования, сохраняя собственный голос. В романе есть и пропущенные строфы, замененные многоточием или просто цифрами. Многие из них были написаны, но Пушкин не включил их, так как ему была важна недоговоренность повествования.

Сюжет держится на внутренней – на нравственном росте и этических исканиях героев, изменяющих мотивы их поведения. Обе пары героев сопоставлены одна с другой и противопоставлены друг другу: любовь Татьяны и Онегина соотносима с любовью Ольги и Ленского и непохожа на нее.

Онегин и Ленский, Татьяна и Ольга также несходны между собой. В основу сюжета положены интимные чувства героев (чувство Татьяны к Онегину, а Ленского – к Ольге и дружба Онегина с Ленским). Эти интимные чувства выступают одновременно знаками исторически сложившейся культуры.

Пушкинские герои не делятся на положительных и отрицательных.

Пушкин в романе – не судья, он не судит и не обвиняет героев, а наблюдает и анализирует их характеры как друг. Такой подход к изображению характеров обеспечил жизненную правдивость романа и его близость к реалистическому типу повествования.

Центральное поворотное событие романа – дуэль Онегина с Ленским. Жизнь Ленского трагически обрывается. Ольга быстро забывает его и выходит замуж за улана, Татьяна хранит любовь к Онегину, но становится женой генерала. Онегин отправляется в путешествие, в его душе наступает перелом, и теперь уже он испытывает к Татьяне любовь.

Важным сюжетным принципом романа выступает *«загадность»* главных героев – Онегина и Татьяны. Сначала Татьяна, и вместе с ней читатель, стремится понять Онегина, а затем Онегин начинает открывать для себя Татьяну. Перед деревенской барышней Онегин предстает в духе народных поверий «суженым», т. е. человеком, предназначенным самой судьбой. В письме к Онегину она пишет:

То в вышнем суждено совете...

То воля неба: я твоя...

Но восприятие Онегина героиней еще неглубоко. Онегин рисуется воображению Татьяны в романтическом духе. Подлинное, истинное восприятие Онегина пока еще уступает место книжному. Душа и характер Онегина яснее открываются Татьяне после посещения усадьбы героя. Вглядываясь в обстановку онегинского кабинета, просматривая его книги, Татьяна наконец начинает прозревать. Ее точка зрения на героя приближается к авторской:

*Что ж он? Ужели подражанье,
Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще... (7, XXIV)*

Точно так же и Онегин отгадывает Татьяну. Увидев Татьяну в свете, он задумывается:

Ужель та самая Татьяна... (8, XX)

Его занимает не бедная и простая, несмелая и влюбленная «девочка», а «равнодушная княгиня». Но оказалось, что под маской «величавой» и «небрежной» «законодательницы зал» таится «простая дева» «с мечтами, сердцем прежних дней».

Встреча с Татьяной пробуждает любовь в душе Онегина. Он пишет любовное письмо замужней женщине и совершает не менее дерзкий поступок – без приглашения посещает Татьяну, но эта дерзость одновременно и

проявление горячности, сердечной откровенности. Хотя Пушкин и оставляет страдающего героя в трудную для него минуту, Онегин учится жить сердцем. Он узнал настоящее страдание, настоящую боль, настоящую любовь. На этой напряженной кульминационной ноте сюжет романа завершен.

Онегин и Татьяна внутренне растут: иными стали их чувства, по-иному они относятся к жизни и друг к другу. Исчезло романтическое восприятие жизни у Татьяны, исчезло наносное, воспитанное средой равнодушие к простым человеческим радостям у Онегина.

У Лариных (фамилия происходит от слова *лары* – боги домашнего очага) в их деревенском доме, в пенатах много тихого, доброго, патриархального и трогательного:

*Они хранили в жизни мирной
Привычки милой старины...*

Именины Татьяны изображены как типичный праздник провинциальных дворян. Судьба матери Татьяны и ее мужа, Дмитрия Ларина, показана как постепенное угасание душевных порывов и внутреннее омертвление.

Владимир Ленский. Дворянский быт и заимствованная западная культура определили романтический, далекий от реальной русской жизни настрой мыслей и чувств Ленского. «Полурусский сосед» Онегина, «поклонник Канта и поэт» не имеет сколько-нибудь ясного представления о родной действительности. В своих стихах

Он пел разлуку и печаль,
И нечто, и туманну даль... (2, X)

Ленскому в романе 18 лет. Он на 8 лет моложе Онегина. Ленский – отчасти юный Онегин, еще не созревший, но успевший испытать наслаждения и не изведавший коварства.

Основная художественная роль Ленского – оттенить характер Онегина. Ленский – приятель, достойный Онегина. Он, как и Онегин, один из лучших людей тогдашней России. Поэт, энтузиаст, он полон детской веры в людей, романтическую дружбу до гроба и в вечную любовь. Ленский благороден, образован, его чувства и мысли чисты, его восторженность искренна. Он любит жизнь. Ленский верит в идеалы. Онегин безыдеален. Душа Ленского наполнена чувствами, мыслями, стихами, творческим огнем. Как и Онегин, Ленский встречает неприязнь соседей-помещиков и подвергается «строгому разбору». Впрочем, и ему не нравились «пиры господ соседственных селений», их «разговор благоразумный о сенокосе, о вине...».

Беда Ленского заключалась в том, что он не знал ни света, ни людей.

При этом Ленский совершенно не понимает душевных движений Ольги: она не требует от него жертвы. Речи, поступки Ленского вызывают иронию, не предусмотренную, конечно, героем. Вот пример. Пушкин описывает Ольгу глазами Ленского:

Всегда скромна, всегда послушна,

Всегда, как утро, весела... (2, XXIII)

Но это – идеальный портрет Ольги, истинный же – иной. Онегин посмотрел на нее не сквозь розовые очки, а трезвыми очами:

В чертах у Ольги жизни нет. (3, V)

Пушкин жалеет рано погибшего поэта и ценит в нем «жаркое волнение», «благородное стремление», «бурное желание любви», «жажду знаний», «страх порока и стыда», «заветные мечтанья» и «сны поэзии святой».

Евгений Онегин. Главный герой романа – Евгений Онегин принадлежит, как и Ленский, к лучшей части дворянской молодежи начала XIX в. Читатель знакомится с ним, когда ему исполнилось 26 лет. Онегин представлен, в отличие от Ленского, зрелым и опытным человеком. Пушкин описывает его детство и юношеские годы. Тон рассказа об Онегине иронический и даже иногда сатирический. Но ирония и сатира относятся не столько к Онегину, сколько ко всем дворянам, получившим одинаковое воспитание и образование. Тут нет личной вины героя («Мы все учились понемногу...»). Для этого у героя были возможности и желания: как почти все молодые люди света, он любил щегольски одеваться по английской моде, говорил по-французски, «Легко мазурку танцевал И кланялся непринужденно...». Эти черты поведения обеспечили ему успех в свете.

В то время, когда формировался Онегин, в моде была не только поэзия. Молодые вольнодумцы проявили большой интерес к экономической науке. Пушкинский герой

*Бранил Гомера, Феокрита,
Зато читал Адама Смита,
И был глубокий эконом... (1, VII)*

Онегин в деревне «задумал» «порядок новый учредить». «Мудрец пустынный» воспользовался своими экономическими познаниями: «оброк легкий» вместо «барщины старинной» – не только более гуманный порядок, но и более выгодный. Онегин здесь предстал либералом, а не крепостником. Он сопоставлен в романе с Чаадаевым, Автором. Это означает, что он общался с кругом молодых свободолобцев.

В первых главах Онегин занят «игрой страстей», и кажется, что он лишен способности любить. Оно выдержано в духе усвоенных светских «истин», главная цель которых – обворожить и оболстить, казаться влюбленным, а не быть им на самом деле.

Жизнь Онегина в Петербурге протекала весело и празднично. Распорядок дня был одним и тем же:

И завтра то же, что вчера. (1, XXVI)

Онегин не знает, чем заняться, на что употребить силы и способности. Образ жизни его таков, что герой освобожден от труда и обречен на безделье. Человеческая значительность Онегина проявилась как раз в том, что он не был удовлетворен ни своей жизнью, ни собой и чувствовал себя чужим и лишним

человеком в великосветских гостиных.

Онегин пробовал преодолеть свою неудовлетворенность, стал писать и читать, но вскоре бросил и то, и другое. «**Русская хандра**» овладела им не вследствие пустоты души от природы, а оттого, что он был значительно выше людей света. Этот благородный, умный, порядочный и совестливый человек хотел бы, но не знал, как и чем заняться. Он недоволен всем, что видит вокруг себя, и понимает, что вынужденным бездельем губит себя. И от этого он делается все более угрюмым и холодным. Онегина уже не увлекают балы, маскарады, театры, красавицы и друзья. Автор понимает героя и сочувствует ему. Он сам недоволен обществом, и это сближает Автора с Онегиным:

Страстей игру мы знали оба:

Томила жизнь обоих нас... (I, XLV)

С точки зрения общества, Онегин действительно «странен». Онегин осмыслен национально-историческим типом русской жизни. Его скептицизм, разочарование – общий «недуг новейших россиян», которым охвачена в начале XIX в. значительная и, пожалуй, самая лучшая часть дворянской интеллигенции.

История Онегина – это история смерти и возрождения души. Пушкин останавливает роман на той точке, когда герой стал излечиваться от «недуга» – от рассудочности, от разочарования, от скептицизма, когда он стал жить чувствами, когда его душа пробудилась и перед ним открылась трагедия собственной жизни. Конец истории Онегина, с одной стороны, трагичен, потому что он подводит черту под целым периодом своей жизни, завершившимся крахом; но, с другой стороны, финал романа не безысходен для героя – душевное возрождение открывает перед Онегиным новую жизненную перспективу, которая может оказаться не столь безнадежной и безрадостной.

Татьяна Ларина. В первых главах романа Татьяна живет чувствами. Она близка к природе. Она пишет Онегину «необдуманное письмо». В седьмой главе рассказывается о посещении Татьяной кабинета Онегина. Она читает книги героя, и ей «открылся иной мир». Татьяна лучше постигая душу Онегина, умственно растет на глазах читателя.

Умственный и нравственный кругозор Татьяны достигает расцвета. Отказываясь от счастья, Татьяна руководствуется уже не эмоциями, а сознанием нравственной ответственности, которая предстает одним из коренных устоев народной этики.

Татьяна окружена фольклорными образами («Страшные рассказы Зимой в темноте ночей Пленяли больше сердце ей»). Даже сон Татьяны весь соткан из образов старинных сказок.

Индивидуальная необычность Татьяны непосредственно соотнесена с народным типом русской девушки, отчасти воплощенным в романтической литературе. Вследствие этого Татьяна с самого начала становится для Пушкина героиней, выражающей национальный дух с его нравственно-эстетическим идеалом.

Будучи замужней женщиной, она, любя Онегина, не отвечает на его чувство и остается верной мужу не потому только, что уважает своего супруга, но прежде всего из уважения к себе. Она не может поступиться своей честью, своим личным достоинством, предпочитая верность нелюбимому мужу. Во всем этом проявляется ее причастность народным патриархальным нравам и дворянской чести провинциальной девушки.

Как и главные герои романа, это «типические герои в типических обстоятельствах». Среди них особую группу составляют женские образы, которые так или иначе соотнесены с главной героиней. В противопоставлении и сопоставлении Татьяны с матерью, сестрой, московской княжной Алиной и няней раскрываются две основные темы и антитезы романа: «национальное и европейское», «город и деревня».

История Татьяны во многом схожа с историей ее матери. В юности мать Татьяны была обычной московской барышней. Но ее против воли выдали замуж, и она была увезена в деревню, но потом привыкла и, занявшись хозяйством и забыв старые столичные привычки, стала настоящей русской помещицей.

За время совместной жизни она привязалась к мужу и, когда он умер, искренне оплакивала его.

Образ матери Татьяны помогает также и в раскрытии темы «Город и деревня». В деревне Ларина стала совсем иной благодаря заботам о семье, занятиям хозяйством, а ее московская кузина Алина ни капли не изменилась.

Но еще более важным для характеристики Татьяны является ее противопоставление младшей сестре — Ольге. Хотя воспитывались обе девушки в одной семье и в сходных условиях, они оказались очень разными. Тем самым Пушкин подчеркивает, что для формирования столь исключительного характера, как Татьяна, недостаточно только внешних обстоятельств, важны и особые качества природы человека. Сравнением двух сестер в романе поэт подчеркивает глубину характера Татьяны, ее неординарность и серьезность. Ольга естественна и «резва», но в целом она слишком обыкновенна и поверхностна:

*Всегда скромна, всегда послушна,
Всегда как утро весела,
Как жизнь поэта простодушна,
Как поцелуй любви мила...*

Ее обычность и заурядность подчеркнута портретом, который противопоставлен портрету Татьяны:

*Глаза как небо голубые;
Улыбка, локоны льняные,
Движенья, голос, легкий стан...*

Это стандартный образ прекрасной девушки, ставший литературным шаблоном: «...любой роман / Возьмете и найдете верно / Ее портрет...».

Ольга благосклонно принимает ухаживания Ленского, ко вся ее любовь выражается в улыбке. «Улыбкой Ольги ободренный» — вот единственное, что

позволяет Ленскому почувствовать ответную любовь Ольги. Неудивительно, что она, не задумываясь, кокетничает с Онегиным, что приводит впоследствии к смерти ее жениха, которого она совсем недолго оплакивает;

*Другой увлек ее вниманье,
Другой успел ее страданье
Любовной лестью усыпить,
Улан умел ее пленить
Улан любил ее душою...*

Очень важным для создания образа национальной героини Татьяны оказывается ее сопоставление с няней Филипьевной и анализ их взаимоотношений. Пушкин показывает их душевное родство, удивительную внутреннюю близость дворянки и крестьянки, но и одновременно указывает на их различия. Известно, что прототипом образа няни стала Арина Родионовна Яковлева, няня Пушкина.

Став блестящей светской дамой, Татьяна не утратила связь с национальной культурой. В ней воссоединились традиции народа и просвещенного дворянства. Душевная цельность Татьяны в наибольшей степени характеризует гармоническое единство лучших сторон двух культур, которое выступает идеалом Автора.

Пушкин, фиксируя существование двух культур, ищет пути объединения дворянства с народом, пути к единой национальной культуре.

Автор. Творя особый, вымышленный мир романа, сам Пушкин выступает как реальное действующее лицо, остающееся, однако, за рамками сюжета. Он вводит в произведение своих друзей и знакомых, достигая правдоподобия и исторической достоверности в описании развивающихся событий. Так, например, Онегин проводит время в обществе Каверина и Автора, Татьяна встречается с Вяземским.

В «лирических отступлениях» Пушкин непринужденно беседует с читателем, делится с ним творческими планами, рассуждает о литературе и искусстве.

Автор высказывает свое отношение к любимым героям. Татьяна для него – «милый», «верный идеал» женщины:

*Простите мне: я так люблю
Татьяну милую мою! (4, XXIV)*

Онегин – друг Автора, которому «нравились его черты». Вместе с тем Автор, в отличие от своего героя, не подвержен всепоглощающей хандре не утратил идеалы и сберег их. Поэтому-то Автор и проводит резкую грань между собой и героем:

*Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной. (1, LVI)*

С образом Автора всецело связана и знаменитая энциклопедичность романа. «Евгений Онегин» стал «энциклопедией русской жизни» (Белинский),

потому что в нем всесторонне изображены ведущие, самые главные и самые характерные тенденции жизни русского общества 20-х годов XIX в. Постепенно Автор утрачивает близость к Онегину и все более сближается с Татьяной.

Таким образом, Автор незримо присутствует всегда и везде и принимает участие в судьбе героев.

Критики увидели ее и оценили по-разному. Белинский, воздав должное Татьяне, способной стать выше предрассудков среды, все же не мог простить ей брак без любви и посчитал, что такие отношения «составляют профанацию чувства и чистоты женственности». Он полагал, что Татьяна должна была оставить своего мужа, развестись с ним и выйти замуж за Онегина. Что касается Онегина, то отметив его трагическую зависимость от среды, Белинский понял пушкинского героя как тип эпохи и назвал его «эгоистом поневоле», «лишним человеком».

Д.И. Писарев не соглашался ни с Пушкиным, ни с Белинским и нашел, что образ жизни Пушкина и образ жизни Онегина одинаковы и что никакого общезначимого интереса роман и его герои не представляют и представлять не могут, ибо взгляды автора и взгляды героев ничемны. Тип Онегина мелок, совершенно бесполезен в русской жизни и потому не нужен. Этот антиисторический и грубо утилитарный вывод вызвал отпор критиков и писателей.

Художественное своеобразие. Роман «Евгений Онегин» - уникальное художественное явление. Во всем в нем чувствуется рука гениального мастера. Необыкновенно точен и емок портрет эпохи и ее представителей, созданный с удивительным психологическим мастерством, необычайны по красоте и выразительности пейзажные зарисовки, а богатство языка и мастерство детали вызывают заслуженное восхищение. Как отмечал ученый-филолог М.М. Бахтин, «это не немая вещно-бытовая энциклопедия. Русская жизнь говорит здесь всеми своими голосами, всеми языками и стилями эпохи». Вот почему так важно, говоря о художественном своеобразии романа Пушкина, остановиться на вопросах языка и поэтического мастерства.

Вопросам языка в романе уделяется большое внимание, но и сама словесная ткань этого произведения явилась одним из важнейших факторов формирования реалистической эстетики, становления современного русского литературного языка. Следуя за Карамзиным, Пушкин широко вводит в текст романа иностранные слова и фразы, иногда даже используя латинские буквы (фрак, жилет, машинально, сплин, dandy, Vulgar, Du comme il faut), но при этом, в отличие от Карамзина, Пушкин стремится расширить словарь и за счет включения разговорной, иногда даже простонародной лексики (хлоп, молвь, топ, молча он повесил нос).

В то же время в романе Пушкин использует все те новаторские приемы, которые отличают его лирику. Пейзажные описания рисуют точные, реалистичные и в то же время необыкновенно поэтичные картины русской осени и зимы, моря и даже далекой Италии, Язык, которым говорят герои,

соответствует их характеру и настроению, а их письма по праву занимают место среди шедевров пушкинской любовной лирики.

Значение произведения. Великое значение для русской литературы романа «Евгений Онегин» было определено уже современниками поэта, но впервые полный и обстоятельный анализ этого произведения дал критик В.Г. Белинский в 8-й и 9-й статьях цикла «Сочинения Александра Пушкина» (1843-1846). Прежде всего, Белинский справедливо отдает должное глубокой народности романа, которую он понимает в духе гоголевского определения того, что «народность состоит не в описании сарафана».

«Евгений Онегин» действительно «в высшей степени оригинальное и национальное произведение», и сейчас это ни у кого не вызывает сомнений.

Далее Белинский говорит о значении романа для русской литературы и общественной жизни в целом. Критик видит его во всестороннем отображении действительности, правдивости, что и позволяет назвать роман историческим, «хотя в числе... героев нет ни одного исторического лица». Как великую заслугу Пушкина Белинский отмечает то, что поэт в романе «является представителем впервые пробудившегося общественного самосознания». Он сравнивает роман с другим произведением современника Пушкина. «Вместе с современным ему гениальным творением Грибоедова — «Горе от ума» — стихотворный роман Пушкина положил прочное основание новой русской поэзии, новой русской литературе», — утверждает критик.

Обстоятельно и подробно Белинский рассматривает образы главных героев и определяет их основные черты. Белинский называет Онегина «страдающим эгоистом», «эгоистом поневоле», но и в этом он не столько упрекает самого героя, сколько утверждает, что в существовании этих негативных сторон природы Онегина во многом виновато общество. Белинский старается понять Онегина, а не осудить его. Он, очевидно, не может принять онегинского образа жизни, но то, что критик понял самую суть пушкинского героя, не вызывает сомнения. Подчеркивая неординарность природы Евгения Онегина, критик делает вывод: «Силы этой богатой природы остались без приложения, жизнь без смысла, роман без конца».

Весьма нелестная оценка дается критиком другому герою романа — Ленскому. Белинский явно не симпатизирует этому романтику-мечтателю, хотя справедливо замечает: «Это было существо, доступное всему прекрасному, высокому, душа чистая и благородная». Но основное внимание критика привлекает образ Татьяны, которой посвящена отдельная статья. Белинский высоко оценивает заслугу Пушкина в создании этого образа: «Едва ли не весь подвиг поэта в том, что он первый поэтически воспроизвел в лице Татьяны русскую женщину». Описывая типичных девушек того времени, к которым принадлежала и Ольга, сестра Татьяны, Белинский отмечает: «Татьяна — это редкий, прекрасный цветок, случайно выросший в расщелине дикой скалы».

Подводя итог анализу романа, Белинский говорит: «В лице Онегина, Ленского и Татьяны Пушкин изобразил русское общество в одном из фазисов

его образования, его развития. «Онегина» можно назвать энциклопедией русской жизни и в высшей степени народным произведением».

Драматургия. «Маленькие трагедии». В Болдинскую осень 1830 г. Пушкин вновь обратился к драматургии. Поэт закончил четыре – «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и «Пир во время чумы».

«Скупой рыцарь». Замысел трагедии возник в 1826 г. В центре трагедии – столкновение двух рыцарей, отца и сына, принадлежащих к разным периодам рыцарства: характер Барона (Филиппа) сложился в эпоху раннего рыцарства, когда ценились власть, воинская отвага и богатство; характер Альбера – в пору позднего рыцарства, когда умами и чувствами владели турниры, блеск двора, когда господствовал культ прекрасной дамы и место реальной воинской доблести заняла демонстративная храбрость, а приращение богатства сменилось показной расточительностью с явным оттенком презрения к собственному богатству. Так намечен конфликт двух эпох, двух поколений. Устами Герцога вынесен приговор обоим героям.

Уже в первой сцене тема скупости рыцаря выходит на первый план. Причиной победы Альбера стала скупость, но издержки победы (пробитый шлем) не восполнены из-за бедности, на которую обрек Альбера Барон. Молодой рыцарь не может явиться, как другие, «в атласе и бархате» при дворе Герцога. Унижение, остро чувствуемое им, переживается и в сцене с ростовщиком Соломоном. На предложение отравить отца и ускорить его смерть, чтобы наследовать богатство, Альбер отвечает по-рыцарски благородно и идет «искать управы у Герцога». Однако, не согласившись на низкое и тайное убийство отца, в сцене у Герцога он, обвиненный отцом в покушении на кражу, бросает ему в лицо слова «Вы лжец» и готов убить Барона в открытом поединке, «поспешно» поднимая перчатку – знак вызова на дуэль. Этот эпизод обнажает тайное желание Альбера овладеть наследством и превратить его в пыль, но соблюсти при этом видимость «благородства». Богатство в глазах Альбера – средство для истинно «рыцарской» жизни, состоящей в полной свободе растрачивать достояние ради нарядов, увеселений, турниров и прекрасной дамы. Однако поступки Альбера, не могущие его извинить, в какой-то мере вынуждены: отец лишил его содержания и тем самым отнял у него молодость, у которой есть свои права. Молодость должна веселиться, любить, наслаждаться жизнью. Барон презирает сына, пробуждая в нем ненависть к себе.

Между тем сам Барон не прочь заколоть сына, чтобы сохранить свои богатства. Мистифицируя силу денег, Барон убивает в себе все человеческое, становясь демоном-аскетом. Его сердце не отзывается на боль и страдания людей, и он убивает в себе человека. Он и сам не понимает, как зловеще и вместе с тем комично выглядит его мечта после смерти приходиться и охранять накопленные сокровища. Еще более комично ведет он себя в сцене у Герцога, призванный к его суду. Тут он лишается рыцарских добродетелей – прямоты, отваги, решительности, правдивости, и его поведение напоминает поведение ростовщика Соломона. Пытаясь остаться рыцарем, он бросает перчатку,

вызывая сына на дуэль, но рыцарский жест обнажает его человеческую ничтожность. Он и умирает не как рыцарь, а как скупец со словами: *«Где ключи? Ключи, ключи мои!»*

В первой сцене трагедии запечатлена «правда» Альбера, во второй – «правда» Барона. В третьей сцене конфликт достигает апогея, разрешением его становится смерть Барона. Но на уровне вечности конфликт не разрешен. Однако над «правдами» героев возвышается финальный возглас Герцога: *«Боже! Ужасный век, ужасные сердца!»*.

«Моцарт и Сальери». Замысел трагедии возник в 1826 г. Пушкин принял вымышленную и легендарную версию, согласно которой Антонио Сальери отравил Моцарта и перед смертью признался в этом (статья в немецкой «Всеобщей музыкальной газете»).

В центре трагедии два персонажа – Моцарт и его антагонист Сальери. Оба образа художественно вымышлены и лишь условно совпадают со своими историческими прототипами.

Хотя Моцарт и Сальери принадлежат к «избранникам небес», они противоположны по своему отношению к божественному миропорядку.

Расходятся композиторы в другом. Моцарт не ждет от своих занятий музыкой ни наград, ни славы, но они приходят сами. Сальери жаждет *«презренной пользы»* – славы, благодарности толпы. Моцарта он воспринимает как «бога», как «херувима», посланца небес, который *«занес нам песен райских»*. Чтобы добиться в искусстве музыки «степени высокой», Сальери, в отличие от Моцарта, отделил себя от живой жизни (*«Отверг я рано праздные забавы; Науки, чуждые музыки, были Постылы мне; упрямо и надменно От них отрекся я и предался одной музыке»*). Отлучив и свою музыку от жизни, Сальери разрушил гармонию бытия. Между музыкой и жизнью уже нет равновесия, нет гармонии. Если мироощущение Моцарта религиозно, то мироощущение Сальери демонично: правды нет нигде – ни на земле, ни на небе. Если для Моцарта жизнь и музыка – два созвучия бытия, обеспеченные соразмерностью счастья и горя, радости и грусти, веселья и печали, то Сальери к одному из этих созвучий глух.

Сальери потерял дар слышать гармонию бытия. Отсюда проистекает демонический бунт Сальери против миропорядка. Сальери словно бы отпал от мира. Он любит одиночество. Рисуя духовный облик Сальери, Пушкин вводит образы смерти.

Пушкин передал Моцарту часть своей души и ощущение себя как художника. Моцарт у Пушкина – избранник, отмеченный судьбой, осененный свыше. Он создает свои музыкальные шедевры как бы мимоходом, без видимого труда и напряжения.

Неутомимым и самоотверженным тружеником Пушкин вывел Сальери. Гениальность – не следствие труда и не награда за труд. Различие между Моцартом и Сальери в том, что Моцарт «избран», а труженик Сальери нет. Моцарт-человек с его легкостью, беспечностью, праздностью и вызывающе несерьезным отношением к искусству недостойн Моцарта-композитора (*«Ты,*

Моцарт, недостойн сам себя»). Так рождается в Сальери мысль о несправедливости миропорядка, сотворенного Богом (*«О небо! Где ж правота, когда священный дар, Когда бессмертный гений; озаряет голову безумца, гуляки праздного?..»*). И Сальери не только от себя, но и от лица всех жрецов музыки, служителей искусства налагает на себя священный долг восстановить справедливость. Сальери претендует на роль Бога, чтобы вновь восстановился миропорядок, нарушенный самим явлением Моцарта. Именно в этом Сальери видит свою избранность (*«Я избран, чтоб его остановить»*).

Избранность Моцарта – искусство, гармония, «единое прекрасное». Избранность Сальери – убийство ради искусства. Чтобы оправдать убийство, Сальери отделяет Моцарта-человека от Моцарта-композитора, «гуляку праздного» от его вдохновенной музыки. Он ставит перед собой неразрешимую задачу – «очистить» гений Моцарта от беспечного баловня судьбы, спасти музыку, убив ее творца. *«Что пользы, Если Моцарт будет жив И новой высоты еще достигнет. Подымет ли он тем искусство?»* – спрашивает Сальери и отвечает: *«Нет...»*. Он жертвует Моцартом ради искусства.

Убийство Моцарта обставляется им как ритуальное действие. В сцене отравления в стакан Моцарта и у него на глазах Сальери бросает яд, но Моцарт не замечает жеста Сальери. Здесь видно, что Пушкину важна духовная истина и психологическая правда. Моцарт, выпивая отравленное вино, принимает интеллектуальный вызов, убежденный в своей нравственной правоте. Психологическая правда тут в том, что Моцарт ценой своей гибели оспаривает кощунственную мысль Сальери и навечно утверждает дорогую для него истину. И Сальери все-таки приходится считаться с тем, что по его вине гибнет гений. Это сознание для Сальери трагично.

«Повести Белкина» (1830) – первые законченные прозаические произведения Пушкина, состоящие из пяти повестей: «Выстрел», «Метель», «Гробовщик», «Станционный смотритель», «Барышня-крестьянка».

«Выстрел». Герой повести и персонажи освещаются с разных сторон. Они увидены глазами друг друга и посторонних им лиц. Сочинитель видит в Сильвио загадочное романтическое и демоническое лицо. Точка зрения Пушкина выявляется через пародийное использование романтической стилистики и путем дискредитации поступков Сильвио.

Для понимания повести существенно, что повествователь, уже взрослый человек, переносится в свою молодость и предстает сначала романтически настроенным молодым офицером. В зрелых годах, выйдя в отставку, поселившись в бедной деревеньке, он несколько иначе смотрит на бесшабашную удаль, озорное молодечество и буйные дни офицерской молодежи. Значительно большие перемены произошли в графе: в молодости он был беспечен, не дорожил жизнью, а в зрелом возрасте узнал подлинные жизненные ценности – любовь, семейное счастье, ответственность за близкое ему существо. Лишь Сильвио остался верным себе от начала до конца повествования. Он по природе мститель, скрывающийся под маской

романтической таинственной личности.

Содержание жизни Сильвио – месье особого рода. Убийство не входит в его планы: Сильвио мечтает «убить» в мнимом обидчике человеческое достоинство и честь, насладиться страхом смерти на лице графа Б*** и с этой целью пользуется минутной слабостью противника, заставляя его произвести повторный (незаконный) выстрел. Однако его впечатление о запятнанной совести графа ошибочно: хотя граф нарушил правила поединка и чести, он морально оправдан, потому что, беспокоясь не за себя, а за дорогого ему человека («Я считал секунды... я думал о ней...»), стремился ускорить выстрел. Граф поднимается над обычными представлениями среды.

После того как Сильвио внушил себе, будто отомстил сполна, его жизнь лишается смысла и ему не остается ничего, кроме поисков смерти. Попытки героизировать романтическую личность, «романтического мстителя» оказались несостоятельными. Ради выстрела, ради ничтожной цели унижения другого человека и мнимого самоутверждения Сильвио губит и свою жизнь, напрасно издерживая ее в угоду мелочной страсти.

Если Белкин изображает Сильвио романтиком, то Пушкин решительно отказывает мстителю в таком звании.

Повесть заканчивается следующими словами: «Сказывают, что Сильвио, во время возмущения Александра Ипсиланти, предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами». Гибель Сильвио намеренно лишена Пушкиным героического ореола, и романтический литературный герой осмыслен заурядным мстителем-неудачником с низкой и злобной душой.

«Метель». В этой повести пародируются сюжеты и стилистические клише сентиментально-романтических произведений («Бедная Лиза» Карамзина, «Ленора» Бюргера, «Светлана» Жуковского).

В основу «Метели» положена авантюристичность и анекдотичность сюжета, «игра любви и случая» (поехала венчаться с одним, а обвенчалась с другим, хотела выйти замуж за одного, а вышла за другого, объяснение поклонника в любви женщине, которая является его женой, напрасное сопротивление родителям и их «злой» воле, наивное противодействие социальным препятствиям и столь же наивное стремление разрушить социальные перегородки), как это было во французских и русских комедиях, а также другая игра – закономерности и случайности. В сюжете смешиваются авантюра, анекдот и притча.

Сюжет завязан на путанице, на недоразумении, причем это недоразумение двойное: сначала героиня венчается не с тем возлюбленным, который ею избран, а с незнакомым мужчиной, но затем, будучи повенчана, не узнает в новом избраннике своего суженого, уже ставшего мужем. В этом смысле метель выполняет функцию судьбы. Главное событие описывается с трех сторон, но повествование о поездке в церковь содержит тайну, которая остается таковой и для самих участников. Она разъясняется только перед окончательной развязкой. К центральному событию сходятся две любовные

истории.

Вместе с тем в «Метели» звучит и другая мысль: реальные жизненные отношения «вышиваются» не по канве книжных сентиментально-романтических отношений, а с учетом личных влечений, в соответствии с господствующими устоями, нравами, имущественным положением и психологией. Марье Гавриловне, дочери состоятельных родителей, больше пристало быть женой богатого полковника Бурмина.

«Станционный смотритель». Сюжет повести основан на противоречии. Обычно судьба бедной девушки из низших слоев общества, полюбившейся знатному господину, была незавидной и печальной. Насладившись ею, любовник выбрасывал ее на улицу. В литературе подобные сюжеты были разработаны в сентиментальном и нравоучительном духе. Вырин, однако, знает о таких историях из жизни. Ему известны также картинки о блудном сыне, где беспокойный молодой человек сначала отправляется, благославляемый отцом и награждаемый деньгами, затем проматывает состояние с бесстыдными женщинами и нищей, раскаявшийся возвращается к отцу, который принимает его с радостью и прощает. Литературные сюжеты и лубочные картинки с историей блудного сына предполагали два исхода: трагический, отступающий от канона (гибель героя), и счастливый, канонический (вновь обретенное душевное успокоение как для блудного сына, так и для старика-отца).

Сюжет «Станционного смотрителя» развернут в ином ключе: вместо раскаяния и возвращения блудной дочери к отцу отец отправляется искать дочь. Дуня с Минским счастлива и, хотя чувствует свою вину перед отцом, не помышляет о том, чтобы вернуться к нему, и только после его смерти приходит на могилу Вырина. Смотритель в возможное счастье Дуни вне отцовского дома не верит, что позволяет назвать его *«слепым»* или *«ослепшим смотрителем»*.

Однако беда смотрителя в том, что счастья Дуни он не видит, хотя ничего, кроме счастья дочери, не желает, а видит только ее будущее несчастье, которое постоянно стоит перед его глазами.

Исследователи почему-то думают, что любовь Вырина притворна, что в ней больше эгоизма, самолюбия, заботы о себе, чем о дочери. На самом деле это, конечно, не так. Смотритель действительно горячо любит свою дочь и гордится ею. Из-за этой любви он и боится за нее, как бы не случилось с ней какой-нибудь беды. «Ослепление» смотрителя заключается в том, что он не может поверить в счастье Дуни, потому что случившееся с ней непрочно и гибельно.

Вырин готов забыть все нанесенные ему обиды, простить дочь и принять ее в родной дом. Тем самым в сопряжении с комическим содержанием существует и трагическое, а образ Вырина освещен не только комическим, но и трагическим светом.

Эгоизма и душевного холода не лишена и Дуня, которая, жертвуя отцом ради новой жизни, чувствует свою вину перед смотрителем. С потерей Дуни

Вырину стала не нужна и собственная жизнь.

Минский разрушает патриархальную идиллию дома зрителя, а Вырин, желая ее восстановить, стремится уничтожить семейное счастье Дуни и Минского, тоже играя роль социального возмутителя, вторгшегося со своим низким социальным статусом в иной социальный круг. Но едва социальное неравенство устранено, герои (как люди) снова обретают спокойствие и счастье. Счастье Дуни требует смерти ее отца, а счастье отца означает гибель семейного счастья Дуни.

Дуня возвращается, но не в родной дом и не к живому отцу, а на его могилу, ее раскаяние наступает не при жизни родителя, а после его смерти. В сознании зрителя уживаются две литературные традиции – евангельская притча и нравоучительные рассказы со счастливым концом.

«Барышня-крестьянка». Эта повесть подводит итог всему циклу. В основе повести любовные тайны и переодевания двух молодых людей – Алексея Берестова и Лизы Муромской, принадлежащих сначала к враждующим, а затем примирившимся семействам. Берестовы и Муромские тяготеют по видимости к разным национальным традициям: Берестов – русофил, Муромский – англоман, но принадлежность к ним не играет принципиальной роли. Оба помещика – обыкновенные русские бары, а их особое предпочтение той или иной культуре, своей или чужой – наносное поветрие, возникающее от беспросветной провинциальной скуки и каприза.

За подражательными масками скрыты вполне здоровые, жизнерадостные персонажи. Сентиментально-романтический грим густо наложен не только на характеры, но и на самый сюжет. Тайнственности Алексея соответствуют проделки Лизы, которая переодевается сначала в крестьянское платье, чтобы узнать поближе молодого барина, а затем во французскую аристократку времен Людовика XIV, дабы не быть узнаваемой Алексеем. Под маской крестьянки Лиза приглянулась Алексею и сама почувствовала сердечное влечение к молодому барину. Все внешние препятствия легко преодолеваются, шуточные драматические коллизии рассеиваются, когда реальные жизненные условия требуют исполнения воли родителей вопреки, казалось бы, чувствам детей. Пушкин смеется над сентиментально-романтическими уловками персонажей и, смывая грим, являет их действительные лица, сияющие молодостью, здоровьем, наполненные светом радостного приятия жизни.

Герои играют разные роли, но находятся в неравном положении: Лизе об Алексее известно все, тогда как Лиза для Алексея покрыта тайной. Интрига держится на том, что Алексей давно разгадан Лизой, а Лизу ему еще предстоит разгадать.

Каждый персонаж двойится и даже тройится: Лиза на «крестьянку», неприступную жеманницу-кокетку старых времен и смуглую «барышню», Алексей – на «камердинера» барина, на «мрачного и таинственного байронического сердцеда-скитальца», «путешествующего» по окрестным лесам, и доброго, пылкого малого с чистым сердцем, бешеного баловника.

Лиза Муромская – не игральное судьи: она сама создает обстоятельства, эпизоды, случаи и делает все, чтобы познакомиться с молодым барини и завлечь его в свои любовные сети.

В отличие от «Станционного зрителя» именно в повести «Барышня-крестьянка» происходит воссоединение детей и родителей, и общий миропорядок весело торжествует.

«Дубровский» (1832–1833). В основу сюжета этого романа лег рассказ П.В. Нащокина, о чем есть запись биографа Пушкина П.И. Бартенева: «Роман «Дубровский» внушен был Нащокиным. Он рассказывал Пушкину про одного белорусского небогатого дворянина по фамилии Островский (как и назывался сперва роман), который имел процесс с соседом за землю, был вытеснен из имения и, оставшись с одними крестьянами, стал грабить, сначала подьячих, потом и других. Нащокин видел этого Островского в остроге».

Дубровский в повести, как справедливо писал В.Г. Маранцман, «не исключительная личность, случайно ввергнутая в водоворот авантюрных событий. Судьба героя определяется социальным бытом, эпохой, которая дана разветвленно и многопланово». Дубровский и его крестьяне, как и в жизни Островский, не нашли иного выхода, кроме разбоя, грабежа обидчиков и богатых дворян-помещиков.

Действие романа происходит в 1820-е годы. В романе представлены два поколения – отцы и дети. История жизни отцов сопоставлена с судьбами детей. Дубровский остался верен императору Петру III, как предок (Лев Александрович Пушкин) самого Пушкина.

Троекуров, напротив, встал на сторону Екатерины II. Троекуров принадлежал к той новой служилой дворянской знати, которая ради чинов, званий, титулов, поместий и наград не знала этических преград. Дубровский – к той старинной аристократии, которая почитала честь, достоинство, долг выше всяких личных выгод.

С той поры, как Дубровский и Троекуров разошлись, прошло немало времени. Они встретились вновь, когда оба оказались не у дел. Лично Троекуров и Дубровский не стали врагами друг друга. Напротив, их связывает дружба и взаимная привязанность, но эти сильные человеческие чувства не способны сначала предотвратить ссору, а потом и примирить людей, находящихся на разных ступенях социальной лестницы, как не могут надеяться на общую судьбу любящие друг друга их дети – Маша Троекурова и Владимир Дубровский.

Эта трагическая мысль романа о социально-моральном расслоении людей из дворянства и социальной вражде дворянства и народа находит воплощение в завершении всех сюжетных линий. Она порождает внутренний драматизм, который выражается в контрастах композиции: дружбе противостоит сцена суда, встреча Владимира с родным гнездом сопровождается уходом из жизни отца, сраженного несчастьями и смертельной болезнью, тишина похорон нарушена грозным заревом пожара, праздник в Покровском завершается ограблением, любовь – бегством,

венчание – сражением. Владимир Дубровский неумолимо теряет все: в первом томе у него отнята вотчина, он лишается родительского дома и положения в обществе. Во втором томе Верецкий отнимает у него любовь, а государство – разбойничью волю. Социальные законы всюду побеждают человеческие чувства и привязанности, но люди не могут не сопротивляться обстоятельствам, если верят в гуманные идеалы и хотят сохранить лицо. Так человеческие чувства вступают в трагический поединок с законами общества, действительными для всех.

Герои Пушкина стремятся по-своему устроить свою судьбу, но им это не удастся. Владимир Дубровский испытывает три варианта своего жизненного жребия: расточительный и честолюбивый гвардейский офицер, скромный и мужественный Дефорж, грозный и честный разбойник. Цель таких попыток – изменить свою судьбу. Но изменить судьбу не удастся, потому что место героя в обществе закреплено навсегда – быть сыном старинного дворянина с теми же свойствами, которые были и у отца, – бедность и честность.

«Капитанская дочка» (1833–1836). В центре романа – народное движение, народный бунт, возглавляемый реальным историческим лицом – Емельяном Пугачевым. В это историческое движение силою обстоятельств вовлечен дворянин Петр Гринев. Если в «Дубровском» дворянин становится во главе крестьянского возмущения, то в «Капитанской дочке» вождем народной войны оказывается человек из народа – казак Пугачев. Никакого союза между дворянами и восставшими казаками, крестьянами, инородцами не существует, Гринев и Пугачев – социальные враги. Они находятся в разных лагерях, но судьба сводит их время от времени, и они с уважением и доверием относятся друг к другу. Сначала Гринев, не дав замерзнуть Пугачеву в оренбургских степях, заячьим тулупчиком согрел его душу, потом Пугачев спас Гринева от казни и помог ему в сердечных делах. Итак, вымышленные исторические лица помещены Пушкиным в реальное историческое полотно, стали участниками мощного народного движения и делателями истории.

Пушкин широко воспользовался историческими источниками, архивными документами и побывал в местах пугачевского бунта, посетив Заволжье, Казань, Оренбург, Уральск. Он сделал свое повествование исключительно достоверным, сочинив документы, подобные настоящим, и включив в них цитаты из подлинных бумаг, например из воззваний Пугачева, считая их удивительными образцами народного красноречия.

Немалую роль сыграли в работе Пушкина над «Капитанской дочкой» и свидетельства его знакомых о пугачевском восстании. Пушкин услышал и записал предания, песни, рассказы от старожилов тех мест, по которым прокатилось восстание.

Прежде чем историческое движение захватило и закружило в страшной буре жестоких событий мятежа вымышленных героев повести, Пушкин живо и любовно описывает быт семьи Гриневых, незадачливого Бопре, верного и преданного Савельича, капитана Миронова, его жену Василису Егоровну,

дочку Машу и все население ветхой крепости. Простая, незаметная жизнь этих семей с их старинным патриархальным укладом – тоже русская история, творящаяся невидимо для посторонних глаз.

Пушкин выступил завершителем целой эпохи литературного развития России и зачинателем новой эры искусства слова. Его главными художественными устремлениями были *синтез основных художественных направлений – классицизма, просветительства, сентиментализма и романтизма и утверждение на этом фундаменте универсального, или онтологического, реализма, названного им «истинным романтизмом», разрушение жанрового мышления и переход к мышлению стилями, которое обеспечило в дальнейшем господство разветвленной системы индивидуальных стилей, а также создание единого национального литературного языка, сотворение совершенных жанровых форм от лирического стихотворения до романа, ставших жанровыми образцами для русских писателей XIX в., и обновление русской критической мысли в духе достижений европейской философии и эстетики.*

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Какие периодизации жизни и творчества Вы знаете? Изложите их.
2. В чем особенности лирики раннего Пушкина?
3. Поэма «Руслан и Людмила» как новаторское произведение.
4. Элегия «Погасло дневное светило...» как образец романтической элегии нового типа.
5. Пушкинский байронизм и влияние поэзии Андре Шенье.
6. Как происходила и в чем выразилась трансформация жанра «исторической элегии»?
7. Преобразование в лирике южного периода традиционных типов лирического «я».
8. Какова проблематика и поэтика «южных» поэм?
9. В чем заключался кризис 1823 г. и каковы были его последствия?
10. Какие поправки вносит Пушкин в прежнее романтическое восприятие действительности и как надо понимать слова «преодоление романтизма» в его творчестве?
11. Какова историческая концепция Пушкина в трагедии «Борис Годунов»?
12. Каковы взгляды Пушкина на реформу отечественной трагедии?
13. Проблема «народного мнения» и мифологизация русской истории в сюжете трагедии.
14. Как подошел Пушкин к воспроизведению исторической жизни народа и государства?
15. Жанр исторической поэмы в творчестве Пушкина.
16. Какова общественно-политическая позиция Пушкина и в каких

произведениях она выражена?

17. Причины усиления неоромантических настроений в лирике 1830-х годов.

18. Трагические мотивы в лирике 1830-х годов.

19. Причины оживления «архаического» стиля и «высокого» жанра оды в стихотворениях 1830-х годов.

20. «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» как поэтическое завещание поэта.

21. «Медный всадник» как «петербургская повесть». Историко-философский конфликт и его отражение в жанре и композиции.

22. Какова жанровая природа романа «Евгений Онегин»?

23. В чем отличие жанра романа в прозе от жанра романа в стихах? Почему Пушкин настаивал на разнице между ними?

24. Ирония и пародия в романе «Евгений Онегин». Какова их роль?

25. Перечислите композиционные приемы в романе «Евгений Онегин».

26. Функция «Отрывков из Путешествия Онегина».

27. Проблема реализма романа «Евгений Онегин». Характер и своеобразие пушкинского реализма. Каковы взгляды пушкинистов на эту проблему и пути ее решения?

28. «Повести Белкина» как прозаический цикл. Проблема автора и рассказчиков. Каковы точки зрения литературоведов?

29. Жанр фантастической повести и традиции «готической» новеллы («Пиковая дама»). Функция фантастического компонента.

30. Сравните романы «Дубровский» и «Капитанская дочка».

31. Тип прозаического романа в понимании Пушкина.

32. Проблема «милости» и «справедливости». В каких произведениях Пушкина поднимается эта проблема и каков ее исторический и идейно-художественный смысл?

33. Эволюция пушкинского историзма от «Бориса Годунова» до «Капитанской дочки». Проследите ее.

34. Поэтический и прозаический язык и проблема синтеза стилей.

Литература

1. А.С. Пушкин: Школьный энциклопедический словарь. Под. ред. В.И. Коровина. М., 2000.

2. Вацуро В.Э. Пушкин и литературное движение его времени. – «Новое литературное обозрение». 2003. № 59.

3. Вацуро В.Э. Пушкинская пора. СПб., 2000.

4. Кибальник С.А. Художественная философия Пушкина. СПб., 1998.

5. Коровин В. Лелеющая душу гуманность. М., 1982.

6. Коровин В.И., Скибин С.М. «История русской литературы XIX века. В 3 ч. Ч. 1 (1795—1830 годы)»: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС; Москва; 2005

7. Манн Ю.В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М., 2001.

8. Непомнящий В.С. Да ведают потомки православных. Пушкин.

Россия. Мы. М., 2001.

9. Произведения А.С. Пушкина в школе. Ч. 1. М., 2002.

10. Произведения А.С. Пушкина в школе. Ч. 2. М., 2003.

11. *Сурат И., Бочаров С.* Пушкин. Краткий очерк жизни и творчества. М., 2002.

Лекция № 8: Поэзия в эпоху романтизма. Поэты пушкинского круга.

План

1. Творческий метод и стиль поэтов «пушкинской поры».
2. П.А. Вяземский – хранитель пушкинской поэтической и эстетической традиций.
3. Феномен «гусарской» лирики и его типология в творчестве Д.В. Давыдова
4. Народные интонации в стихах и песнях А.А. Дельвига.
5. Жанровое своеобразие поэзии Е.А. Баратынского.
6. Патриотический мотив в лирике Н.М. Языкова: его сила, яркость и ограниченность.

1. Творческий метод и стиль поэтов «пушкинской поры». 1810–1830-е годы – «золотой век» русской поэзии, достигшей в романтическую эпоху наиболее значительных художественных успехов. Несколько причин способствовали мощному и буйному расцвету поэзии. Во-первых, нация находилась на подъеме, на гребне своего исторического развития и переживала могучий патриотический порыв, связанный как с победами русского оружия, так и с ожиданиями коренных общественных перемен, о которых в начале века заговорило само правительство. Во-вторых, в России создалась в среде военного и штатского дворянства прослойка свободных, европейски мыслящих людей, получивших прекрасное образование дома или за границей. В-третьих, язык, благодаря усилиям русских писателей XVIII в., был уже настолько обработан, а «стихов российских механизм» настолько усвоен и внедрен в культуру, что создалась почва для новаторских открытий, решительных реформ и смелых экспериментов.

Поскольку центральной фигурой литературного процесса в первое тридцатилетие был Пушкин, то поэты или группировались вокруг него, сохраняя свой лирический почерк и интонацию, или подражали ему, или оппонировали его художественным принципам. Все они творили в одно с Пушкиным время, но их поэтические судьбы складывались по-разному. Некоторые из них, примкнув впоследствии к пушкинскому кругу писателей, творчески сложились независимо от Пушкина и вышли на литературную дорогу раньше него. Великий поэт считал, например, Дениса Давыдова своим учителем. Другие лирики были ровесниками Пушкина, а третьи – младшими современниками. Ряд поэтов не присоединился ни к сторонникам Пушкина, ни к противникам и не причислял себя к его подражателям. Испытывая

огромное влияние Пушкина, они стремились сохранить поэтическое своеобразие.

Основная особенность пушкинского периода – гармоническая точность поэзии, которая присуща и поэтам пушкинской поры. Каждый из поэтов пушкинской поры обладает неповторимой человеческой и художественной индивидуальностью, но всех их объединяет отношение к миру как к целостному явлению и стремление закрепить эту целостность в слове.

2. П.А. Вяземский – хранитель пушкинской поэтической и эстетической традиции.

*В нем собралось обилие необыкновенное
всех качеств: ум, остроумие, наглядка,
наблюдательность, неожиданность
выводов, чувство, веселость и даже грусть...*

Н.В. Гоголь

Особенности мировоззрения. Петр Андреевич Вяземский (1792-1878) родился в богатой аристократической семье. Его отец, князь Андрей Иванович Вяземский готовил своего сына к серьезной государственной деятельности, поэтому дал мальчику блестящее образование: он обучался в петербургском иезуитском пансионе, при Педагогическом институте, в последствии, после его переезда в Москву для чтения лекций молодому человеку в дом Вяземских приглашались профессора Московского университета. После смерти А.И. Вяземского воспитанием, образованием юноши занимался его близкий родственник известный литератор и историк Н.М. Карамзин. Именно Н.М. Карамзин вводит П.А. Вяземского в круг прогрессивно настроенных литераторов, ратующих за то, чтобы русская литература обрела европейский статус.

Вяземский увлекался идеями французского Просвещения, его кумиром был великий Вольтер. В своем раннем творчестве Вяземский отдал дань «легкой» поэзии. В этот период он активно разрабатывает сатирические жанры, излюбленным из которых был жанр эпиграммы. События Отечественной войны 1812 года, в которой он принимал участие, только укрепили его представления о необходимости изменений в государственном устройстве.

Среди наиболее известных посланий раннего Вяземского послания к В.А. Жуковскому, Д.В. Давыдову, К.Н. Батюшкову и другим замечательным современникам.

Важнейшая черта поэзии Вяземского – острое и точное чувство современности. Для поэзии Вяземского характерен перевес мысли над чувством.

Творчество поэта пронизывают вольнолюбивые мотивы. Так, в стихотворении «Петербург» (1818 – 1819) поэт, следуя одической традиции М.В. Ломоносова и Г.Р. Державина, воспекает деяния великих русских

самодержцев – Петра Великого, Екатерины, Елизаветы Петровны. По мнению Вяземского, император Александр должен вписать в историю России не менее великую страницу: отменить крепостное право, уничтожить рабство, даровать своим подданным гражданские свободы:

*С благоговеньем ждет, о царь, твоя страна,
Чтоб счастье давший ей дал и права на счастье.
И тогда «Александров век светилом незакатным/
Торжественно взойдет на русский небосклон».*

В стихотворении «Негодование» (1820) Вяземский с возмущением обличает пороки власть имущих, которые в своей погоне за обогащением и удовольствиями не хотят замечать «кровавый пот труда и нищенские слезы». Поэт был уверен в том, что единственный выход для России - ограничение абсолютной монархии справедливыми законами, перед которыми должны быть равны все граждане страны.

Вяземский обращался к стихотворным путевым очеркам, дорожным хроникам. Эти жанры привлекали поэта неторопливой манерой описания, характерными разговорными интонациями. Яркими примерами подобных произведений, где Вяземскому удалось достичь сочетания точных описаний быта и заключений, исполненных философского смысла, тонкого лиризма и эпической глубины, острых сатирических замечаний и вольнолюбивых идей, по праву считаются такие стихотворения, как «Станция» (1825), «Коляска» (1826).

Вяземский, один из теоретиков русского романтизма, прекрасно осознавал, что важнейшей задачей поэзии является отражение внутреннего мира человека во всем его многообразии. Вяземский стремился к слиянию гражданской и личной тем в поэзии. В большей степени этого удалось достичь в жанре элегии. Среди наиболее известных элегий поэта - «Уныние», «Негодование», «Первый снег».

В элегии «Первый снег» была предпринята попытка создания русского пейзажа. Через пейзажные зарисовки поэт стремился передать своеобразие и уникальность мира России.

В элегии «Уныние» Вяземский размышлял о бренности всего земного: все к чему так стремится человек – счастье, слава, любовь – все проходящее. Бренному миру поэт противопоставил мир души.

Современники называли Вяземского поэтом, который пережил свою славу. Вяземский был последним поэтом «пушкинской плеяды». П.А. Вяземский явился автором произведения - «Записные книжки», в которых он оставил бесценные воспоминания о своих великих современниках.

Князь Петр Андреевич Вяземский умер в Баден-Бадене 86-ти лет, он похоронен в Петербурге на кладбище Александро-Невской лавры.

3. Феномен «гусарской» лирики и его типология в творчестве Д.В. Давыдова

*Он был поэт в душе; для него жизнь
была поэзией, а поэзия жизнью.*

Денис Васильевич Давыдов (1784– 1839) родился в семье военного, с детства мечтал о карьере офицера. Ярчайшим впечатлением его детства была встреча с легендарным полководцем А.В. Суворовым, который благословил мальчика и предрек ему грядущую военную славу: «Ты выиграешь три сражения!». Отец Д. Давыдова внезапно впал в немилость к императору Павлу I, его имение было конфисковано, семье пришлось столкнуться с нуждой. Лишь после вступления на престол Александра I Д.В. Давыдов смог осуществить свою давнишнюю мечту – поступить на службу в Кавалергардский полк. Молодой человек усиленно занимался самообразованием, при этом его привлекали не только книги о военном искусстве, но и изящная словесность.

Д. Давыдов пробовал себя в разных жанрах, но особенно его привлекали эпиграммы и сатиры. Первыми произведениями, сделавшими имя литератора известным, были басни «Голова и Ноги» (1803) и «Река и Зеркало» (1803). Эти произведения, высмеивавшие молодого царя и его окружение, ходили в списках и послужили причиной того, что молодой офицер был выслан из Петербурга в Киевскую губернию.

В 1806 году Давыдов возвращается в Петербург, в 1807 он участвует в войне с французами в качестве адъютанта князя Багратиона, затем в русско-турецкой войне. Но решающим этапом в жизни Д. Давыдова явилась Отечественная война 1812 года. Давыдов разрабатывает план партизанской войны, который был горячо одобрен М.И. Кутузовым. Герой-партизан Давыдов совершает дерзкие рейды по тылам противника, нанося ему значительный ущерб. Царедворцы делают все, для того, чтобы Давыдов в 1823 году вышел в отставку.

Д.В. Давыдов придерживался прогрессивных взглядов по поводу общественного устройства, он дружил со многими будущими декабристами, но не был членом ни одного из тайных обществ. Поэзия Дениса Давыдова отличается самобытностью и оригинальностью. «Я не поэт, а партизан, казак...» - писал о себе Давыдов («Ответ», 1826).

Д. Давыдов пробовал свои силы в разных жанрах, но успехов он достиг в жанрах послания, элегии, песни, романса. «Гусарская» лирика Давыдова представляет собой реализацию целого комплекса тем: это и тема верности воинскому братству, дружбе, тема войны и человека на войне, тема житейских радостей и удовольствий.

Жанр послания привлекает Д. Давыдова прежде всего тем, что он позволяет совмещать различные стороны жизни человека: от самых высоких до самых обыденных, бытовых. Ситуация дружеской беседы, которую предполагает жанр послания, утверждает право человека на внутреннюю независимость, веселье и счастье. Так, в послании «Бурцову» (1804) лирический герой Давыдова – лихой гусар, который веселится вместе со своими боевыми друзьями, наполняет «обширные чаши / В шуме радостных речей», с напускной бравадой говорит о своих прошлых и будущих подвигах.

Лирический герой Давыдова – человек горячо и искренне любящий свое Отечество, готовый в любой момент встать на его защиту. Его способность веселиться, радоваться каждому мгновению бытия только подчеркивает его способность полностью отдаться упоению боем:

*... Но чу! гулять не время!
К коням, брат, и ногу в стремя,
Саблю вон – и в сечу! Вот
Пир иной нам Бог дает,
Пир зазорней, удалее,
И шумней, и веселее...
Ну-тка, кивер набекрень,
И – ура! Счастливый день.*

В стихотворении «Гусарская исповедь» (1832) лирический герой Давыдова вновь отдает дань шумным гусарским забавам, но суть истинного гусарства для Давыдова заключается в феномене гусарского братства.

Еще один излюбленный жанр Давыдова – жанр песни – позволил поэту как нельзя более точно передать дух гусарской жизни. Вероятно, поэтому кредо поэта-гусара наиболее четко сформулировано в «Песне» (1815):

*Я люблю кровавый бой,
Я рожден для службы царской!
Сабля, водка, конь гусарской,
С вами век мне золотой!*

При описании жизни гусара поэт прибегает к просторечиям, использует военный жаргон. Несомненным новатором Давыдов выступил при создании картин военного быта, шумного удалого офицерского досуга. Герой Давыдова – прямой и искренний человек, верный в дружбе. Он способен любить искренне и самоотверженно.

Любовная лирика Д. Давыдова наиболее ярко представлено в жанре элегии. Лирический герой страдает от неразделенного чувства, от ревности, от разлуки с любимой, которая кажется ему совершенством, почти богиней. Он готов служить ей, даже не надеясь на взаимное чувство. Лихой герой превращается в робкого, трепетного влюбленного: «Не надо ничего - / Ни рая, ни земли! Мой рай найду с тобою!» Замечательным образцом любовной лирики Давыдова по праву считается стихотворение «Романс» (1834), в котором поэт вспоминает о своей возлюбленной, чувство к которой он пронес через всю свою жизнь.

Особое место в творчестве Давыдова занимает историческая элегия «Бородинское поле» (1829), в которой поэт раскрывает философские размышления о мире и о себе. Вечно живущая в сознании Давыдова память о подвиге русского народа на Бородинском поле позволяет ему обрести особый ракурс видения современности. Лирический герой с глубокой печалью замечает, что все то, что придавало смысл его жизни – гусарское братство,

ратные подвиги во славу Родины, великие победы русского оружия – уходят в прошлое, они не востребованы в современном мире: «Мой меч из рук моих упал. Мою судьбу / Попрали сильные».

Денис Давыдов известен и как прозаик, оставивший интереснейшие воспоминания о встрече с Наполеоном, о героях Отечественной войны 1812 года, о партизанском движении.

Последние годы жизни. Со времен вступления на престол императора Николая I поэт-гусар вновь на военной службе. Заслуги Д.Давыдова-стихотворца были высоко оценены истинными ценителями поэзии, он был избран членом Общества любителей российской словесности. В последние годы жизни Д.Давыдов хлопотал о перенесении праха генерала Багратиона на Бородинское поле. Давыдов был назначен командиром почетного эскорта, который должен был сопровождать прах героя до места погребения. Но ему не суждено было дожить до этого дня: 22 апреля 1839 года Денис Васильевич Давыдов скоропостижно скончался.

4. Народные интонации в стихах и песнях А.А. Дельвига.

...Никто на свете не был мне ближе Дельвига.
А.С. Пушкин

Антон Антонович Дельвиг (1798–1831) происходил из старинного обедневшего рода обрусевших лифляндских баронов. Получив начальное образование в частном пансионе, он поступает в Царскосельский лицей, где уже на вступительных экзаменах знакомится с А.С. Пушкиным. Это знакомство вскоре перерастет в тесную дружбу, которая будет связывать двух поэтов всю жизнь. «Парнасский счастливый ленивец» Дельвиг не проявлял усердия в изучении наук, однако, по утверждению профессора Е.А.Энгельгардта, Антон Дельвиг знал русскую литературу лучше всех своих однокашников. В 1814 году в печати появилось первое стихотворение Дельвига - патриотическая ода «На взятие Парижа». С этого времени молодой человек постоянно сотрудничает с лучшими российскими журналами, где публикуются его произведения. В историю русской литературы он вошел не только как поэт, но и как издатель литературных альманахов «Северные цветы», «Подснежник» и др.

Дельвиг убежден: истинный художник способен сложить свои лучшие песни только отрешившись от бессмысленной суеты, в которую погружается человек.

В своем творчестве Дельвиг обращался к различным жанрам, среди которых были и песня, и сонет, и идиллия, и дружеское послание. В своих произведениях Дельвиг стремился запечатлеть идеал.

Русские песни Дельвига ориентированы на фольклор. Дельвиг мастерски использует традиции народной песни: уменьшительно-ласкательные суффиксы (*сиротинушка, сторонушка, подворотенка*), постоянные эпитеты (*лихая разлучница, белая грудь, шелковые кудри*), отрицательные зачины (*Не осенний частый дождичек / Брызжет, брызжет сквозь туман: / Слезы*

горькие льет молодец), повторы (*Пей, тоска пройдет;/ Пей, пей, тоска пройдет!*).

Герои песен лишены высоких чинов и званий, но наделены возвышенными чувствами. В русских песнях Дельвига постоянно присутствуют драматические, порой трагические коллизии: молодой человек заливает свою грусть вином («Не осенний частый дождичек»), девушка горюет о несостоявшейся любви («Соловей мой, соловей»). С точки зрения Дельвига, реальная жизнь отнимает у человека дарованное ему Богом законное право на счастье.

Романтическая мечта о идеальном мире человеческого счастья в сознании Дельвига связывалась с античностью. Дельвиг смотрел на античность глазами русского человека. Идиллии Дельвига часто драматичны, но всегда оканчиваются благополучно. Состояние природы всегда умиротворенное, что подчеркивает гармонию внутри и вне человека. Герои идиллий – цельные существа, никогда не изменяющие своим чувствам, они не рассуждают о них, а отдаются их власти, что приносит им радость. Так, юные Титир и Зоя, персонажи «Идиллии» (1827), полюбив друг друга, остались верными своему чувству до самой смерти, и над их общей могилой шумят те же платаны, на которых они, впервые познав любовь, вырезали свои имена. В стихотворениях Дельвига нет подробных психологических описаний любви. Античность для Дельвига – это романтический идеал, мечта о прекрасном, полном гармонии обществе, хотя сам поэт осознавал, что подобный идеал не достижим в реальности.

С точки зрения Дельвига, реального человека к идеалу приближает его способность чувствовать: искренне любить, быть верным в дружбе, ценить красоту. Отношения любви и дружбы выступают в поэзии Дельвига мерилем ценности человека и всего общества: в мире «Проходчиво все – одна не проходчива дружба!» («Цефиз», 1814 - 1817), «Первые чувства любви, я помню, застенчивы, робки: / Любишь и милой страшишься наскучить и лаской излишней» («Купальщицы», 1824).

В творческом наследии Дельвига всего несколько элегий. Именно размышления о жизни и смерти, традиционные для элегии, нашли отражение в стихотворениях «На смерть ..» (1821), «Элегия» (1821).

Дельвиг был признанным мастером сонета, этот жанр он начинает развивать одним из первых в русской литературе XIX века. Сонеты Дельвига («Сонет» («Златых кудрей приятная небрежность...»), «Сонет» («Я плыл один с прекрасною в гондоле...») и др.) воплотили идеальные представления об этой форме: они отличаются четкостью композиции, ясностью поэтического языка, гармонической стройностью, изяществом, насыщенностью мысли и афористической отточенностью стиля.

Последние годы жизни. Поражение восстания на Сенатской площади стало личной драмой для Дельвига, хотя он никогда не был сторонником революционных путей преобразования общества. Но среди декабристов было много друзей поэта, прежде всего И.И. Пущин и В. К. Кюхельбекер. После

1825 года в творчестве Дельвига все чаще звучат трагические ноты. Многие современники Дельвига были уверены, что все эти события окончательно подорвали и без того слабое здоровье поэта. 14 января 1831 года после нескольких дней простудной болезни А.А. Дельвиг скончался. А.С. Пушкин с горечью отмечал: «Смерть Дельвига нагоняет на меня тоску. Помимо прекрасного таланта, то была отлично устроенная голова и душа незаурядного закала. Он был лучшим из нас».

5. Жанровое своеобразие поэзии Е.А. Баратынского (1800-1844).

Евгений Абрамович Баратынский, бесспорно, самый крупный и самый глубокий после Пушкины поэт поколения, пришедшего в литературу вслед за Жуковским и Батюшковым. В творчестве Баратынского преобладают элегии и поэмы.

История подтвердила справедливость слов В.Г. Белинского, назвавшего поэзию Баратынского лирикой «внутреннего человека». О чем бы ни писал Баратынский, он непременно пытался уяснить роль любви, дружбы, творчества, общественного климата и взятого в целом бытия в своей собственной судьбе, а через нее в судьбах современного ему человека и всего человечества.

Творческий путь Баратынского принято разделять на четыре этапа:

1. 1818–1824 гг. – ранний период, преобладает жанр элегии – от любовной до медитативной;
2. 1824–1827 гг. – кризис жанра элегии и переход от описательной поэмы («Пирры») к романтическим поэмам («Эда», «Бал»);
3. 1827–1833 гг. – освоение новых поэтических тем и лирических жанров, а также угасание жанра поэмы («Цыганка»);
4. 1833–1844 гг. – расцвет философской лирики.

Евгений Абрамович Баратынский (1800–1844) родился в небогатой дворянской семье. Его отец – генерал-лейтенант в отставке скончался, когда мальчику исполнилось всего десять лет. Воспитанием и образованием сына занималась мать, женщина, наделенная тонкой и благородной душой, прекрасно знавшая европейскую культуру. Евгений Баратынский получил обычное для дворянских детей домашнее образование: он в совершенстве владел французским и итальянскими языками.

В 1812 году Баратынский был зачислен в Петербургский Пажеский корпус. Воспитанный на традициях романтической литературы, мальчик мечтал о захватывающих приключениях и опасностях, представлял себя отважным пиратом, благородным разбойником. В корпусе царила совершенно иная атмосфера – муштра, зубрежка, казенщина... Вместе со своими друзьями Евгений создает «Общество мстителей». Шалости членов «Общества мстителей» досаждали руководству корпуса. Однако одна из подобных шалостей возымела весьма серьезные последствия: один из «мстителей» похитил у своего отца крупную сумму денег и золотую табакерку. Результатом случившегося стало исключение Баратынского из Пажеского корпуса по личному распоряжению Александра I. Более того, Евгению Баратынскому

воспрещалось служить где-либо, кроме как в армии, причем только в чине рядового. В 1819 году в Петербурге Баратынский вступает рядовым в лейб-гвардии Егерский полк. Здесь он знакомится с известными поэтами-романтиками А.А. Дельвигом, В.К. Кюхельбекером, Н.И. Гнедичем, В.А. Жуковским, А.И. Одоевским, Ф.Н. Глинкой.

Вскоре Баратынского переводят в Финляндию, где ему было суждено провести целых шесть лет. Баратынский не стал декабристом. Баратынский считал, что главная цель поэзии – воплотить размышления о смысле жизни, о назначении человека. В 1827 году выходит первый сборник стихов Е.А. Баратынского, который получает весьма лестные отзывы.

В ранней лирике Баратынского сильны эпикурейские мотивы: поэт воспекает земные радости, призывает наслаждаться каждой минутой своей жизни. Но с этими мотивами переплетаются размышления о сущности бытия, предназначении человека.

Излюбленный жанр ранней лирики поэта - любовная элегия. В любовных элегиях Баратынского речь идет не о любви, а об ее отсутствии. Например, в элегии «Разуверение» (1821) возникает образ разочарованной души:

*Уж я не верю увереньям,
Уж я не верую в любовь
И не могу предаться вновь
Раз изменившим сновиденьям!*

Таким образом, любовь у Баратынского позволяет осознать, насколько не совпадают жизнь идеальная и жизнь реальная. Именно поэтому в лирике Баратынского нет и не может быть счастливой любви.

В элегиях Баратынский стремится не только осмыслить психологическое состояние человека, но и выйти на уровень философского постижения законов бытия. В элегии «Поцелуй» (1822) поэт предлагает глубокую философскую трактовку взаимозависимости любви и счастья. Однако, в реальной жизни счастье недостижимо, поэтому любовные переживания, какими бы искренними и глубокими они ни были, приносят человеку лишь разочарования: «Обман исчез, нет счастья! и со мной / одна любовь, одно изнеможенье».

Последней книгой Баратынского стал сборник стихотворений «Сумерки» (1842). Этот сборник открывает стихотворение «Последний поэт» (1835), которое нередко называют творческим манифестом Баратынского. Центральным конфликтом этого стихотворения становится конфликт между поэтом и временем, в котором он живет. «Железному веку» не нужны поэты:

*Исчезнули при свете просвещенья
Поэзии ребяческие сны,
И не о ней хлопочут поколенья,
Промышленным заботам преданы.*

Особый трагизм этому конфликту придает тот факт, что на свете нет больше места, где бы отвергнутый поэт смог бы найти хотя бы уединение, укрыться

от безжалостного, жестокого мира. При этом мир, отвергнувший поэта, и сам оказывается обреченным, его ожидает духовная гибель. Эта мысль проходит через все стихотворения цикла. Сборник «Сумерки» завершается стихотворением «Рифма» (1840), в котором Баратынский вновь обращается к размышлениям об отношениях поэта с веком и приходит к выводу о том, что высшее назначение поэта – влиять на общественное мнение, быть властителем дум.

Важнейшей проблемой, к которой Баратынский обращался на протяжении всего своего творчества, была проблема судьбы человека, который обречен на неминуемую смерть. Смерть воспринималась романтиками как трагедия, поскольку воспринималась ими как крушение гармонии между телом и духом. Баратынский же трактует смерть как созидательную силу, которая сохраняет равновесие в мире: «Ты всех загадок разрешенье, / Ты разрешенье всех цепей» (стихотворение «Смерть», 1828). Баратынский – один из самых ярких представителей русской философской лирики.

Последние годы жизни. В 1843 году Баратынский отправляется во Францию, где знакомится с известными деятелями европейской культуры. В 1844 году Баратынский приезжает в Неаполь, где заболевает и скоропостижно умирает. Его тело было перевезено в Петербург.

6. Патриотический мотив в лирике Н.М. Языкова: его сила, яркость и ограниченность.

Владеет он языком, как арап диким конем
Н.В. Гоголь

Николай Михайлович Языков (1803 – 1846) родился в богатой помещичьей семье. Огромное состояние, доставшееся в наследство Языкову, позволяло ему вести независимый образ жизни. Молодой человек получил весьма разностороннее образование: он учился в Петербурге в Горном кадетском корпусе, прослушал курс в Институте инженеров путей сообщения. Однако, не закончив обучение в этих учебных заведениях, он отправился в Дерпт, где поступил на философский факультет университета. Здесь он провел долгих сем лет, но, решив не сдавать выпускного экзамена, «свободно-бездипломным» вернулся в Петербург. Обучаясь на философском факультете, он открывает для себя литературу европейского романтизма, что окажет серьезное влияние на его творчество. Студенчество во все времена отличалось прогрессивными взглядами и вольнолюбивыми настроениями, что предопределяло его оппозиционность по отношению к существующей власти.

В творчестве Языкова традиционно выделяются два периода: 20-е - начало 30-х годов XIX века и вторая половина 30-х – первая половина 40-х годов XIX века. Лучшие произведения поэта были созданы в период его раннего творчества.

Подлинную известность Языкову принесли студенческие песни. Именно в этом жанре смог наиболее полно проявить себя дух поэзии Языкова, связанный с выражением романтической свободы личности.

Наиболее яркие студенческие песни Языкова вошли в цикл «Песни». Первые три песни («Полней стаканы, пейте в лад!», «Страшна дорога через свет...», «Кто за бокалом не поет...») прославляют вино как необходимый атрибут веселых студенческих пирушек. У Языкова студент предстает не только как беззаботный гуляка, он труженик и философ, он честен и благороден, главное же в нем – свободные устремленья его духа:

*Свободой жизнь его красна,
Ее питодец просвещенный –
Он капли милого вина
Не даст за скипетры вселенной!*

Для поэтического слога Языкова так характерны восклицательные интонации, торжественные выражения. Это объясняет тот факт, что центральными жанрами языковской лирики становятся гимн и дифирамб. В ранней лирике Языкова все жанры – и песня, и элегия, и романс, и послание – приобретали черты гимна или дифирамба (Хвалебные стихи, близкие к оде).

Поэт-романтик Языков не мог обойти в своем творчестве таких популярных жанров как элегия и послание. Предметом размышлений Языкова, с одной стороны, являются такие чувства, как любовь, дружба, способность наслаждаться красотой природы и искусства, с другой - высокие гражданские чувства, представляющие собой неотъемлемую часть духовного мира человека. Показательно, что в лирике Языкова политическая тема становится глубоко личной, даже такой жанр, как элегия, у него претерпевает изменения: философские размышления поэта органично вбирают в себя размышления о свободе и самовластье, судьбе народа и всей России. По этой причине в элегиях Языкова активно используется нехарактерная для этого жанра политическая лексика. Так, в послании «Н.Д. Киселеву» (1823) поэт воспевает «тишь уединения», где может расцвести «гений благородный» и, вместе с тем, обращается к злободневным политическим проблемам, размышления над которыми заканчиваются афористичными строками:

*У нас свободный ум, у нас другие нравы:
Поэзия не льстит правительству без славы;
Для нас закон царя – не есть закон судьбы,
Прошли те времена – и мы уж не рабы!*

В своих свободолобивых элегиях Языков скорбит о рабстве, которое является позором для России. Поэта интересует душа народа, что становится предметом осмысления в элегиях «Свободы гордой вдохновенье!» (1824) и «Еще молчит гроза народа...» (1824). Языков приходит к неутешительному выводу:

*Я видел рабскую Россию:
Перед святыней алтаря,
Гремя цепями, склонивши выю,
Она молилась за царя.*

Трагические события 1825 года не заставили Языкова отречься от его вольнолюбивых идеалов. В его поэзии все чаще появляется образ моря,

который в романтической традиции символизировал свободолюбивые устремления. Так, в стихотворении «Пловец» (1829) образ морской бури прочитывался современниками Языкова как напоминание о недавних событиях русской истории – восстании на Сенатской площади и расправа над декабристами. Однако поэт уверен в том, что сила человеческого духа способна противостоять враждебной стихии. Сильный и смелый достигнет того заветного берега, на котором расположена «блаженная страна»:

*Но туда выносят волны
Только сильного душой!..
Смело, братья, бурей полный
Прям и крепок парус мой.*

Начиная с конца 1830-х годов, в творчестве Языкова все отчетливее звучат религиозные мотивы: он перелает псалмы, в его стихах появляются библейские образы, он неоднократно обращается к жанру молитвы. Так, в стихотворении «Молитва» (1835) лирический герой возносит молитвы Богу за счастье своей любимой. Это стихотворение перекликается со знаменитой «Молитвой» М.Ю. Лермонтова. Лишь чистый душой человек, способный отречься от себя ради другого, может постичь божественную красоту, ощутить божественную гармонию в своей земной жизни.

Одной из центральных тем в творчестве Языкова периода зрелости является тема родины. М.П. Погодин говорил об этом: «Одно только чувство оживляло его в тяжкие последние его годы. Это любовь Отечеству. Отечество, Святую Русь любил он всем сердцем своим, всею душою своею и всею мыслию своею». В стихотворениях «К ненашим» (1844), «А.С. Хомякову» (1845) Языков, ставший сторонником славянофильских убеждений, писал о величии России, ее уникальности и святости:

*Крепка, надежна Русь святая,
И русский Бог еще велик!*

В последние годы Языков создает целый ряд лирических шедевров, среди которых «Буря», «Морское купание», «На смерть няни А.С. Пушкина» и др.

Последние годы жизни. В 1833 году Языков уезжает в свое симбирское имение. Он уже смертельно болен, однако продолжает писать, собирает народные песни для известного фольклориста И.В. Киреевского. Спустя несколько лет по настоянию врачей Языков отправляется на немецкие курорты, где знакомится с Гоголем и вместе с ним едет в Италию. За границей Языков создает целый ряд замечательных произведений, в центре которых образ русского человека, родной земли. Пытаясь осмыслить место Николая Михайловича Языкова в русской поэзии, П.А. Вяземский писал: «Смертью Языкова русская поэзия понесла чувствительный и незабвенный урон. В нем угасла последняя звезда Пушкинского созвездия, с ним навсегда умолкли последние отголоски пушкинской лиры...».

Своим творчеством они способствовали развитию национальной литературы. Они усовершенствовали стихосложение, внесли много новых тем

– социальных, исторических, личных - приблизили поэзию к народу. Но главная их заслуга в том, что они чутко откликнулись на нужды и интересы своего народа, пропагандировали идеи патриотизма, выступали в защиту прав и достоинства человека. И стихи их близки нам сегодня искренностью своих чувств.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Литературная маска Дениса Давыдова.
2. Дайте анализ батальной лирики на примере одного-двух стихотворений.
3. Преобразование любовной элегии.
4. Хронологические и художественные границы «пушкинской поры».
5. Как различаются понятия «пушкинская плеяда», «поэты пушкинской поры», «поэты пушкинского круга» и др.?
6. Какова жанровая система поэзии Вяземского?
7. В чем состоят поэтические искания Баратынского?
8. Расскажите о наиболее характерных признаках идиллий Дельвига.
9. Какие жанры культивировал Дельвиг и в чем их особенности?
10. В чем заключалось поэтическое новаторство Языкова?
11. Как преобразовался в лирике Языкова жанровый канон романтической элегии?

Литература

1. Вацуро В. Э. Денис Давыдов – поэт. В кн.: Денис Давыдов. Стихотворения. Л., 1984.
2. Гиллельсон М. И. П. А. Вяземский. Жизнь и творчество. Л., 1969.
3. Гинзбург Л. Я. Русская поэзия 1820-1830-х годов. В кн.: Поэты 1820 – 1830-х годов. Т. 1. Л., 1972.
4. Кулешов В.И. Литературные взгляды и творчество славянофилов. М., 1978.
5. Коровин В.И., Скибин С.М. «История русской литературы XIX века. В 3 ч. Ч. 1 (1795—1830 годы)»: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС; Москва; 2005

Лекция № 9: Поэты-любомудры. Алексей Кольцов

План

1. Современная философия и эстетика романтизма в поэзии Д.В. Веневитинова.
2. Русские песни А. В. Кольцова (1809–1842).
«Поэты пушкинского круга» были неформальным объединением поэтов, сложившимся в 1820-х годах. Более тесным образованием (1823) был московский кружок любителей мудрости – любомудров. В него вошли поэт Д. Веневитинов, прозаик В. Одоевский, критик И. Киреевский, литераторы Н. Рожалин, А. Кошелев; к ним примкнули историк М. П. Погодин, поэт и филолог С. Шевырев. И хотя кружок

распался в 1825 г., духовное единство, связывающее ее членов, продолжало сохраняться. Впоследствии бывшие участники общества Любомудрия основали журнал «Московский вестник». На короткое время с Любомудрами сблизился Пушкин.

Поэзия Любомудров стала еще одним связующим звеном между поэзией 1820-х и 1830-х годов. Любомудры ставили своей задачей изучение немецкой романтической философии, в которой увидели программу жизни и программу литературы. Любомудры хотели придать русской поэзии философское направление, в значительной мере шеллингианское, предполагавшее изложение романтической философии на поэтическом языке.

Согласно представления

м Любомудров, в мире не существует идиллических отношений, и гармония между человеком и природой достигается преодолением противоречий. В ходе трудного и мучительного, но вместе с тем вдохновенного познания природа постигает себя в своем высшем и самом совершенном духовном творении – поэте, а любому человеку благодаря поэту открывается наслаждение вещными истинами.

1. Современная философия и эстетика романтизма в поэзии Д.В. Веневитинова.

Веневитинов сам собою составил бы школу, если б судьба не пресекла безвременно его прекрасной жизни, обещавшей такое богатое развитие.
В.Г. Белинский

Дмитрий Владимирович Веневитинов (1805-1827) родился в родовитой дворянской семье. Молодой человек получил прекрасное домашнее образование: он изучал языки, музыку, живопись. Серьезное увлечение философией привело его в стены Московского университета, где он увлеченно слушал лекции по философии и словесности, по математике, и по естественным наукам. После сдачи экзаменов за курс университета Веневитинов определяется на службу в Московский архив Коллегии иностранных дел, но главным делом своей жизни он считает литературное творчество.

Веневитинов – поэт-романтик, с именем которого связано возникновение новой тенденции в русской романтической литературе, – это философский романтизм. Веневитинов становится организатором и активным участником «Общества Любомудрия», главной целью которого было изучение современной философии и эстетики романтизма. Любомудры восхищались суждениями Канта, Фихте, братьев Шлегелей, кумиром их был Шеллинг.

Веневитинов выступил создателем оригинальной эстетической теории, что высшая цель человека – самопознание. С точки зрения Веневитинова, каждый истинный художник – это мыслитель, философ. Поэтому главной

особенностью его лирики становится установка на «поэзию мысли».

Веневитинов писал стихи о дружбе, о любви, о разочаровании, о вольности. Центральной темой, организующей художественный мир поэзии Веневитинова, является тема судьбы поэта. Поэт, с точки зрения Веневитинова, – избранник неба, возвышающийся над толпой, он далек от пошлой повседневности. В своем произведении «Смерть Байрона» (1825) Веневитинов утверждает, что только поэзия может противостоять прозе жизни, а тайны природы и мироздания способен постичь только поэт:

*Здесь думал я поднять таинственный покров
С чела таинственной природы,
Узнать вблизи сокрытые черты
И в океане красоты
Забывать обман любви, забыть обман свободы.*

С темой судьбы поэта в творчестве Веневитинова неразрывно связан мотив свободы: истинный поэт всегда борец за свободу. Поэзия, свобода, прекрасное – для Веневитинова неразрывно связанные между собой понятия. В стихотворении «Поэт» (1826) Веневитинов создает образ идеального поэта, «любимца муз и вдохновенья», который погружен в свой внутренний мир, в свои грезы и раздумья, где происходит постижение законов бытия.

Путь поэта – это путь борьбы и страданий. Именно этот аспект судьбы поэта осмыслен в последнем стихотворении Веневитинова «Поэт и друг» (1827), по форме представляющим диалог. Это стихотворение – размышление о человеке, о жизни и смерти, о поэте и поэзии. Одним из ключевых в произведении является слово «мечта». Для Веневитинова поэзия – это иная, лучшая жизнь, жизнь–мечта.

Таким образом, мечта, жизнь и поэзия в лирике Веневитинова представляют единое целое:

*Он дышит жаром красоты,
В нем ум и сердце согласились
И мысли полные носились
На легких крыльях мечты.*

Особой страницей в творчестве Веневитинова является любовная лирика. Подтверждение этому можно найти в цикле стихотворений, посвященных Зинаиде Волконской (1826 год), образованной и умнейшей женщине, хозяйке блестящего художественного салона, который посещали А.С. Пушкин, А.Мицкевич, В. Одоевский и другие великие представители русского искусства начала XIX века. Юный Веневитинов был безответно влюблен в блистательную Зинаиду Волконскую, о которой он писал:

*Тебя одну любил я в мире,
Но я любил тебя как друг!
Как любят звездочку в эфире,
Как любят светлый идеал*

Иль ясный сон воображенья.

Последние годы жизни. Д.В. Веневитинов был далек от реальной политической борьбы. Однако события на Сенатской площади непосредственно коснулись и его судьбы: он был арестован по подозрению в причастности к заговору 14 декабря 1825 года и в течение двух суток находился под стражей. Спустя полгода он тяжело заболевает.

Восхищавшаяся стихами Веневитинова Зинаида Волконская подарила молодому поэту великолепный перстень, которым он очень дорожил и поклялся надеть либо в день свадьбы, либо в день смерти:

*Когда же я в час смерти буду
Прощаться с тем, что здесь люблю,
Тебя в прощанье не забуду:
Тогда я друга умолю,
Чтоб он с руки моей холодной
Тебя, мой перстень, не снимал,
Чтоб нас и гроб не разлучал.*
(«К моему перстню», 1826 или 1827)

За несколько часов до кончины Веневитинова, друзья, собравшиеся в гостиной поэта, чтобы проститься с ним, вспомнили о заветном перстне. Никто не решался выполнить волю его владельца – это было бы равносильным объявить Веневитинову, что мгновения его земной жизни сочтены. Наконец, один из близких друзей подошел к смертному одру поэта и надел кольцо на палец его владельца. Веневитинов открыл глаза: «Я женюсь?» - «Нет», - последовал ответ. - «Значит я умираю». Веневитинов скончался в возрасте 21 года. Смерть юного поэта оплакивала вся Россия.

2. Русские песни А. В. Кольцова (1809–1842). Секрет народной подлинности поэзии Кольцова, видимо, заключается в том, что и эпическая, и лирическая народная поэзия были общенародны. В них народ выражал не индивидуальные чувства, а общие. Крестьянин у Кольцова в полном соответствии с народным укладом, окружен природой, и его жизнь определена природным календарем, природным расписанием и распорядком. Природному циклу подчинена вся трудовая жизнь крестьянина («Песня пахаря», «Урожай»). Как только крестьянин выпадает из природного цикла, утрачивает власть этого своеобразного «крестьянского пантеизма», он сразу чувствует тревогу, угрозу и страх, предвещающий смерть («Что ты спишь, мужичок?»). Если крестьянин живет в единстве с природой, с историей и со своим «родом-племенем», то ощущает себя богатырем, чувствует в себе силы необъятные. По-народному герой Кольцова понимает и превратности судьбы: он умеет быть счастливым в счастье и терпеливым в несчастье (две песни Лихача Кудрявича).

В 1831 году Кольцов выходит в большую литературу с помощью Н.В. Станкевича, который встретился с поэтом в Воронеже и обратил внимание на его незаурядное дарование.

В 1836 через Белинского знакомится с московскими литераторами Н. И. Надеждиным и Ф.Н. Глинкой, а в Петербурге с В.А. Жуковским, П.А. Вяземским, В.Ф. Одоевским, И.А. Крыловым. Особое впечатление на Кольцова производит знакомство с Пушкиным и беседы с ним на литературные темы. Потрясенный безвременной кончиной поэта, Кольцов посвящает его памяти стихотворение «Лес» (1837), в котором через эпический образ русской природы передает богатырскую мощь и национальное величие поэтического гения Пушкина.

Летом 1837 Кольцова навещает в Воронеже Жуковский, сопровождающий наследника престола в путешествии по России. Этот визит возвышает поэта в глазах отца, который к литературным трудам сына относится прохладно, однако ценит связи с высокопоставленными людьми, рекомендуя использовать их для успешного решения судебных и торговых дел. В 1838 он охотно отпускает сына в Москву и Петербург, где Кольцов посещает театры, увлекается музыкой и философией, тесно сближается с Белинским. Под влиянием критика обращается к философской поэзии, создавая одну за другой свои «думы». Совершается стремительный рост Кольцова, достигает расцвета его поэтический талант.

В 1846 году выходит в свет первое посмертное издание стихотворений Кольцова. «Русская песня» вынесла Кольцова на непревзойденную высоту среди современных ему писателей. Жанр «русской песни» возник в конце XVIII в. и получил особую популярность в 20-30-е XIX в., в эпоху исключительного подъема русского национального самосознания после Отечественной войны 1812 года. Этот жанр родился на пересечении книжной поэзии и устного народного творчества, но у современников и предшественников Кольцова он не поднимался над уровнем изящной стилизации. Кольцов шел к литературной песне от «почвы», от устной народной поэзии, которую он чувствовал более органично, глубоко и непосредственно, чем его собратья по перу.

Песням Кольцова нельзя подобрать какой-либо «прототип» среди известных фольклорных текстов. Он сам творил песни в народном духе, овладев им настолько, что в его поэзии воссоздается мир народной песни, сохраняющий все признаки фольклорного искусства, но уже и поднимающийся в область собственно литературного творчества. В русских песнях Кольцова сохраняется общенациональная основа. Добрые молодцы, красные девицы, пахари, косари, лихачи-кудрявичи - характеры общерусского масштаба. Но общенародное чувство передается Кольцовым с таким трепетом сиюминутности, с такой полнотою художественности, какая фольклору несвойственна. В его «русских песнях» ощутима душа творца, живущего с народом одной жизнью. Читая Кольцова, присутствуешь при таинстве приобщения индивида к общенародному чувству. Кольцов проникает в самую суть, самую сердцевину народного духа, и прежде всего - в поэзию земледельческого труда («Песня пахаря», 1831; «Урожай», 1835; «Косарь», 1836).

Кольцов поэтизирует праздничные стороны трудовой жизни крестьянина, которые придают его существованию особую силу, стойкость и выносливость. Мужик, тесно связанный с землей-кормилицей, в его поэзии - цельный человек. Труд на земле удовлетворяет сполна все его духовные потребности. Способствуя рождению живого организма, его росту и созреванию, проходя вместе с природой весь круг жизненного цикла, его пахарь радуется прорастанию зерна, ревниво следит за созреванием колоса, волнуется, помогает природе как соучастник и сотворец великого таинства возникновения жизни.

В «Песне пахаря» мать-сыра земля ощущается как живой организм, глазами мужика-поэта воспринимается весь трудовой процесс в творческих его сторонах. Как и в народной песне, здесь нет аналитической детализации и конкретизации: речь идет не об узком земельном наделе, не о скудной полосоньке, а о «всей земле», о всем «белом свете». И в «Урожае»: «Красным полымем / Заря вспыхнула; / По лицу земли / Туман стелется». Родственная еще не отделившемуся от природы крестьянскому мирозерцанию космичность восприятия «света белого», «земли-матушки» придает и облику пахаря вселенские черты былинного богатыря Микулы Селяниновича. Работа мужика нерасторжимо слита с творчеством природы, человек-пахарь - друг и брат коня-пахаря.

Кольцов творит поэзию в духе народной песни, но в то же время оживляет и воскрешает застывшие в фольклоре традиционные образные формулы. Народный фразеологизм «кровь с молоком» получает в его «Косаре» пластическую реализацию: «На лице моем / Кровь отцовская / В молоке зажгла / Зорю красную». В «Крестьянской пирушке» формула «от ворот поворот», конкретизируясь, приобретает живописную образность: «От ворот поворот / Виден по снегу». «Сокол» теряет обычную в литературной поэзии аллегорическую условность и превращается в целостный образ человека-птицы: «А теперь, как крылья быстрые / Судьба злая мне подрезала» («Тоска по воле»). Герой «русских песен» Кольцова наделен решительной волей, он идет всегда прямым путем, без колебаний и рефлексии, «подрезая крылья дерзкому сомненью» («Неразгаданная истина», 1836), предпочитая верить «силам души да могучим плечам».

Любовь у Кольцова - чувство цельное, сильное, свежее, без полутонув, без романтической изошренности. Она преображает души любящих и мир вокруг так, что зима оборачивается летом, горе - не горем, а ночь - ясным днем. Любовь возвышает духовные и физические силы, превращая добра молодца в героя-богатыря: «Не любивши тебя, / В селах был молодцом, / А с тобою, мой друг, / Города нипочем!» («Нынче ночью к себе...», 1842). Не только в радости, но и в горе, и в несчастье герои Кольцова сохраняют силу духа, торжествуя над судьбой, предпочитая «и с горем в пиру быть с веселым лицом».

Широта и масштабность природных образов в поэзии Кольцова слиты с человеческой удалью и богатырством. Бескрайняя степь в «Косаре» является

и определением широты человека, пришедшего в эту степь хозяином, пересекающего ее «вдоль и поперек». Природная сила, мощь и размах ощутимы как в самом герое, так и в поэтическом языке, исполненном динамизма и внутренней энергии: «расстиляется», «пораскинулась», «понадвинулась».

Песенный, космически-природный взгляд на мир трансформируется и усложняется в философских «думах». В них Кольцов предстает самобытным поэтом, размышляющим о тайнах жизни и смерти, о смысле существования («Великая тайна», 1833; «Неразгаданная истина», 1836; «Вопрос», 1837), о высоком назначении человеческой личности («Человек», 1836), о роли искусства («Поэт», 1840). Его усилия создать стихотворения в духе философских элегий и дум, перелить в стихи свои философские размышления окончились неудачей. Стихотворения эти были наивными, поэтически слабыми,

Поэзия Кольцова оказала большое влияние на русскую литературу. Под обаянием его «свежей», «ненадломленной» песни находился в 1850-е А. А. Фет, народно-крестьянские мотивы Кольцова развивали в своем творчестве Н.А. Некрасов и поэты «некрасовской школы», Г.И. Успенский вдохновлялся аналитическим осмыслением поэзии Кольцова, работая над классическими очерками «Крестьянин и крестьянский труд» и «Власть земли». В XX в. песенные традиции Кольцова подхвачены М. В. Исаковским, А. Т. Твардовским и др. поэтами. Белинский считал, что «русские звуки поэзии Кольцова должны породить много новых мотивов национальной русской музыки». Так оно и случилось: русскими песнями и романсами поэта вдохновлялись А. С. Даргомыжский и Н. А. Римский-Корсаков, М. П. Мусоргский и М. А. Балакирев.

Итак, русская поэзия в 1810-1830-х годах прошла сложный и трудный путь от классицизма и сентиментализма к романтизму, сначала к «школе гармонической точности», затем усвоив пушкинскую романтическую поэтику. Русская поэзия осталась в пределах романтизма, тогда как Пушкин двинулся дальше. На путях романтизма возникли такие поэтические тенденции, которые, с одной стороны, отвергали принципы пушкинской поэзии, а с другой – предвещали появление романтизма Лермонтова и даже поэзии 1850-х годов.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Расскажите об истории создания и деятельности Общества Любомудров.
2. Кто входил в общество Любомудров? Какие цели оно перед собой ставило?
3. Каковы особенности трактовки традиционных тем в лирике Веневитинова? Преобразование элегии.
4. Судьба поэта-самородка.
5. Каковы особенности лирики Кольцова?

6. Быт и повседневный труд простого народа в лирике Кольцова.
7. Темы любви и одиночества в лирике Кольцова.

Литература

1. Гинзбург Л. Я. Русская поэзия 1820-1830-х годов. В кн.: Поэты 1820 – 1830-х годов. Т. 1. Л., 1972.
2. Каменский З. А. Московский кружок любомудров. М., 1980.
3. Маймин Е. А. Русская философская поэзия. М., 1976.
4. Скатов Н. Н. Поэзия Алексея Кольцова. Л., 1977.
5. Коровин В.И., Скибин С.М. «История русской литературы XIX века. В 3 ч. Ч. 1 (1795—1830 годы)»: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС; Москва; 2005

Лекция № 10: Характер и особенности творчества М. Ю. Лермонтова(1814–1841)

План

1. Лирика 1828–1833 годов. Общий характер. Жанровое своеобразие
2. Проза 1828–1832 и 1833–1836 годов
3. Романтические элементы в драме Лермонтова «Маскарад»
4. Лирика зрелого периода 1837–1841 годов
5. Поэмы 1837–1841 годов
6. «Герой нашего времени» (1838–1840). Состояние русской прозы и повествовательное начало в романе
7. Автор, повествователь и герой
8. Философия, сюжет и композиция романа
9. Жанровые традиции и жанр романа
10. Образ Печорина
11. Грушницкий, Максим Максимыч и другие персонажи.

Особенность творческого развития Лермонтова состоит в том, что все основные идеи были высказаны им в раннем творчестве, которое отличается исключительной одухотворенностью. Юноша Лермонтов сразу стал смотреть на мир с индивидуально-личностной точки зрения, строго вопрошая себя и действительность, стремясь проникнуть в существо миропорядка и человека.

Характер и особенности творческого пути Лермонтова позволили исследователям наметить следующую периодизацию: раннее творчество – 1828–1832; переходная фаза от раннего творчества к зрелому – 1833–1836; зрелое творчество – 1837–1841.

1. Лирика 1828–1833 годов. Общий характер. Жанровое своеобразие. Характеризуя послепушкинское время русской литературы, наиболее полным выразителем которого в прозе был Гоголь, а в поэзии – Лермонтов, Белинский писал: «Нигде нет пушкинского разгула на пиру жизни; но везде вопросы, которые мрачат душу, леденят сердце... Да, очевидно, что Лермонтов поэт совсем другой эпохи и что его поэзия – совсем новое звено в цепи

исторического развития нашего общества».

Пафос поэзии Лермонтова, писал Белинский, «заключается в нравственных вопросах о судьбе и правах человеческой личности».

Юный романтик пророчит себе одиночество, страдания и героическую смерть. Поэт, наделенный нравственным и духовным максимализмом, чувствует, что жизнь его протекает «без цели», что он «чужд всему».

К лирическому монологу тяготеют все малые жанровые формы и их разновидности. В лирическом монологе любое чувство окрашено личностью автора, о чем бы он ни писал, главное – это поток его размышлений, в котором интимные переживания сплавлены с философскими, социальными, гражданскими, нравственными, эстетическими.

Интонации внутри лирического монолога также переменчивы: поэт свободно переходит от элегического размышления к лирическому повествованию, от декламационной патетики к скорбному монологу, от задумчивой мягкости тона к обличительному сарказму, от грустной и порою мрачной рефлексии к разговорной речи. Это означает, что Лермонтов окончательно порывает с жанровым мышлением, не теряя связь с жанровыми традициями. Каждое стихотворение поэта и глубоко философично, и общественно значимо, и интимно. Юный Лермонтов был воспитан на литературе романтизма.

После всего сказанного можно сделать следующий вывод: юноша-герой, исповедующий романтизм, наделен у Лермонтова условно-книжными, типовыми, общими приметами: он – избранник судьбы, сын рока, у него уже есть трагические воспоминания, на его челе лежит «печать страстей», он – вечный странник, «свободы друг», «природы сын», но также – холодный, разочарованный демон. Эти типовые приметы Лермонтов превратил в образ собственной личности.

«Парус» (1832). Исследователь творчества Лермонтова Б. М. Эйхенбаум заметил, что читатель знакомится с тремя разными моментами в жизни морской стихии. Они хронологически не связаны между собой и по времени отделены друг от друга. Единственный предмет, который присутствует при всех состояниях стихии, – одинокий парус. На фоне природных образов проступает философический смысл. Поэт свободно сталкивает разные по времени состояния природы – бурю и покой. Образ моря – пространственной безбрежности – контрастен одинокому парусу, затерянному в нем. В нем заключено такое душевное могущество и такая духовная безбрежность, которые соизмеримы с состояниями стихии, о чем свидетельствуют вопросы:

Что ищет он в стране далекой?

Что кинул он в краю родном?..

Здесь внутренне контрастны обе части: «ищет он» противостоит «кинул он», а «стране далекой» – «краю родной». На этом фоне отчетливо проступает одиночество паруса, который помещен между «страной далекой» и «краем родным», но не принадлежит ни тому, ни другому.

*Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...*

Теперь парус помещен между небом и морем, и этот контраст также проведен последовательно и закреплен в антитезах («Под ним» – «Над ним»). Столь же явно контрастируют между собой пятая и шестая строки:

*Увы! Он счастья не ищет,
И не от счастья бежит!*

По лермонтовскому представлению, счастье достигается только в результате действия, но «парус» «счастья не ищет, И не от счастья бежит!» Точно также умиротворенное состояние природы побуждает его «просить» бури. И здесь проявляется внутренний конфликт между стихией и человеческим сознанием. Природа живет по собственным законам, по своей воле, но эта воля не совпадает с личной волей человека. Противоречие между «морем» и «парусом» символизирует противоречие между жизнью вообще и человеческой личностью, брошенной в ее океан. Фактически парус всецело зависит от игры морской стихии.

Стихотворение «Парус» по своей поэтике характерно для раннего Лермонтова и для лермонтовского романтизма. Во-первых, в стихотворении развернут самоанализ душевного состояния, данный в символической картине. Это придает ранней лирике философичность. Во-вторых, Лермонтов мыслит поэтическими контрастами, антитезами. В-третьих, поэт жаждет цельных, естественных чувств.

2. Проза 1828–1832 и 1833–1836 годов. «Вадим» (1832). Источником сюжета романа «Вадим» послужил эпизод из Пугачевского бунта. Основу сюжета составила история мести героя за поруганное человеческое достоинство. Горбун Вадим напоминает так называемых «героев-монстров», безобразно-уродливых физически и прекрасных нравственно, встречаемых в немецкой и французской литературах. С романтическими произведениями роднит роман и постановка метафизической проблемы «добра и зла».

Роман «Вадим» пронизан лиризмом, следовательно, автор не скрывает своей причастности к сюжету и стилю повествования.

По структуре роман представляет собой романтическую лирическую поэму, переложенную в прозу. Нет в нем примет и исторического повествования. В романе господствует романтическая идеология: личная месть героя и мщение целого народа питают и дополняют друг друга. Вадим – художественная проекция личности самого автора, страсти которого многократно преувеличены. Им придан сверхчеловеческий масштаб, и они возведены в степень демонических.

Месть Вадима проистекает из социально-психологических причин: его семья разорена и унижена помещиком Палицыным. Вадим мстит за свой род. Лермонтов, однако, отвергает социально-историческую конкретность. Отверженный и физически ущербный, герой мстит всему мирозданию, а не только и не столько Палицыну и тогдашнему социально-общественному устройству. Если в отношении Палицына Вадим опирается на бунтующих

крестьян, то в своей мести мирозданию он остается одиноким мятежником. Эта черта отделяет героя от крестьян-бунтовщиков и делает его чуждым миру вообще, неприкаянным скитальцем с застывшим в душе чувством возмездия.

«Княгиня Лиговская». В 1836 г. Лермонтов задумал и начал писать роман «Княгиня Лиговская», также оставшийся незавершенным. Этот социально-психологический роман занимает промежуточное место между «светской» повестью и романом. В романе развиваются две линии – история отношений петербургского гвардейского офицера Печорина с его бывшей возлюбленной княгиней Верой Лиговской и конфликт Печорина с бедным чиновником из дворян Красинским. Обе линии могли быть предметом и романа, и «светской» повести. Жанр «светской» повести был связан также с сатирическим изображением второстепенных лиц и вообще «света», как средоточия пагубных и извращенных социальных отношений, где благородные чувства либо утратили свою ценность, либо перемешались с дурными.

Герои произведения обрисованы контрастно: Печорин – некрасивый, невысокий, но богатый и блестящий гвардейский офицер-аристократ, принадлежащий к избранному дворянскому кругу, высоко стоящий на социальной лестнице, тогда как Красинский – высокого роста и «удивительно хорош собою»; происходя из обедневшего старинного дворянского рода, он вынужден служить мелким чиновником.

Лермонтов обращает внимание на характеры и делает явные попытки к их типическому обобщению. В Печорине выделены знакомые и контрастные черты светского молодого человека, известные по роману Пушкина «Евгений Онегин», встречаемые в лирике Лермонтова: с одной стороны, он обладает аналитическим умом, ему присущи независимость суждений, критический взгляд на действительность, и это выдает в нем богатую натуру, с другой – эти черты уживаются со скептицизмом, цинизмом, душевным холодом. Печорин явно презирает «свет», и это поднимает его над светской толпой, но он хочет осуществить себя как личность именно в аристократическом кругу.

Замысел, касающийся другого героя – Красинского, возник по контрасту с Печориным. Красинский должен был стать равновеликим главному персонажу. Несмотря на его бедность и незавидное социальное положение в нем угадывается «неистовый» герой романтизма, в душе которого бурлят страсти и которому свойственны в высшей степени напряженная эмоциональная жизнь и глубокие переживания.

3. Романтические элементы в драме Лермонтова «Маскарад» (1835–1836). Всего Лермонтовым написано шесть драматических сочинений («Цыганы», трагедия «Испанцы», драмы «Люди и страсти», «Странный человек», «Маскарад» и «Два брата»). После 1837 г. Лермонтов оставил драматический род сочинений.

Романтическая драма Лермонтова насквозь лирична и представляет собой сочетание лирики и переделанной в драму лирической поэмы. По многим признакам поэтики лермонтовские драмы вплотную соприкасаются с

Шекспиром, европейской драматургией романтизма (Лессинг, Шиллер, Гюго) и с русской традицией с комедией Грибоедова «Горе от ума».

«Маскарад» самая удачная и наиболее совершенная в драматургическом и художественном отношении драма Лермонтова. При жизни Лермонтова драма не была ни напечатана, ни поставлена на сцене.

«Маскарад» продолжает раздумья Лермонтова о сильных сторонах романтического героя, бросающего вызов всему обществу.

Слово «маскарад», выставленное в заглавии драмы, означает не только реальное увеселение (костюмированный бал, на который являются в масках); с одной стороны, под «маскарадом» понимается жизнь «света» и жизнь вообще, где маски скрывают либо подлинные чувства, либо пороки; надев маску и на какое-то ограниченное время, оставаясь неузнанным, человек «света» может приоткрыть душу и показать свое истинное лицо.

Только два героя остаются самими собой – Евгений Арбенин и Нина, хотя другие персонажи думают о них иначе: князь Звездич готов видеть в Арбенине демона, Казарин уверен, что Арбенин не тот, за кого себя выдает («Глядит ягнечком, – а право, тот же зверь... Мне скажут: можно отучиться, натуру победить...»). Страсть баронессы Штраль к князю Звездичу не порочна: баронесса искренно любит князя, хотя знает, что он недостоин ее любви. Арбенин подозревает в Нине коварную изменницу.

Вполне закономерно, что Арбенин и Нина – герои, которые держат лица открытыми, – падают жертвами всеобщего «маскарада жизни». Нина оказывается объектом любовного приключения, роковой ошибки, затем невинной жертвой запутанной интриги. Арбенин с его гордым умом, сильной волей и нравственной непреклонностью – жертва собственного опыта и знания «света».

Помимо этого, маскарад и маска срачивают два плана драмы – бытовой и философский. Для художественной мысли «Маскарада» достаточно изображения «света» как общей толпы – анонимной, безликой и одинаковой, в которой одним-двумя штрихами выделены отдельные лица – Казарин (циник), Шприх (доносчик и сплетник), игроки-шулеры, князь Звездич – глупое и ничтожное создание, баронесса Штраль – женщина, скрывающая свои чувства и готовая на самопожертвование. В «свете» все завидуют друг другу и все подозревают друг друга в кознях, коварстве и обмане. Никто никому не доверяет. Маскарад – символ разрушенного общества.

В основе драмы – любовная интрига, тоже своего рода «игра», схожая с карточной. В ней существуют свои «правила», свое шулерство, свои испытанные приемы. Она осложнена мотивом мнимой измены.

Арбенин убежден, что смог победить судьбу – семь лет он наслаждается покоем, домом, семьей, любовью Нины и не намерен что-либо менять в своей жизни. Арбенин теперь знает, что он – высший нравственный суд.

Арбенин решил вспомнить молодость, опять окупаться в «светский» водоворот и снова на минуту предаться страстям. Главная ошибка Арбенина – порвав со «светом» и начав новую жизнь, Арбенин уверился в том,

что пересоздал себя. Стало быть, моральные нормы «света» не властны над ним. Оказывается, однако, что борьба света и мглы, добра и зла в душе Арбенина не завершена. В лице Нины ему действительно открылся «мир прекрасный», и он «воскрес для жизни и добра».

Арбенин полагает, что его ошибка – вера в Нину. На самом деле ошибка состоит в исчезновении этой веры и в возникшей уверенности в измене жены.

Если Арбенин превращается из жертвы в злодея, то Нина – из преступницы в глазах Арбенина в невинную жертву.

Итак, романтический герой остался органическим порождением «света». Арбенин не признает над собой власти суда людского, суда общества, отвергая и презирая его. Но вместе с отрицанием суда людей он отвергает и суд Бога.

Демоническое начало восторжествовало в Арбенине. Согласно христианскому закону, на зло нужно отвечать добром, потому что только добро способно победить зло. Для Арбенина-демона, спущенного на землю – зло может быть побеждено только злом. В конце драмы Арбенин как будто признает над собой верховную власть Бога, раскаивается и просит прощения и в своих последних словах упрекает Бога в жестокости.

4. Лирика зрелого периода 1837–1841 годов. В зрелой лирике стиль Лермонтова становится проще: поэт избавляется от языковых штампов романтизма, исчезает гиперболизм, грандиозность метафор и сравнений, напряженность интонаций.

По типу выражения лирического «я» стихотворения зрелого периода можно разделить на три группы: лирико-философские, лирико-социальные и лирико-психологические монологи, написанные от лица лирического «я».

В целом герой зрелой лирики по-прежнему чужд обществу, по-прежнему *«гонимый миром странник»*, бросающий вызов земле и небесам и отвергающий тихие пристани любви, христианского смирения и дружбы.

Особенность зрелой лирики заключается также в том, что ее герой становится ближе к простым людям, хотя между ним и лирическими персонажами остается духовная дистанция. Он поворачивается лицом к народной жизни и видит крестьянскую Россию, ее природу, ее быт («Родина»). Поэт стремится постичь ранее недоступные ему переживания обыкновенных людей, открывая в их жизни трагизм одиночества, который несет в собственной душе.

В лирику проникают мотивы усталости и безысходности.

Первостепенное значение приобретают для Лермонтова духовно-нравственные ценности (жажда единения с людьми, любовь к родине и народу).

«Родина» (1841). В этом стихотворении Лермонтов назвал свою любовь к отчизне «странной». С одной стороны, его привлекают масштабность, обширность, величие, «богатырство» русской природы (*«Ее степей холодное молчанье, Ее лесов безбрежных колыханье, Разливы рек ее, подобные морям»*), словно бы нарочно приготовленное для рождения и жизни богатырей, с другой

– ему отрадны низкие картины, деревенский бедный и неказистый быт (*«Люблю дымок спаленной жнивы, В степи ночующий обоз...»*) средней равнинной полосы России. Величественное парадоксально соединено с обыкновенным, повседневным. В этом сочетании уже заключена «странность». Любовь к родине сразу становится конкретной: будучи «странной», она присуща именно данной личности. Наконец, поэт любит не за какие-то заслуги предков и славные исторические деяния, а просто потому, что родина дорога ему сама по себе, независимо от всяких других соображений, и что она такова, какова есть. Поэтому он и не знает, как ответить на вопрос: «За что ты любишь родину?» Лирический герой отвечает наивно и просто: «Но я люблю – за что, не знаю сам...».

Здесь живут простые, работающие люди, равнодушные к красоте (*«с резными ставнями окно»*), цельные отдающие себя, делу или празднику (*«И в праздник, вечером росистым. Смотреть до полночи готов На пляску с топаньем и свистом Под говор пьяных мужичков»*). Здесь, в деревне, на родных просторах сохранился, может быть, ценой бедности патриархальный быт, сохранилось согласие человека с природой, между собой и с Богом.

Россия открылась Лермонтову в парадоксальных и почти несовместимых контрастах.

«Бородино» (1837). Солдат-артиллерист с гордостью и достоинством рассказывает о знаменитом сражении, после которого Москва была сдана. Но объясняет это не просчетом полководцев, а Божьей волей. Они уверены, что Бог помогает им в ратных трудах, и они слушают Его волю, повинуюсь ей. Но такое же согласие существует и между солдатами и командирами:

Полковник наш рожден был хватом:

Слуга царю, отец солдатам...

Все были едины в общем «мы», в общем духовном порыве, хотя каждый делал свое дело. Все сдержали клятву, все готовы были стоять насмерть и не отдать Москвы.

Солдат в стихотворении «Бородино» говорит, как сам поэт. Высокая тема выражена не приподнятым одическим и не просторечным языком, а разговорным, основа которого – общелитературный язык эпохи. Тем самым солдат и поэт принадлежат к одной культуре. В этом воплотилась мечта Лермонтова о единстве русской культуры, которое он относит к прошлому, но никак не к настоящему.

«Бородино» – не только патриотический рассказ о воинском подвиге, но и печальная элегия. Рефреном проходят слова:

Да, были люди в наше время,

Могучее, лихое племя:

Богатыри – не вы.

Эти слова звучат как укор Лермонтова своему времени, своему

поколению, которое не рождает богатырей. Оно утратило гармоническое единство с природой, с другими людьми, в нем нет цельности, дух поколения раздвоен, разъеден сомнением. Общество оказалось разобщенным, между народом и дворянством, мыслящим слоем, пролегла культурная пропасть.

«Дума» (1838). В «Думе» развернут анализ нынешнего состояния души и духа поколения. Здесь есть сходство с лирикой декабристов.

«Дума» начинается с элегической ноты, но вскоре в нее проникают насмешка, ирония и инвектива (оскорбительная речь). Начавшись как философско-социальная и даже политическая элегия, «Дума» перерастает ее рамки и сливается с ораторским лирическим монологом, с жанром декламационной лирики. В результате образуется гибридная форма – философский монолог, в котором на равных правах смешаны медитативная элегия и гражданская ода.

Обвинения поколению высказаны иронически, притом в намеренно оскорбительном, сниженном, прозаическом тоне; вся лексика взята из бытового обихода.

Позиция Лермонтова в «Думе» выглядит двойственной: лирическое «я» не отделено и одновременно отделено от поколения. Лермонтову близки страдания поколения и его вина, и поэтому он стремится объективировать лирическое переживание, мысля себя одним из «толпы». Ему свойственны те же нравственные недуги, которые присущи всему поколению. Но в отличие от поколения, которое не осознало духовной «болезни» или примирилось с ней, поэт не только осознает «болезнь», но и не может с ней смириться. Это возвышает поэта над поколением и дает моральное право сурово осудить его. Таким образом, критика идет изнутри поколения от принадлежащего к нему лица, поднявшегося выше духовного уровня поколения.

«Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840). Вся композиция стихотворения отражает раздвоенность лирического героя, находящегося и в маскарадном чаду, и вне его. Герой, сохраняя самостоятельность, пытается сопротивляться, но не может вырваться из «светской» суеты. Смысловый эффект стихотворения заключен в том, что лирическому герою отвратительны маски любого рода, так как за ними он не видит живых человеческих лиц, а встречает лишь «бездушные образы», но выйти из маскарадного мира не может. Надеясь отыскать подлинную жизнь, он уходит в сон, в свою мечту, где исчезает маскарад и нет ни масок, ни скрывающих лица «приличий». Осенний пейзаж дополняет картину угасания дворянской усадьбы, признаки которой очевидны: «высокий барский дом», аллея, а за прудом – поля, покрытые туманами. Прошлое предстает в элегических красках и тональности. Лирический герой возвращается к естественному, словно бы нетронутому цивилизацией, простому сознанию. Противоречие между мечтой и реальностью образует трагическую коллизию в душе поэта. Во-первых, герой не может удержать мечту, потому что живет в реальности. Мечта приходит к нему на краткий миг («сквозь сон», в забытьи), и он лишь на мгновение погружается в мир мечты. Во-вторых, реальность грубо вторгается во

внутренний мир героя («шум толпы людской спугнет мечту мою»).

«Поэт» (1838). Отправной точкой при рассмотрении темы служит стихотворение «Поэт», разделенное на две части. В первой рассказана судьба кинжала (уподобление кинжала слову поэта или, наоборот, слова поэта кинжалу – давняя поэтическая традиция). Во второй она сопоставлена с судьбой поэта. И участь кинжала, и участь поэта прослежены во времени – прошлом и настоящем. Доли каждого трагичны, и в этом отношении они похожи. Прошлое – это героическое время, ушедшее безвозвратно. Прежняя «естественная» ценность кинжала сменилась «искусственной»: ныне кинжал не нужен как боевое оружие. Он употреблен в постыдной для себя и оскорбительной роли красивой и дорогой игрушки («Отделкой золотой блистает мой кинжал...», «Игрушкой золотой он блещет на стене...»). Как игрушка, он лишен заботы и поклонения.

Здесь опять виден типично лермонтовский ход мысли: героика осталась в прошлом, естественное предназначение уступило место искусственному, и в результате утраты «родной души» наступили «одинокчество» и духовная смерть.

Та же трагедия коснулась и поэта. Он «свое утратил назначенье», предпочтя «злато» бескорыстной духовной власти над умами и чувствами. И тут появляется некоторая разница между судьбами поэта и кинжала.

В стихотворении «Поэт» предстали «правда» поэта и «правда» «толпы». В данном случае, голоса автора и «толпы» не совпадают: во второй части явно «говорит» «толпа», для которой автор поэт и есть «осмеянный пророк».

«Пророк» (1841). В этом стихотворении «правды» поэта и «толпы» несовместимы. Лермонтовский пророк – это и праведник, свято соблюдающий поручение, данное Богом и принятое от Него («Завет предвечного храня...»). Однако в нынешнее время «толпа», как и в стихотворении «Поэт», не признает в нем пророка. На земле восторжествовали не «любви и правды чистые ученья», а злоба и порок, чувства и страсти, противоположные «заветам» Бога и ученью его пророка. Тем самым «всеведение пророка» для «толпы» мнимо («Глупец, Хотел уверить нас, что Бог гласит его устами!»), для поэта действительно («Мне тварь покорна вся земная; И звезды слушают меня. Лучами радостно играя»). Конечно, истина находится не на стороне «толпы», которая занята материальными заботами, а на стороне пророка, ибо приют истины – «пустыня», бескорыстие, презрение к богатству, сосредоточенность на духовной жизни. Здесь важно, что пророк и «толпа» отвергают друг друга и не могут найти общего. В стихотворении есть черты сходства с Иовом (см.: Библия, Книга Иова), который не поддавался искушениям сатаны и остался верен Богу, несмотря на то, что сатана лишил Иова богатства и наслал на него болезни.

«Смерть поэта» (1837). Обвинения падают на «толпу» и в этом стихотворении, но здесь у Лермонтова есть конкретный повод и конкретный адресат – «свет» и, даже точнее, – светская чернь, «толпа, стоящая у трона».

Стихотворение «Смерть поэта», как широко известно, написано сразу

после кончины Пушкина, лишь только весть о ней облетела Петербург. Оно представляет собой лирический монолог, в котором гневная речь поэта-оратора состоит из резко меняющихся по своей ритмике отрывков. Столь же резко меняются тональность и стиль. С одной стороны, возвышенная, декламационная лексика, восходящая к жанру оды, с другой, – плавная задумчивая речь с воспоминаниями, размышлениями, сожалениями, обычная в элегии. С одной стороны, обличительные эпитеты, броские и негодующие:

Не вынесла душа поэта...

С другой стороны – слова и образы, взятые из элегий:

Замолкли звуки чудных песен...

Гневная инвектива сменяется рассказом («Его убийца хладнокровно...»), затем элегическим размышлением, потом снова ораторской речью и опять декламацией («А вы, надменные потомки...»). Ритм и речь передают страстное переживание поэта, исполненного негодованием и чрезвычайно взволнованного. В стихотворении есть герои (Пушкин и поставленный рядом с ним поэт Ленский из «Евгения Онегина») и антигерои (убийца Дантес и «толпа»). Речь о Пушкине выдержана в традиционных стилистических красках – либо в одическом, либо в элегическом ключе, о «толпе» – исключительно в стиле высокой сатиры. И в том, и в другом случаях Лермонтов использует типичные «поэтизмы» и перифразы. Вот пример высокой сатиры:

А вы, надменные потомки
Известной подлостью прославленных отцов,
Пятою рабскою поправшие обломки
Игрою счастья обиженных родов!

Элегический стиль, совмещаясь с риторическим, всюду окружает, обволакивает образ Пушкина:

Угас, как светоч, дивный гений,
Увял торжественный венок.

Переходя к образу антигероя – убийце Дантесу, – Лермонтов меняет стиль:

Его убийца хладнокровно
Навел, удар... спасенья нет:
Пустое сердце бьется ровно,
В руке не дрогнул пистолет.

Все слова здесь употреблены в своих прямых значениях: «пустое сердце» – опустошенное, равнодушное. Пистолет тоже настоящий, а не метафорический.

Почему же при описании Пушкина и «толпы» Лермонтов прибегает к

метафорической и перифрастической образности?

Во-первых, потому, что Пушкин окружен ореолом возвышенного романтического певца. Во-вторых, Лермонтов писал стихотворение не только о гибели Пушкина, но также о трагической судьбе, об уделе и об участи Поэта вообще.

В стихотворении совмещены романтический образ Пушкина и романтический образ Поэта. Образ Поэта в стихотворении Лермонтова не совпадает ни с реальным Пушкиным, ни с лирическим образом Пушкина, каким он выступает в его стихотворениях. Так, поздний Пушкин далеко не соответствовал образу, нарисованному Лермонтовым. Например, Пушкин, которому «свет» действительно наносил «неотразимые обиды», не призывал мстить. Он думал о жизни, а не о смерти и убегал мыслью в будущее. Ему был чужд и образ певца, одиноко противостоящего «толпе» и возвышающегося над ней («Один как прежде...»).

«Смерть поэта» – это попытка установить прямой контакт Поэта с царем, это также попытка найти национальное согласие и национальную гармонию. Арест Лермонтова за стихотворение «Смерть поэта» развеял эти надежды: стало ясно, что царь не нуждается в Поэте и поддерживает не Поэта в его идее союза царя и народа (нации) на основе любви, а придворную аристократию.

«Выхожу один я на дорогу...» (1841). Лирический герой («я») поставлен лицом к лицу со всей Вселенной. Важнейшие «действующие лица» этой маленькой мистерии – «я», Вселенная (земля и небо), Бог. Время действия – ночь, когда Вселенная по-прежнему бодрствует, земля погружается в деятельный сон, который исключает смерть. Человек предстал наедине с землей, с небом, со звездами и с Богом. Между ними, казалось бы, нет ничего, что мешало бы непосредственному и живому разговору.

Во Вселенной нет никаких конфликтов, кругом царит гармония: «Пустыня внемлет Богу», «И звезда с звездой говорит». Ночь – прекрасная греза бытия:

В небесах торжественно и чудно!

Спит земля в сияньи голубом...

Небо и земля полны согласия. Вселенная демонстрирует жизнь в ее величавом спокойствии и царственном могуществе.

Внутренний мир лирического «я» полон волнений, беспокойства и тревоги. В центре гармонично устроенной вселенной помещен негармоничный герой:

Что же мне так больно и так трудно?

Жду ль чего? Жалею ли о чем?

Стихотворение «Выхожу один я на дорогу...» совмещает в себе и сознание недостижимости «свободы и покоя», и страстную устремленность к вечной жизни, наполненной естественной красотой и гармонией. Личность в своих желаниях мыслится равновеликой мирозданию и жизни в их

бессмертных, величественных и возвышенных проявлениях – природе, любви, искусстве.

5. Поэмы 1837–1841 годов. В зрелый период Лермонтов написал шесть поэм «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», «Гамбовская казначейша», «Беглец», «Мцыри», «Демон» и «Сказка для детей».

«Песня про... купца Калашникова» (1837). Характерное для поэта столкновение прошлого и настоящего отражено и в поэме «Песня про... купца Калашникова». Фольклорное начало выдержано во всем тексте «Песни...» – в строе народной речи, в стилистике, лексике, синтаксисе, стихе.

В стилистике народной песни употребительны отрицательные сравнения, зачины («Не сияет на небе солнце красное. Не любуются им тучки синие...»), «Не встречает его молодая жена, Не накрыт дубовый стол белой скатертью»), синонимические или тавтологические повторы с парными глаголами, прилагательными, наречиями или существительными («И гуляют-шумят ветры буйные», «Не шутку шутить, не людей смешить», «Прогневался гневом, топнул о землю», «Отвечай мне по правде, по совести» и др.). Эпитеты (конь – добрый, сабля – острая, воля – вольная, смерть – лютая), уменьшительные и ласкательные слова (голубушка, сторонушка, детинушка), краткие (стар человек) и полные (топором наостренным, У ворот стоят у тесовых) народно-речевые формы прилагательных, некоторые формы деепричастий (играючи, пируячи), глаголы с двойными приставками (приздумалась, поистратилась) и специфически народную лексику (супротив, нониче, промеж и др.).

Эпический характер «Песни...» подчеркнут и тем, что ее поют гуслиеры – сказители-песельники. Они одновременно слагают и исполняют ее. Стало быть, события в песне освещаются не от лица автора, а от эпических народных поэтов.

«Песня...» содержала в себе современный художественно-общественный смысл, поэтому купца Калашникова и опричника Кирибеевича можно рассматривать в качестве типичных лермонтовских героев-антагонистов – патриархальное с человеком «простого» сознания, выполняющим роль героя-мстителя, который сражается и гибнет за свою честь, и личное со своевольным героем-индивидуалистом, справедливо наказанным за поругание чести, нарушение «христианского закона», господствующих обычаев и норм социально-бытового поведения.

Калашников бунтует не против существующего общественного уклада, а против его нарушения.

Кирибеевич и Грозный, нарушая вековые моральные нормы, нарушают и общечеловеческую этику, покушаясь на личную свободу и честь. С этой точки зрения Кирибеевич выглядит своевольным индивидуалистом, Иван Грозный – тираном.

Человек того времени, как замечательно показал Лермонтов, – раб царя и раб Божий. Калашников, как купец, лично свободен, но свобода от царя, от

Бога, от уклада жизни ему не нужна. В личной обиде Калашников увидел общественный смысл: оскорблен не только он, не только его семья и его род, но и весь народ с его правдой и совестью. Именно народ и купец Калашников верны христианскому закону, церкви и связанным с ними обычаям и обязанностям.

Кирибеевич не вспоминает о христианском законе, он равнодушен к религии.

Бой Калашникова с Кирибеевичем происходит на виду всего народа.

Двойственный характер боя определен двойственностью поведения Калашникова. С одной стороны, он защищает закон, карая своего обидчика и нарушителя общенародных обычаев, с другой – превращается в мстителя и убийцу. Он не обращается к царю, который обязан восстановить справедливость и наказать Кирибеевича, а самовольно вершит личный суд.

Поведение Калашникова предосудительно и в другом отношении: «правила» поединков, категорически запрещали наносить удары в голову и в лицо. Это означало, что нужно остерегаться нечаянной смерти и нельзя покушаться на достоинство человека. Целью ударов должны быть только части тела от шеи до пояса. Кирибеевич ударил Калашникова «посереде груди», т. е. не нарушая «правил», Калашников «ударил своего ненавистника Прямо в левый висок со всего плеча».

Царь выведен в поэме хранителем общерусского христианского закона, и ему волей судьбы поручена высшая светская власть над народом. Он твердо выполняет общие установления, и его нельзя упрекнуть в забвении обычаев. Кирибеевича он наставляет свататься по русскому обряду. В сцене казни Иван Грозный тоже стремится поступить по справедливости. Узнав, что Калашников убил его любимого опричника «вольной волею», т. е. умышленно и намеренно, царь, соблюдая христианский закон обязан наказать его за совершенное преступление. Одновременно он по достоинству ценит прямоту и правдивые слова купца, обещая позаботиться о его роде.

Калашников и Кирибеевич неожиданно сближаются: один утаивает от царя правду об Алене Дмитриевне, другой не открывает своих подлинных побуждений, нисколько не раскаивается в содеянном. Однако герои одновременно и расходятся: Кирибеевич «обманывает» ради удовлетворения личной страсти, Калашников – ради охранения достоинства рода и своей чести.

Гуслеры не осуждают Ивана Грозного (хотя прямо осуждают Кирибеевича), в эпически нейтральном тоне излагают события. Они сочувствуют Калашникову, понимают его обиду, уважают его отвагу, скорбят о его казни, помнят о нем, но личная месть Калашникова не вмещается в законы христианского мира, она выпадет из него. В последних словах гуслеры провозглашают славу в честь всего народа христианского, который и выступает хранителем веры, национальных обычаев, обрядов и морали.

Для Лермонтова в «Песне...» были существенны и другие смыслы. Во-первых, гуслеры – древние поэты, которые складывают песни, черпая

материал из народного опыта. Их песни нужны народу, для которого гуслиеры и поют. Во-вторых, на арену истории выходит личность. Следствием такого состояния выступает разрыв между народом и царем. Народ становится хранителем патриархального порядка. Царь лишь формально соблюдает обычай: он не мстит Калашникову за смерть опричника, но невольно творит расправу, не зная всей правды. Причина заключается в том, что в эпоху Грозного между царем и народом стоит опричник, в новое время – дворянская верхушка, толпящаяся у трона.

В «Песне...» Лермонтов сделал значительный шаг вперед в художественном изображении истории. Поступки и психология персонажей обусловлены средой, обстоятельствами жизни, бытом.

«Мцыри» (1839). Герой поэмы стал пленником русского генерала; он помещен в монастырь. Мцыри – не трус, он смел, отважен, в нем проснулся могучий дух отцов, он всей душой стремится в горы, в родное общество, хочет жить по обычаям предков. И – не может. Кавказ отталкивает от себя Мцыри по совершенно другим причинам.

Характер Мцыри (в переводе: послушник) обозначен в эпитафии из 1-й Книги Царств (Библия): «Вкушая, вкусив мало меда, и се аз умираю». Эпитафия приобретает символический смысл и свидетельствует не столько о жизнелюбии Мцыри, сколько о трагической обреченности героя. Вся поэма, кроме эпического зачина, представляет собой исповедь-монолог Мцыри, где он выступает главным действующим лицом и рассказчиком.

Мцыри прежде всего герой действия, непосредственного поступка. Жить для него – значит действовать. В отличие от героев пушкинских романтических поэм Мцыри – «естественный» человек, вынужденный жить в неволе монастыря. Бегство в естественную среду означает для него возвращение в родную стихию, в страну отцов, к самому себе, куда зовет его «могучий дух», данный ему с рождения.

Раздвоенность и противоречивость Мцыри выражаются в тоске по родине, куда он стремится и которую воспринимает как полную свободную, идеальную среду и в трагической гибели иллюзии, будто он может стать частью природного мира и гармонически слиться с ним. Внутренняя коллизия – могущество духа и слабость тела – получает внешнее выражение: открытый, распахнутый природный мир и замкнутость, чужеродность монастыря. Могучий дух обречен на гибель в несвойственном ему укладе, но и убежавший на волю Мцыри оказывается неприспособленным к ней. Это выражается в его метаниях по кругу.

В основе сюжета, таким образом, лежит традиционная романтическая ситуация – бегство исключительного героя из неволи, которое является не приобщением к иному культурному укладу, а возвращением в родную среду. Одновременно тревоги и страдания частного человека остаются неразрешенными, порыв к свободе неудовлетворенным, и результатом становится невозможность примирения. Как нарушение горских обычаев, так и стремление следовать им не приводят героев к победе, обрекает на

одинокость и гибель.

«Демон» (1841). Эта романтическая поэма создавалась Лермонтовым в течение 10 лет. Ее окончательная редакция сложилась в 1839 г. При жизни Лермонтова поэма не была опубликована и впервые появилась за границей.

Сюжетом «Демона» послужила легенда о падшем ангеле, когда-то входившем в свиту Бога, но затем возроптавшем на Него за то, что Бог будто бы несправедлив и допускает зло. Отпав от Бога, ангел стал демоном, слугой Сатаны, и ополчился на Бога якобы из любви к человечеству и с расчетом на то, что люди покинут Бога. За это он был наказан бессмертием и вечным изгнанием. Однако посеянное демоном зло не принесло плодов добра. Оно так и осталось злом, не исправив человечество, а породив еще больше грешников. И тогда демон разочаровался в Сатане. Он решил помириться с Богом. Сюжет легенды предполагает конфликт исполинских героев (Сатаны, Демона) с Богом.

Лермонтов написал поэму о том, что случилось после бегства ангела от Бога и после разочарования демона в Сатане. Может ли падший ангел, вновь ищущий согласия с Богом, творить добро?

Чтобы разрешить эти художественные задачи, Лермонтов выдвигает две идеи. Одна из них – романтическая мысль о любви, спасающей от одиночества и изгнания. Предполагается, что, полюбив земную женщину, Демон может вновь приобщиться к Божьему миру. Земная женщина своей любовью должна возродить героя, который встанет на путь добра. Вторая мысль противоположна первой: если земная любовь благотворна для Демона, то чувство Демона к земной женщине пагубно. Дьявольская страсть несет человеку гибель. Итак, поэма основана на двух несовместимых и отрицающих друг друга идеях, которые реализуются в ходе романтического конфликта, приобретающего таинственный характер, – развертывающуюся на небесах распрю Демона с Богом.

В поэме «Демон» центральный персонаж не враждует с Богом, он хочет достичь с Ним мира, гармонии, вновь почувствовать ценность добра и красоты («Хочу я с Богом помириться. Хочу любить, хочу молиться, хочу я верить добру»). Вечность не была ему в тягость. Но все изменилось с тех пор, как Демон отпал от Бога. По своей роли он стал носителем и сеятелем зла. С тех пор два чувства угнетали Демона: он властвовал ничтожной землей и скучал:

Давно отверженный блуждал
В пустыне мира без приюта...

Он решает вернуться в свиту Бога, вновь обрести ангельский чин. Однако Демон по-прежнему презирает землю, ее природу, все человечество, весь сотворенный Богом мир. Величественные, роскошные и дикие картины горного Кавказа, открывшиеся его глазам, не трогают его.

Все это означает, что через земную природу Демон не мог возродиться к новой жизни. Природа была бессильна вдохновить Демона на добро, она не меняла ни его духа, ни его души.

Перелом в Демоне происходит в тот миг, когда он увидел Тамару. В ней играли жизнь, молодость, она была детски чиста, весела и наивна, превосходя естественностью саму природу:

И улыбается она,
Веселья детского полна...

Отныне любовь к Тамаре и потребность внушить ей любовь к себе занимает все существо Демона, потому что через любовь к земной женщине гордый дух надеется вновь прикоснуться к мировой гармонии. Живая красота Тамары рисовала перед Демоном некогда обретенное и потом потерянное счастье.

Итак, любовь наполнила душу Демона и вытеснила из нее все остальные желания. Чтобы Тамара досталась только ему, Демон способствует гибели ее жениха. Однако остается память Тамары о женихе, остается ее неутешное горе. Демон стремится уничтожить и их, предлагая Тамаре свою любовь и смущая ее душу сомнением в необходимости хранить верность возлюбленному и память о нем («Не плачь, дитя, не плачь напрасно!»).

Вторгаясь в жизнь Тамары, Демон разрушает устойчивый, наивный мир патриархальной цельности. Его любовь к Тамаре исполнена эгоизма: она нужна Демону для собственного возрождения и возвращения утраченной гармонии с миром. Тамара – плотское существо. Демон – бесплотен. Между ними не может быть гармонии. Кто-то из героев либо оба должны пасть жертвами любви, если она будет пробуждена. Демон заранее требует такой жертвы от Тамары. Сам он не хочет жертвовать ничем. Уговаривая Тамару забыть о погибшем женихе, он с тем же презрением, как и раньше, убеждает ее в ничтожестве земной жизни и доли человека. И тут же открывает перед ней картины вечной космической жизни.

С явлением Демона и с его речью Тамара погружается в неведомое ей царство:

И этот голос чудно-новый,
Ей мнилось, все еще звучал.

В голосе Демона есть не смысловое, а мощное музыкально-поэтическое обаяние.

Встреча с Демоном означает для Тамары потерю естественности и погружение в область познания. Душа Тамары становится ареной борьбы обычаев, патриархальных устоев и нового, «грешного» чувства.

Искушая Тамару, Демон представляется ей страдальцем, которому опостытели зло, познание и свобода, нелюбовь неба и земли, отверженность, бесприютность и одиночество. Он просит любви и участия к его страданиям и душевным терзаниям, уверяя, что впервые полюбил земной любовью, впервые познал мучения любви.

Демон хочет навечно сохранить блаженство и навсегда уничтожить свои мучения. Он готов раскаяться в своих прегрешениях, лишь бы Тамара одарила его любовью, которая для Демона – пропуск в рай.

Демону удается одержать верх над земной женщиной, которая, поверив его магически-убедительным, полным поэтической силы речам, одаряет его любовью («Увы! злой дух торжествовал! Смертельный яд его лобзания Мгновенно в грудь ее проник»). Проникшись глубоким сочувствием к страданиям духа зла и надеясь на его возрождение, Тамара отвечает ему любовью и приносит свою жизнь в жертву этой любви.

Однако неземная любовь Демона губительна для земной женщины: его поцелуй наполнен смертельным ядом. Любимая Демоном женщина умирает в тот миг, когда злой дух

Коснулся жаркими устами
Ее трепещущим губам.

От власти Демона-искусителя Тамару спасает ангел, смывающий слезами знаки зла с грешной души. Оказывается, Бог послал «испытание» Тамаре, которая, преодолев страдания и пожертвовав собой, полюбила Демона, чтобы тот обратился к добру. Иначе говоря, Тамара стремилась приобщить Демона к добру через любовь, жертвуя собой, и потому творила благое дело. Она достойна прощения, о чем и сообщает ангел. Демонизм, как бы он ни был «высок» и «поэтичен», всегда жесток, бессмыслен и разрушителен.

6. «Герой нашего времени» (1838–1840). Состояние русской прозы и повествовательное начало в романе. Как известно, роман «Герой нашего времени» состоит из повестей, каждая из которых восходит к особым жанровым разновидностям. Повесть «Бэла» представляет собой смесь очерка и романтической повести о любви «светского» человека к дикарке; повесть «Максим Максимыч» – смешение своего рода «физиологического» очерка с жанром «путешествия». «Журнал Печорина» относится к эпистолярному жанру и является как дневником-исповедью. В 1840 г. появилось первое издание романа, а в 1841 – второе, снабженное предисловием.

Однако вместо целостного изложения «Журнал Печорина» распадается на ряд повестей. Из них «Тамань» – смесь романтической поэмы и баллады (столкновение цивилизованного человека с условно-естественными и примитивными по своему общественному развитию людьми, окруженное атмосферой авантюрной таинственности), «Княжна Мери» – светская повесть, «Фаталист» – философская повесть, построенная на материале военного быта.

7. Автор, повествователь и герой. Соединение повестей в единую повествовательную структуру – характерная особенность становления русской реалистической прозы на ее ранних стадиях. Так, Пушкин создает из разных повестей цикл «Повести Белкина», Лермонтов из повестей создает роман, объединенный, с одной стороны, рассказчиком или повествователем-путешественником («Бэла» и «Максим Максимыч»), а с другой, в «Журнале Печорина» – героем-повествователем Печориным, чья личность раскрывается в собственноручных дневниковых записях о себе и своих приключениях. Все повести объединены одним сквозным героем – Печориным, участвующим в

каждой из них. Он обладает целым рядом отличительных духовных и душевных признаков, восходящих к волновавшему Лермонтова демоническому образу.

Главное из этих новых качеств – способность сильно, глубоко и тонко чувствовать, соединенная со способностью к самопознанию. С этой точки зрения Печорин – самая загадочная, самая таинственная личность в романе, обозначая характер, Лермонтов оставляет противоречия в характере героя неразрешенными, неразрешимыми, непознанными и окруженными тайной. Причина такого освещения героя заключена, по крайней мере, в трех обстоятельствах.

Во-первых, лермонтовский человек всегда устремлен к познанию смысла жизни, смысла бытия, к отысканию положительных ценностей, которые осветили бы ему мир духовным лучом прозрения, открыв тем самым цель упований и действий.

Во-вторых, герой двойствен. С одной стороны, Печорин – «герой нашего времени». Он действительно интеллектуально и духовно самая значительная, самая крупная личность в романе и самая нравственная: смеясь над другими и ставя свои, порой очень жестокие эксперименты, он не может не осуждать себя, не может не раскаиваться, подчас сам не понимая, почему судьба столь несправедлива к нему. Название «герой нашего времени» не иронично, в нем нет затаенного отрицающего его смысла. Печорин – действительно герой времени, лучший из молодого поколения дворян. С другой стороны, Печорин – «портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии». Печорин – антигерой как персонаж литературного произведения, но истинный герой негероического нашего времени и негероического поколения.

В-третьих, Печорин приближен к автору и по своей принадлежности к одному поколению, и по духовной организации. Однако оценка героя доверена не автору, а самому герою. Поэтому нет осуждения героя со стороны автора, а есть самоосуждение героя, ироничного по отношению к себе.

История души и загадка бытия, судьбы требуют создания условий для их постижения. Чтобы понять смысл поступков людей и своих собственных, Печорин должен знать внутренние побуждения персонажей и мотивировки их поведения. С этой целью он, словно ученый-испытатель, ставит опыт, эксперимент, создавая ситуации, основанные на приключениях. Печорин заботится о том, чтобы в начале эксперимента именно он не получил бы какого-либо преимущества, иначе опыт потеряет свою чистоту. Бэла, Казбич, Азамат и Печорин – равные фигуры в истории с дикаркой, так же как Грушницкий, Мери и Печорин в «Княжне Мери». Эксперимент, проводимый над собой и над людьми, носит двойственный характер: с одной стороны, это путь к раскрытию и постижению внутреннего мира персонажей и своего собственного, с другой – испытание судьбы. Частная психологическая задача совмещается с общей, метафизической, философской.

8. Философия, сюжет и композиция романа. Центральная

философская проблема, стоящая перед Печориным и занимающая его сознание, – проблема фатализма, предопределения: предначертана ли заранее его жизненная судьба и судьба человека вообще или нет, свободен ли человек или он лишен свободного выбора? На первый план выходит личность героя с особыми, индивидуальными душевными реакциями на окружающий мир. Историческая и социальная детерминированность отходит на второй план. Автору нужна личность, уже достигшая зрелости в своем духовном развитии, стремящаяся разрешить загадки бытия. Теперь уже не обстоятельства создают Печорина, а он создает по своей воле нужные ему «субъективные», «вторичные» обстоятельства и в зависимости от них определяет свое поведение. Все остальные герои подчиняются власти внешних обстоятельств. Они – пленники «среды». силы, от которых зависят и его судьба, и судьбы других персонажей. И тогда свободный в реально-бытовом мире, он оказывается несвободным в бытии. Герой решает задачу – обладает ли он свободной волей или не обладает. Все поставленные Печориным опыты – попытки разрешить это противоречие.

Расположение повестей, согласно хронологии романа, таково: «Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист», «Бэла», «Максим Максимыч», «Предисловие к «Журналу Печорина»».

В романе, однако, хронология разрушена и повести расположены по иному: «Бэла», «Максим Максимыч», «Предисловие к «Журналу Печорина»», «Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист». Композиция романа, как нетрудно догадаться, связана с особым художественным заданием.

Избранная автором последовательность повестей преследовала несколько целей. Одна из них состояла в том, чтобы снять напряжение с происшествий и приключений, т. е. с внешних событий, и переключить внимание на внутреннюю жизнь героя. Такая установка соответствует художественным намерениям автора, который раскрыл свою цель в «Предисловии к «Журналу Печорина»»: «История души человеческой, хотя и самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа...».

9. Жанровые традиции и жанр романа. Сюжет и композиция служат выявлению, раскрытию души Печорина. В «Герое нашего времени» сохранена «вершинная композиция», присущая романтической поэме. С Печориным непременно происходит что-то необыкновенное.

Характер и душевный строй Печорина не меняются от эпизода к эпизоду. Он сложился раз и навсегда. Внутренний мир Печорина един и неизменен от первой до последней повести. Он не развивается. Печорин получает возможность самоуглубляться, изучать и анализировать себя. Другое качество героя – склонность к поискам истины, настроенность на метафизический, философский лад – также восходит к романтической демонической поэме.

О Печорине рассказывают разные персонажи. Лермонтову необходимо подключить для изображения героя исторический, социальный, культурный и

житейско-бытовой опыт всех вовлеченных в сюжет лиц.

С романтической поэмой роман «Герой нашего времени» связан и композиционным кольцом. Действие в романе начинается и заканчивается в крепости. Печорин пребывает в замкнутом кругу, из которого нет выхода. Каждое приключение (и вся жизнь) начинается и кончается одинаково: за очарованием следует горькое разочарование.

Помимо поэмы и баллады, на жанр романа «Герой нашего времени» повлияли иные традиции, связанные с романтической прозой. Любовные истории и дружеские связи оживили в романе жанровые признаки светской и фантастической повести. В «Княжне Мери» очевидно влияние светской повести, сюжет которой часто основан на соперничестве двух молодых людей, причем нередко один из них гибнет на поединке.

10. Образ Печорина. Почти все, писавшие о романе Лермонтова, упоминают об его особой игровой природе, которая связана с опытами, экспериментами, проводимыми Печориным. Печорин оказывается и автором, и постановщиком, и актером пьесы. Он пишет и ставит ее для себя. При этом с разными людьми он ведет себя по-разному: с Максим Максимычем – дружески и отчасти высокомерно, с Верой – любовно и насмешливо, с княжной Мери – представляясь демоном и снисходительно, с Грушницким – иронически, с Вернером – холодно, рассудочно, дружески до определенного предела и довольно жестко.

Общее его отношение ко всем персонажам обусловлено двумя принципами: во-первых, никого нельзя допускать в тайное тайных, в свой внутренний мир; во-вторых, человек интересен для Печорина постольку, поскольку он выступает его антагонистом или врагом. Вере, которую любит, он посвящает меньше всего страниц в дневнике. Это происходит потому, что Вера любит героя, и он об этом знает. Она не изменит и всегда будет его. На этот счет Печорин абсолютно спокоен.

Печорин соткан из противоречий. Печорин ставит перед собой цель и достигает ее, напрягая все силы души. Потом беспощадно анализирует свои поступки и бесстрашно судит себя. Его ведет к познанию мира и самопознанию свободная мысль.

Но в названии «герой нашего времени» есть, безусловно, примесь иронии, на что намекнул сам Лермонтов. Получается, что герой может выглядеть и выглядит антигероем. Точно так же он кажется необыкновенным и обыкновенным, исключительной личностью и простым армейским офицером кавказской службы. В отличие от обыкновенного Онегина, доброго малого, ничего не знающего о своих внутренних богатых потенциальных силах, Печорин их чувствует и сознает, но жизнь проживает, как и Онегин, обычно. Нет сомнения, что Печорин – поэтическая, артистическая и творческая натура, но во многих эпизодах – циник, наглец, сноб. И невозможно решить, что составляет зерно личности: богатства души или ее дурные стороны – цинизм и наглость, что является маской, сознательно ли она надета на лицо и не стала ли маска лицом.

В повести «Бэла» Печорин так объясняет Максиму Максимычу в ответ на его упреки свой характер: *«Послушайте, Максим Максимыч, – отвечал он, – у меня несчастный характер; воспитание ли меня сделало таким, Бог ли так меня создал, не знаю; знаю только то, что если я причиною несчастья других, то и сам не менее несчастлив; разумеется, это им плохое утешение – только дело в том, что это так».*

В реальной жизни идеальные романтические представления Печорина потерпели крушение, и ему надоело все, и стало скучно. Удовлетворения же им нет.

Романтизм, как известно, предполагал двоемирие: столкновение мира идеального и реального. Основная причина разочарования Печорина заключена, с одной стороны, в том, что идеальное содержательное наполнение романтизма – пустые мечтания. С другой стороны, душевное и духовное бессилие сделало Печорина слабым перед несовершенной, как верно утверждали романтики, действительностью.

Вывод Печорина - тот, кто достиг зрелости и мудрости, понимает, что единственно достойный предмет интереса для человека – собственная душа.

Душа Печорина еще не остыла, не угасла и не умерла: он способен и поэтически, без всякого цинизма, идеального или вульгарного романтизма воспринимать природу, наслаждаться красотой и любить.

В том же ключе выдержано описание своих чувств перед дуэлью с Грушницким, где Печорин открывает свою душу и признается, что любит природу горячо и неистребимо.

Получив письмо Веры с извещением о срочном отъезде, герой «как безумный выскочил на крыльцо, прыгнул на своего Черкеса, которого водили по двору, и пустился во весь дух, по дороге в Пятигорск». Теперь Печорин гнался не за приключениями, теперь ни к чему были опыты, интриги, – тут заговорило сердце, и пришло ясное понимание того, что гибнет единственная любовь: «При возможности потерять ее навеки Вера стала для меня дороже всего на свете, дороже жизни, чести, счастья!». Здесь холодный и умелый экспериментатор над чужими судьбами оказался беззащитным перед собственной печальной участью – герой выведен горько плачущим, не старавшимся удержать слез и рыданий. Печорин впервые не подумал о себе, а думал о Вере, впервые чужую личность поставил выше своей. Ему не было стыдно за свои слезы («Мне однако приятно, что я могу плакать!»), и в этом была его нравственная, духовная победа над собой.

Лермонтов всюду дает почувствовать, что Печорин не дорожит жизнью, что он не прочь умереть, чтобы избавиться от противоречий сознания, приносящих ему страдания и мучения. В его душе живет тайная надежда, что только смерть для него – единственный выход. Герой не только разбивает чужие судьбы, но – главное – убивает себя. Его жизнь издерживается ни на что, уходит в пустоту.

Лермонтов создал первый в России психологический роман в русле

народившегося и побеждавшего реализма, в котором существенную роль играл процесс самопознания героя. В ходе самоанализа Печорин подвергает проверке на прочность все духовные ценности, выступающие внутренним достоянием человека. Такими ценностями в литературе всегда считались любовь, дружба, природа, красота.

Анализ и самоанализ Печорина касается трех типов любви: к девушке, выросшей в условно естественной горной среде (Бэла), к загадочной романтической «русалке», обитающей близ вольной морской стихии («ундина») и к городской девушке «света» (княжна Мери). Каждый раз любовь не дает истинного наслаждения и кончается драматически или трагически. Печорин снова разочаровывается и впадает в скуку. Любовная игра часто создает для Печорина опасность, угрожающую его жизни. Она перерастает рамки любовной игры и становится игрой с жизнью и смертью. Так происходит в «Бэле», где Печорин может ждать нападения и от Азамата, и от Казбича. В «Тамани» «ундина» чуть не утопила героя, в «Княжне Мери» герой стрелялся с Грушницким. В повести «Фаталист» он проверяет свою способность к деятельности. Ему проще пожертвовать жизнью, чем свободой.

Любовь для него – не союз или поединок равных, но подчинение другого человека своей воле. И потому из каждого любовного приключения герой выносит одни и те же чувства – скуку и тоску.

Точно так же он не способен к дружбе, ибо не может поступиться частью свободы, что означало бы для него стать «рабом». С Вернером он сохраняет дистанцию в отношениях. Свою сторонность дает почувствовать и Максиму Максимычу, избегая дружеских объятий. В итоге Печорин чувствует себя бесконечно несчастным и обманутым судьбой.

В романе сообщается о новой попытке героя найти пищу для души – он отправляется на Восток. Его развитое критическое сознание не завершилось и не обрело гармонической цельности. Лермонтов дает понять, что Печорин, как и люди того времени, из черт которых составлен портрет героя, еще не в силах преодолеть состояние духовного распутья.

11. Грушницкий, Максим Максимыч и другие персонажи.

Грушницкий. Сюжет повести «Княжна Мери» разворачивается через противостояние Грушницкого и Печорина в их притязаниях на внимание княжны Мери. В любовном треугольнике (Грушницкий, Мери, Печорин) Грушницкий играет сначала роль первого любовника, но затем оттесняется на второй план и перестает быть соперником Печорина в любви.

Познание характера Грушницкого не проходит бесследно ни для Печорина, ни для княжны и кончается трагедией: убит Грушницкий, погружена в духовную драму Мери. Печорин находится на распутье и вовсе не торжествует победу. Если характер Печорина остается неизменным, то Грушницкий претерпевает эволюцию: в недалеком и неумелом лже-романтике обнажается мелкая, подлая и злобная натура. Грушницкий не самостоятелен в своих мыслях, чувствах и в поведении. Он легко подпадает под влияние внешних обстоятельств – то моды, то людей, становясь игрушкой в руках

драгунского капитана или Печорина, осуществившего план дискредитации мнимого романтика.

Грушницкий представляет собой не только тип антигероя и антипода Печорина, но и его «кривое зеркало». Он занят только собой и не знает людей; он предельно самолюбив и самоуверен, потому что не может посмотреть на себя критически и лишен рефлексии. Он «вписан» в стереотипное поведение «света».

Смириться с поражением Грушницкий не может, но сознание ущербности толкает его к сближению с сомнительной компанией, с помощью которой он намеревается отомстить обидчикам. Тем самым он падает жертвой не только интриг Печорина, но и собственного характера.

В последних эпизодах в Грушницком многое меняется: он оставляет романтическое позерство, освобождается от зависимости перед драгунским капитаном и его шайкой. Однако он не может преодолеть слабость своего характера и условности светского этикета.

Максим Максимыч. Одно из главных лиц романа – Максим Максимыч, штабс-капитан кавказской службы. Он выполняет в повествовании функцию рассказчика и самостоятельного персонажа, противопоставленного Печорину.

Максим Максимыч в отличие от других героев выведен в нескольких повестях («Бэла», «Максим Максимыч», «Фаталист»). Он настоящий «кавказец» не в пример Печорину, Грушницкому и другим офицерам, лишь волею случая занесенным на Кавказ. Он служит здесь постоянно и хорошо знает местные обычаи, нравы, психологию горцев. У Максима Максимыча нет ни пристрастия к Кавказу, ни пренебрежения к горским народам. Он отдает должное коренным жителям, хотя многие их черты ему не по душе. Словом, он лишен романтического отношения к чуждому ему краю и трезво воспринимает природу и быт кавказских племен. Но это не значит, что он исключительно прозаичен и лишен поэтического чувства: его восхищает то, что достойно восхищения.

Взгляд на Кавказ Максима Максимыча обусловлен тем, что он принадлежит к другому социально-культурному историческому укладу – русскому патриархальному быту. Максим Максимыч – цельная и «простая» натура. У него золотое сердце и добрая душа. Он склонен прощать людские слабости и пороки, смиряться перед судьбой, более всего ценить душевное спокойствие и избегать приключений. В делах службы он исповедует ясные и безыскусственные убеждения. На первом месте стоит для него долг, но с подчиненными он не чинится и ведет себя по-приятельски. Командир и начальник в нем берут верх только тогда, когда подчиненные, по его разумению, совершают дурные поступки. Сам Максим Максимыч свято верит в дружбу и готов оказать уважение любому человеку.

Простодушная позиция присуща Максиму Максимычу и в описании приключений Печорина. Хотя Максим Максимыч может быть и обидчив, и строг, и решителен, и сметлив, и жалостлив, но все-таки он лишен личностного самосознания и не выделился из того патриархального мира, в котором

сложился. С такой точки зрения Печорин и Вулич кажутся ему «странными». Максим Максимыч не любит метафизических прений, он действует по закону здравого смысла, четко различая порядочность и непорядочность. Ему неясно, почему Печорин скучает, но он твердо знает, что с Бэлой тот поступил нехорошо и неблагородно. Уязвляет самолюбие Максима Максимыча и та холодная встреча, какой наградил его Печорин.

Благодаря Максиму Максимычу обнаружилось слабые и сильные стороны печоринского типа: разрыв с патриархально-народным сознанием, одиночество, потерянное поколение интеллигентов.

Максим Максимыч как человеческий тип и художественный образ очень понравился Белинскому и Николаю I. Оба увидели в нем здоровое народное начало.

Из женских характеров значительны Вера, Бэла, «ундина», но наибольшее внимание Лермонтов уделил княжне Мери, назвав ее именем большую повесть.

Имя Мери образовано, как сказано в романе, на английский манер (следовательно, по-русски княжну зовут Мария). Характер Мери обрисован в романе подробно и выписан тщательно. Мери в романе – страдательное лицо. Она подвергается суровым жизненным испытаниям, и именно на ней Печорин ставит свой жестокий эксперимент разоблачения Грушницкого. Не ради Мери осуществляется опыт, но девушка вовлечена в него силою игры Печорина, поскольку имела несчастье обратить заинтересованный взор на лже-романтика и лже-героя. Одновременно в романе во всей остроте решается проблема любви – подлинной и мнимой.

Сюжет повести, на котором лежит отпечаток мелодраматичности, основан на любовном треугольнике. Избавляясь от волокитства Грушницкого, Мери влюбляется в Печорина, но и это чувство оказывается иллюзорным: если Грушницкий – не жених, то влюбленность Печорина мнимая с самого начала. Притворная любовь Печорина уничтожает притворную любовь Грушницкого. Любовь Мери к Печорину остается без взаимности. Оскорбленная и униженная, она перерастает в ненависть. Мери, таким образом, ошибается дважды. Она живет в искусственном, условном мире. Чистая и наивная душа княжны помещена в несвойственное ей окружение, где эгоистические интересы и страсти прикрыты различными масками.

Мери угрожает не только Печорин, но и «водяное общество». Так, некая толстая дама чувствует себя задетой Мери («Уж ее надо проучить...»), и эту угрозу берется исполнить ее кавалер, драгунский капитан. Печорин разрушает его замысел и спасает Мери от клеветы драгунского капитана и его шайки.

Беда Мери заключается в том, что она не отличает маску от лица, хотя и чувствует разницу между непосредственным душевным порывом и светским этикетом. Видя мучения раненого Грушницкого, уронившего стакан, «она к нему подскочила, нагнулась, подняла стакан и подала ему с телодвижением, исполненным невыразимой прелести; потом ужасно покраснела, оглянувшись на галерею и, убедившись, что ее маменька ничего не видала, кажется, тотчас

же успокоилась».

Наблюдая за княжной Мери, Печорин угадывает в неискнутом жизни существе противоборство двух побуждений – естественности, непосредственной чистоты, нравственной свежести и соблюдения светских приличий. Дерзкий лорнет Печорина рассердил княжну, но сама Мери тоже смотрит через стекло на толстую даму.

Поведение Мери кажется Печорину столь же искусственным, как и знакомое ему поведение московских и иных столичных девиц. Поэтому в его взгляде на Мери преобладает ирония. Герой решается доказать Мери, как ошибается она, принимая волокитство за любовь, как неглубоко судит о людях, примеряя к ним обманчивые светские маски. Видя в Грушницком разжалованного офицера, страдающего и несчастного, княжна проникается к нему сочувствием. Пустая банальность его речей вызывает ее интерес.

Она выказывает и отзывчивость, и благородство, понимает, что ошиблась в Грушницком. Мери с доверием относится к людям и не предполагает интриги и коварства со стороны Печорина. Герой помог Мери разглядеть фальшивость и позерство юнкера, рядящегося в тогу мрачного героя романа, но и сам влюбил в себя княжну, не чувствуя к ней влечения. Мери снова обманута, и на сей раз человеком действительно «страшным» и незаурядным, знающим тонкости женской психологии, но не подозревающим, что имеет дело не с ветреной светской кокеткой, а с действительно достойным любви человеком. Следовательно, обманута не только княжна, но неожиданно для него обманулся и Печорин: он принял Мери за обычную светскую девушку, ему открылась глубокая натура. По мере того, как герой пленяет княжну и ставит на ней свой опыт, исчезает ирония его рассказа. Жеманство, кокетство, притворство – все ушло прочь, и Печорин отдает себе отчет в том, что поступил с Мери жестоко.

Опыт Печорина удался: он добился любви Мери, развенчав Грушницкого, даже защитил ее честь от клеветы. Человечески Мери выросла. Мери придется учиться любить человечество, потому что она обманулась не в одном лишь ничтожном Грушницком, но и в непохожем на него Печорине. Автор оставляет Мери на распутье, и читатель не знает, сломлена она или найдет силы преодолеть «урок» Печорина.

Вернер – доктор, приятель Печорина, своеобразная разновидность «печоринского» типа, существенная для понимания всего романа и его героя. Подобно Печорину, он эгоист и «поэт», изучивший «все живые струны сердца человеческого». Вернер невысокого мнения о человечестве и людях своего времени, но идеальное начало в нем не заглохло, он не охладел к страданиям людей («плакал над умирающим солдатом»), живо чувствует их порядочность и добрые наклонности. В нем есть внутренняя, душевная красота, он ценит ее в других. Вернер «мал ростом и худ и слаб как ребенок, одна нога у него короче другой, как у Байрона; в сравнении с туловищем голова его казалась огромна...». В этом отношении Вернер – антипод Печорина. В нем все дисгармонично: развитый ум, чувство красоты и – телесное безобразие,

уродливость. Видимое преобладание духа над телом дает представление о необычности, странности доктора.

Добрый по натуре, он заслужил прозвище Мефистофель, потому что наделен острым критическим зрением и злым языком. Дар предвидения помогает ему понять, какую интригу задумал Печорин, почувствовать, что Грушницкий падет жертвой. Философско-метафизические разговоры Печорина и Вернера приобретают характер словесной дуэли, где оба приятеля достойны друг друга.

В отличие от Печорина Вернер – созерцатель. Он лишен внутренней активности. Холодная порядочность – вот принцип его поведения. Далее этого нравственные нормы на него не распространяются. Он предупреждает Печорина о слухах, распускаемых Грушницким, о заговоре, о готовящемся преступлении, но избегает и боится личной ответственности: после гибели Грушницкого он отходит в сторону, как будто не имел к дуэльной истории косвенного отношения, и всю вину молчаливо возлагает на Печорина, не подавая ему при посещении руки. В тот момент, когда Печорин особенно нуждался в душевной поддержке, Вернер демонстративно отказал в ней. Однако внутренне он чувствовал себя не на высоте положения и желал, чтобы Печорин первым протянул руку. Доктор был готов ответить душевным порывом, но Печорин понял, что Вернер хотел уйти от личной ответственности и расценил поведение доктора как измену и нравственную трусость.

Вулич – поручик-бретер, с которым Печорин встретился в казачьей станице, один из героев «Фаталиста». По своей натуре Вулич замкнут, отчаянно храбр. Он предстает в повести страстным игроком не только в карты, но и в более широком смысле, расценивая жизнь как роковую игру человека со смертью. Когда среди офицеров заходит спор о том, есть или нет предопределение, т. е. подвластны люди некой высшей силе, управляющей их судьбами, или они являются полновластными хозяевами своей жизни, поскольку обладают рассудком, волей и на них самих лежит ответственность за их поступки, Вулич вызывается на себе проверить суть спора. Печорин отрицает предопределение, Вулич признает его. Пистолет, приставленный Вуличем ко лбу, должен решить спор. Выстрела не последовало.

Доказательство в пользу предопределения как будто получено, но Печорина не покидают сомнения: «Верно... только не понимаю теперь...» Вулич, однако, в этот день погибает, но иначе. Вулич чужд сомнений. Его свободная воля служит подтверждением идеи фатализма. Его гибель также случайна и нелепа. Вулич – антипод Печорина, который переводит отвлеченный метафизический спор и историю Вулича в конкретный философский и социально-психологический план. Храбрость Вулича лежит по ту сторону добра и зла: она не разрешает какой-либо нравственной задачи, стоящей перед душой. Фатализм Печорина проще, но он держится на реальном знании, исключая «обман чувств или промах рассудка».

Фатализм Вулича противоположен и наивному «народному» фатализму

Максима Максимыча означающему смиренное принятие судьбы.

В поэзии Лермонтов завершил развитие русского романтизма. Лермонтов свободно оперировал различными жанрами и стилями.

Проза Лермонтова непосредственно предшествовала «натуральной школе» и предварила ее жанрово-стилистические особенности. Романом «Герой нашего времени» Лермонтов открыл широкую дорогу русскому философско-психологическому роману, соединив роман с интригой и роман мысли, в центре которого изображена личность, анализирующая и познающая себя. «В прозе, – по словам А. А. Ахматовой, – он опередил сам себя на целое столетие».

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Дайте периодизацию творчества Лермонтова и кратко охарактеризуйте каждый период с указанием написанных произведений.
2. Пафос творчества и основные идейно-художественные устремления.
3. Раскройте темы, мотивы, проблематику ранней лирики. Романтическое двоемирие ранней лирики.
4. Своеобразие ранней лирики: типологическое и индивидуальное в ней.
5. Судьба лирических жанров романтической лирики в творчестве Лермонтова.
6. Жанры лирического отрывка и лирического монолога, их насыщенность разными темами, мотивами и настроениями.
7. Принципы романтического контраста, характерные антитезы в лермонтовской лирике.
8. Диалектика добра и зла.
9. Ранняя проза. Роман «Вадим» и его своеобразие.
10. Роман «Княгиня Лиговская». Жанровые слагаемые романа.
11. Темы и мотивы лирики 1837–1841 годов. Сочетание конкретно-социального и философско-обобщенного планов.
12. Расскажите о творческой истории драмы «Маскарад».
13. Лермонтовская философия русской истории и поэма «Песня про... купца Калашникова».
14. Расскажите о фольклоризме поэмы.
15. Каково соотношение точки зрения автора и точки зрения «народа» в поэме?
16. Поэма «Мцыри» и романтическая традиция.
17. Какова творческая история поэмы?
18. Монологизм поэмы.
19. Символика поэмы. Обобщенно-философский характер поэмы.
20. Расскажите о замысле и творческой истории поэмы «Демон».
21. Как отражена диалектика добра и зла в сюжете и системе образов?
22. «Герой нашего времени» – роман или собрание повестей. Объединяющее начало в произведении.
23. Прием двойничества как основной принцип построения системы

образов.

24. Герой нашего времени» – роман судьбы или роман воли?

25. Философско-психологический тип романа.

Литература

1. *Виноградов В. В.* Стиль прозы Лермонтова. – В кн.: В. В. Виноградов.

2. *Герштейн Э. Г.* «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. М., 1976.

3. *Журавлева А. И.* Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002. Л., 1981.

4. *Ломинадзе С. В.* Поэтический мир Лермонтова. М., 1985.

5. *Пумпянский Л. В.* Стиховая речь Лермонтова; Лермонтов. В кн.: Пумпянский Л. В. Классическая традиция. М., 2000.

6. *Серман И.* Михаил Лермонтов. Жизнь в литературе. 1836–1841. М., 2003.

Лекция № 11: Н.В. Гоголь – основатель «критического реализма» (1809–1852)

План

1. Детские и юношеские годы. Первые литературные опыты

2. «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831–1832). Структура и композиция цикла

3. Цикл повестей «Миргород» (1835)

4. «Арабески» (1835). Статьи Гоголя по истории и искусств

5. Цикл «Петербургские повести» (1835–1842)

6. «Ревизор» (1836). Замысел и источники комедии

7. Отзывы современников о «Ревизоре». Первые театральные постановки

8. Поэма «Мертвые души» (1835–1852). Замысел и источники сюжета поэмы

9. Жанровое своеобразие поэмы «Мертвые души»

10. Отзывы современников и критическая полемика вокруг «Мертвых душ».

Николай Васильевич Гоголь развил и углубил традиции Пушкина в прозе и в драматургии, означив вместе с тем новое направление русской литературы, которое получило благодаря революционно-демократической эстетике название «критический реализм». Пушкин для Гоголя остается идеалом совершенства. Гоголь бичевал социальное зло и дал этому источнику название пошлость современного человека. «Пошлым» является человек, утративший духовное измерение жизни. Все творчество Гоголя было одушевлено идеалом возвышенного. Он мечтал видеть Россию и русского человека свободными от всех нравственных искажений и указывающими путь всему человечеству к божественно-прекрасной и величественной жизни. Изживание пороков через смех и торжественная устремленность к духовному совершенству –

таковы слагаемые Гоголя, в котором соединились писатель и пророк.

1. Детские и юношеские годы. Первые литературные опыты.

Н. В. Гоголь родился в 1809 г. в селе Великие Сорочинцы Миргородского уезда Полтавской губернии. Его родители были малороссийскими помещиками, как тогда называлось, «среднего достатка» (1000 десятин земли и около 400 душ крепостных). Отец, Василий Афанасьевич Гоголь-Яновский (сам Гоголь впоследствии откинул вторую, польскую часть своей фамилии), когда-то служил при малороссийском почтамте, но, женившись в 1805 г. на Марии Ивановне Косяровской, которой в момент замужества было 14 лет (жениху – 28), оставил службу и поселился в родовом имении Васильевка.

В мае 1821 г. Гоголь поступил в Гимназию высших наук в Нежине. Именно к нежинскому периоду (1 мая 1821 – 27 июля 1828) относятся первые его литературные опыты. В Нежине были написаны «Ганц Кюхельgarten» и стихотворение «Италия» – первые произведения писателя, которые он анонимно (Алов) опубликовал сразу же по приезде в Петербург в 1829 г.

В течение месяца с небольшим книга находилась в продаже, вызвав два резко отрицательных отзыва – вначале в 12-й книжке «Московского телеграфа», а затем в номере болгаринской газеты «Северная пчела». После сожжения нераспроданных экземпляров поэмы Гоголь внезапно уезжает за границу, в Германию, а 22 сентября 1829 г. столь же внезапно возвращается в Петербург.

После возвращения в Петербург Гоголь пережил еще одну неудачу: безуспешной оказалась в октябре 1829 г. его попытка поступить на сцену в качестве драматического актера. В конце 1829 г. Гоголь, наконец, сумел определиться на службу в департамент государственного хозяйства и публичных зданий Министерства внутренних дел. С апреля 1830 г. до марта 1831 г. он служит в департаменте уделов: сначала писцом, затем помощником столоначальника и новеллиста В. И. Панаева. Служба в канцелярии, вызвав глубокое разочарование Гоголя в «службе государственной», дала ему вместе с тем богатый материал для будущих произведений, в которых отразились чиновничий быт и функционирование государственной бюрократической машины. Параллельно все больше времени Гоголь уделял литературной работе. Таким образом, постепенно Гоголю удается войти в литературные круги.

2. «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831–1832). Структура и композиция цикла. «Вечера на хуторе близ Диканьки» открыли, не считая первых произведений Гоголя, романтический период его творчества. Обращение Гоголя к украинским сюжетам в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» во многом определилось литературной ситуацией эпохи: романтическим историзмом, интересом к народной поэзии, народной культуре, национальному характеру, языку, усилившимся в России в 1820-1830-е гг.

В «Вечерах ...» Гоголь сумел проникнуться самим духом свободного и

вольного народа, опираясь на фольклор. Тематика «Вечеров ...» - характеры, духовные свойства, моральные правила, нравы, обычаи, быт, поверья украинского крестьянства. «Пропавшая грамота», «Заколдованное место», имеющие форму народного анекдота, где «демоническое приняло вид мелкой чертовщины». Две любовные новеллы «Майская ночь» и «Ночь перед Рождеством», где более серьезно рассказывается «о состязании светлых сил с демоническими». Две сказки-трагедии, в которых гибнут все, кто попытался спорить с демонами «Вечер накануне Ивана Купала» и «Страшная месть». Две повести, находящиеся вне демонологии «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» и «Сорочинская ярмарка».

В «Вечерах ...» герои во власти религиозно-фантастических представлений, языческих и христианских верований. Чертям, ведьмам, русалкам придаются вполне конкретные человеческие свойства.

«Вечера ...» населены массой персонажей – злых и добрых, обычных и незаурядных, пошлых и поэтичных. Перед нами проходит галерея лиц, духовно-ограниченных, корыстолюбивых, эгоистических: попович («Сорочинская ярмарка»), богач Чуб, дьяк («Ночь перед Рождеством»). Ведущими героями являются характеры могучие духом, волевые, цельные, вроде кузнеца Вакулы («Ночь перед Рождеством»), деда («Пропавшая грамота»).

«Вечера ...» задуманы в форме сказа, проникнуты юмором.

«Ночь перед Рождеством». Последний день перед Рождеством прошел. Морозило сильнее, чем с утра. Тут через трубу одной из хат вылетела ведьма. Она полетела, попутно собирая в рукав рассыпанные по небу звезды. Никто не увидел ее, потому что парни и девушки еще не вышли колядовать. Навстречу ведьме летел черт. Он крался к месяцу, чтобы украсть его. Черт уже давно был зол на кузнеца Вакулу, богобоязненного человека и лучшего живописца в Диканьке, за то, что тот нарисовал в церкви на стене картину Страшного суда. На ней дьявол изгонялся из ада, а грешники «били и гоняли его кнутами, поленами и всем чем ни попало». С тех пор черт поклялся мстить Вакуле, и только одна ночь оставалась ему, чтобы свободно гулять по свету. Кража месяца, по замыслу беса, должна была задержать дома уважаемого в селе казака Чуба, а это помешало бы кузнецу прийти к Чубовой дочке Оксане, первой красавице на селе. И действительно, «как только черт спрятал в карман свой месяц, вдруг по всему миру сделалось так темно, что не всякий нашел бы дорогу к шинку». Ведьма, увидев себя в темноте, вскрикнула. Тут черт, подъехавши к ней мелким бесом, принялся нашептывать ей на ухо то, что обычно нашептывают всему женскому роду. В это время Чуб с кумом, стоя на пороге, размышляют, стоит ли идти к дьяку на кутью в такую темень. Из-за боязни показаться друг другу ленивыми, они все же трогаются в путь. Оставшаяся одна дочка Чуба Оксана прихорашивается перед приходом подруг. Она любовно рассматривает себя в зеркале, приговаривая: «Разве черные брови и очи мои так хороши? Что тут хорошего в этом вздернутом кверху носе? и в щеках?.. Нет, хороша я! Ах, как

хороша! Чудо!» За этим занятием ее и застаёт кузнец. Он долго не может насмотреться на гордую красавицу. Оксана очень холодно принимает его. Разговор их прерывается стуком в дверь, и Вакула идет открывать «в намерении отломать с досады бока первому попавшемуся человеку». За дверью оказывается сам Чуб, сбившийся с дороги. Он решил вернуться домой, но, услышав голос кузнеца, подумал, что попал не в свою хату, а в хату казака Левченко, к молодой жене которого, вероятно, и пришел кузнец. Испугавшись Вакулы, Чуб изменяет голос и говорит, что пришел покоядовать. Кузнец гонит его прочь. Тогда Чуб решает навеститься к матери Вакулы, ведьме Солохе, забавлявшейся в это время с чертом. Тем более что бес, влетая в хату Солохи через трубу, выронил месяц. Месяц воспользовался случаем и плавно поднялся на небо, осветив все вокруг. Метель утихла, и веселая и шумная молодежь высыпала на улицу. «Кучи девушек с мешками ввалились в хату Чуба и окружили Оксану». Оксана замечает на одной из подруг новые, шитые золотом черевички. При всех она заявляет, что выйдет замуж за кузнеца, если тот достанет ей черевички, которые носит царица. Раздосадованный уходит от нее Вакула и направляется домой.

В это время в хату к Солохе вваливается голова. Черт был вынужден спрятаться в мешок из-под угля. Нужно сказать, что Солоха охотно принимала у себя самых уважаемых казаков, да так, что ни один из них никогда не подозревал о существовании соперника. Но приветливее всего она была с вдовым казаком Чубом. У Солохи были далеко идущие планы - прибрать к рукам его богатство. Но, зная о любви своего сына к Оксане и опасаясь, как бы Вакула раньше нее не прибрал к себе имущество Чуба, она постоянно ссорила кузнеца с отцом Оксаны. И вот, не успел голова стряхнуть с себя снег, как в дверь постучал дьяк. Грузному голове пришлось лезть в мешок из-под угля. Но и самому дьяку не долго пришлось греться. До Солохи, наконец, дошел Чуб. А следом за ним в хату стал неистово стучать Вакула. Пришлось Чубу тоже прятаться в мешок, в тот самый, в котором уже сидел дьяк. Кузнец рассеянно оглядел углы своей хаты и увидел мешки. Подумав, что в мешках мусор, Вакула решает вынести их.

По дороге он встречает толпу девчат, среди которых Оксана. Бросив большие мешки, и оставив один маленький за плечами, кузнец идет следом за ней. Девушка снова смеется над Вакулой и говорит, что выйдет за него замуж, если он достанет ей царицыны черевички. Кузнец понимает, что ее требование выполнить невозможно и, отчаявшись, хочет утопиться в проруби. На бегу, он кричит парубкам, чтобы те попросили отца Кондрата помолиться за его грешную душу, так как ему не гулять больше на этом свете.

Поостыв, Вакула решает попробовать последнее средство. Он идет просить совета у запорожца Пацюка, про которого в Диканьке ходили слухи, что тот «приходится немного сродни черту». Вакула крайне удивлен, застав хозяина за поеданием вареников, которые сами обмакивались сметану и лезли ему в рот. Все, что сказал Пацюк Вакуле, это: «Тому не нужно далеко ходить, у кого черт за плечами». Тут кузнец заметил, что вареник в сметане

лезет и к нему в рот. Вспомнив, что в эту ночь нельзя есть скоромное, кузнец выбегает из хаты, чтобы не набираться греха. Бес, сидящий в мешке, решает воспользоваться моментом и заполучить душу Вакулы. Ловко выскочив из мешка, он влезает на шею кузнецу и предлагает сделать так, что Оксана сегодня же будет принадлежать Вакуле, а взамен просит подписать контракт. Кузнец соглашается. Черт от радости принимается плясать у него на шее. Тут Вакула хватает его за хвост и крестит. Черт делается смиренным, и Вакула, сев на него сверху, приказывает везти его к царице в Петербург.

Девушки находят брошенные Вакулой мешки, решают сходить за санками, чтобы отвезти их в дом к Оксане и посмотреть, что в них. В это время Чубов кум, призвав на подмогу ткача, волочит один из мешков в свою хату, думая, что в нем наколядованная еда. В мешке же оказываются Чуб и дяк. Второй мешок девушки отвозят к Оксане, и голова вылезает в тот момент, когда в хату заходит Чуб. Смущенный голова спешит уйти, а Чуб принимается бранить Солоху за вероломство.

Кузнец приезжает в Петербург и с помощью черта присоединяется к запорожцам, проезжавшим осенью через Диканьку. Запорожцы сообщают Вакуле, что едут к царице на прием, и соглашаются взять его с собой. Кузнец оказывается во дворце, где поражается роскоши и великолепию окружающей обстановки. И вот он перед императрицей. Запорожцы приехали просить за свою Сечь. «Чего же хотите вы?», - спрашивает государыня. И тут Вакула бросается перед ней на колени и просит у царицы ее башмачки. Тронутая простодушием казака, императрица велит исполнить его просьбу. Вакула внезапно исчезает, и вот уже черт везет на себе кузнеца обратно в Диканьку.

А в это время в Диканьке начался переполох. Все только и говорят, что о смерти Вакулы. Сама Оксана жалеет, что так жестоко обходилась с человеком, долгие все выносившим ее капризы. Она плохо спит ночью, а к утру понимает, что влюблена по уши в кузнеца.

Вакула приезжает домой, отпускает черта, отвесив перед тем ему три увесистых удара хворостиной. Наутро кузнец берет новую шапку и пояс и идет свататься. Он становится перед Чубом на колени и предлагает забыть прошлые обиды, после чего преподносит подарки и просит отдать за него Оксану. Прельщенный подарками, Чуб соглашается. Вошедшая Оксана так и ахнула от радости, увидев кузнеца. Она даже не взглянула на черевички: «Нет! Нет! мне не нужно черевичков! я и без черевичков...» и покраснела.

Оксана и Вакула поженились. Вакула на диво всем расписал свою хату красками, а в церкви намалевал черта в аду, да "такого гадкого, что все плевали, когда проходили мимо".

3. Цикл повестей «Миргород» (1835). Цикл повестей «Миргород» делился на две части: «Старосветские помещики» и «Тарас Бульба» – «Вий» и «Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

«Тарас Бульба». К старому козацкому полковнику Тарасу Бульбе приезжают после выпуска из Киевской академии два его сына — Остап и Андрий. Два дюжих молодца, здоровых и крепких лиц которых ещё

не касалась бритва, смущены встречей с отцом, подшучивающим над их одеждой недавних семинаристов. Старший, Остап, не выдерживает насмешек отца: «Хоть ты мне и батька, а как будешь смеяться, то, ей-богу, поколочу!» И отец с сыном, вместо приветствия после давней отлучки, совсем нешуточно тузят друг друга тумаками. Бледная, худощавая и добрая мать старается образумить буйного своего мужа, который уже и сам останавливается, довольный, что испытал сына. Бульба хочет таким же образом «поприветствовать» и младшего, но того уже обнимает, защищая от отца, мать.

По случаю приезда сыновей Тарас Бульба созывает всех сотников и весь полковой чин и объявляет о своём решении послать Остапа и Андрия на Сечь, потому что нет лучшей науки для молодого козака, как Запорожская Сечь. При виде молодой силы сыновей вспыхивает воинский дух и самого Тараса, и он решается ехать вместе с ними, чтобы представить их всем старым своим товарищам. Бедная мать всю ночь сидит над спящими детьми, не смыкая глаз, желая, чтобы ночь тянулась как можно дольше. Её милых сыновей берут от неё; берут для того, чтобы ей не увидеть их никогда! Утром, после благословения, отчаявшуюся от горя мать еле отрывают от детей и уносят в хату.

Три всадника едут молча. Старый Тарас вспоминает свою буйную жизнь, слеза застывает в глазах, поседевшая голова понурится. Остап, имеющий суровый и твёрдый характер, хотя и ожесточившийся за годы обучения в бурсе, сохранил в себе природную доброту и тронут слезами своей бедной матери. Одно только это его смущает и заставляет задумчиво опустить голову. Андрий также тяжело переживает прощание с матерью и родным домом, но его мысли заняты воспоминаниями о прекрасной полячке, которую он встретил перед самым отъездом из Киева. Тогда Андрий сумел пробраться в спальню к красавице через трубу камина, стук в дверь заставил полячку спрятать молодого козака под кровать. Татарка, служанка панночки, как только прошло беспокойство, вывела Андрия в сад, где он едва спасся от проснувшейся дворни. Прекрасную полячку он ещё раз видел в костёле, вскоре она уехала — и сейчас, потупив глаза в гриву коня своего, думает о ней Андрий.

После долгой дороги Сечь встречает Тараса с сыновьями своей разгульной жизнью — признаком запорожской воли. Козаки не любят тратить время на военные упражнения, собирая бранный опыт лишь в пылу битв. Остап и Андрий кидаются со всею пылкостью юношей в это разгульное море. Но старому Тарасу не по душе праздная жизнь — не к такой деятельности хочет готовить он своих сыновей. Повстречавшись со всеми своими сотоварищами, он все придумывает, как поднять запорожцев в поход, чтобы не тратить козацкую удаль на непрерывное пиршество и пьяное веселье. Он уговаривает козаков переизбрать кошевого, который держится мира с врагами козачества. Новый кошевой под напором самых воинственных

козаков, и прежде всего Тараса, решается идти на Польшу, чтобы отметить все зло и посрамление веры и козацкой славы.

И скоро весь польский юго-запад становится добычею страха, бегущего наперёд слуха: «Запорожцы! Показались запорожцы!» В один месяц в битвах возмужали молодые козаки, и старому Тарасу любо видеть, что оба его сына - среди первых. Козацкое войско пытается взять город Дубна, где много казны и богатых обывателей, но встречают отчаянное сопротивление гарнизона и жителей. Козаки осаждают город и ждут, когда в нем начнётся голод. От нечего делать запорожцы опустошают окрестности, выжигают беззащитные деревни и неубранные хлеба. Молодым, особенно сыновьям Тараса, не нравится такая жизнь. Старый Бульба успокаивает их, обещая в скором времени жаркие схватки. В одну из тёмных ночей Андрия будит ото сна странное существо, похожее на призрак. Это татарка, служанка той самой полячки, в которую влюблён Андрий. Татарка шёпотом рассказывает, что панночка — в городе, она видела Андрия с городского вала и просит его прийти к ней или хотя бы передать кусок хлеба для умирающей матери. Андрий нагружает мешки хлебом, сколько может унести, и по подземному ходу татарка ведёт его в город. Встретившись со своей возлюбленной, он отрекается от отца и брата, товарищей и отчизны: «Отчизна есть то, что ищет душа наша, что милее для неё всего. Отчизна моя — ты». Андрий остаётся с панночкой, чтобы защищать её до последнего вздоха от бывших сотоварищей своих.

Польские войска, присланные в подкрепление осаждённому, проходят в город мимо пьяных козаков, многих перебив спящими, многих пленив. Это событие ожесточает козаков, решающих продолжить осаду до конца. Тарас, разыскивая пропавшего сына, получает страшное подтверждение предательства Андрия.

Поляки устраивают вылазки, но козаки пока ещё успешно их отбивают. Из Сечи приходит весть, что в отсутствие главной силы татары напали на оставшихся козаков и пленили их, захватив казну. Козацкое войско под Дубном делится надвое - половина уходит на выручку казны и товарищей, половина остаётся продолжать осаду. Тарас, возглавив осадное войско, произносит страстную речь во славу товарищества.

Поляки узнают об ослаблении неприятеля и выступают из города для решительной схватки. Среди них и Андрий. Тарас Бульба приказывает козакам заманить его к лесу и там, встретившись с Андрием лицом к лицу, убивает сына, который и перед смертью произносит одно слово - имя прекрасной панночки. Подкрепление прибывает к полякам, и они разбивают запорожцев. Остап пленён, раненого Тараса, спасая от погони, привозят в Сечь.

Оправившись от ран, Тарас большими деньгами и угрозами заставляет жида Янкеля тайком переправить его в Варшаву, чтобы там попытаться выкупить Остапа. Тарас присутствует при страшной казни сына на городской площади. Ни один стон не вырывается под пытками из груди Остапа, лишь

перед смертью взывает: «Батько! где ты! слышишь ли ты все это?» - «Слышу!» - отвечает над толпой Тарас. Его кидаются ловить, но Тараса уже и след простыл.

Сто двадцать тысяч козаков, среди которых и полк Тараса Бульбы, поднимаются в поход против поляков. Даже сами козаки замечают чрезмерную свирепость и жестокость Тараса по отношению к врагу. Так мстит он за смерть сына. Разгромленный польский гетман Николай Потоцкий клятвенно присягает не наносить впредь никакой обиды козацкому воинству. Один только полковник Бульба не соглашается на такой мир, уверяя товарищей, что прощенные ляхи не станут держать своего слова. И он уводит свой полк. Сбывается его предсказание - собравшись с силами, поляки вероломно нападают на козаков и разбивают их.

А Тарас гуляет по всей Польше со своим полком, продолжая мстить за смерть Остапа и товарищей своих, безжалостно уничтожая все живое.

Пять полков под предводительством того самого Потоцкого настигают наконец полк Тараса, ставшего на отдых в старой развалившейся крепости на берегу Днестра. Четыре дня длится бой. Оставшиеся в живых козаки пробиваются, но останавливается старый атаман искать в траве свою люльку, и настигают его гайдуки. Железными цепями привязывают Тараса к дубу, прибивают гвоздями руки и раскладывают под ним костёр. Перед смертью успеваает Тарас крикнуть товарищам, чтобы спускались они к челнам, которые сверху видит он, и уходили от погони по реке. И в последнюю страшную минуту думает старый атаман о товарищах, о будущих их победах, когда уже не будет с ними старого Тараса. Козаки уходят от погони, дружно гребут вёслами и говорят про своего атамана.

Это произведение отразило эпоху героической борьбы украинского народа за свое национальное освобождение. Центром освободительного движения стала Запорожская Сечь. Повесть привлекает правдой большого исторического события, истиной цельных характеров.

Пафос повести – романтический.

Тарас Бульба – главный герой повести. В ней отражаются лучшие свойства казачества в целом. Заповеди духовного родства отвечает основное историческое предназначение казачества, и Тарас по отношению к изменнику Андрию и мученику за веру Остапу возвышается над узами кровного родства, предпочитая им узы «небесного братства».

В православии запорожцев есть и еще один изъян, духовному просвещению казаки относились формально. Элементы язычества в поведении запорожского войска проявляются не только в пьяных разгулах, но и в ходе самой битвы. С этим связана и месть, нехристианская казачья жестокость.

Гоголь объясняет эту жестокость тем, что «поднялась вся нация, ибо переполнилось терпение народа, - поднялась отомстить за посмеяние прав своих, за унижение своих нравов, за оскорбление веры предков и святого обычая».

Но поражение Тараса в войне, поднятой за веру, связано в первую очередь с отступлением от веры как ею самого, так и всех запорожцев.

«Вий». В основе повести – тема, традиционная в житийной литературе: борьба христианина с сатанинскими силами. «Вий» - это антижитие. Поражение Хомя Брута объясняется просто: он плохой христианин. Хранители православной веры сами нарушали христианские заповеди. Все бесовские «прелести» и безумные страхи, наполняющие жизнь героев «Вия», - результат небрежения национальными святынями.

4. «Арабески» (1835). Статьи Гоголя по истории и искусств. Вышедший в конце января 1835 г. цикл «Арабески» был книгой необычной. Ее составили статьи по искусству, истории, географии, фольклору, художественно-исторические фрагменты и современные повести (их затем назовут петербургскими).

Автор, выступавший одновременно и как художник, и как ученый, воображением и мыслью охватывал различные стороны бытия. Книга призвана была стать универсальной моделью мира, каким его видит писатель, и зеркалом его собственного творчества – в той последовательности и в том аспекте, в каких оно отражало мир.

Обратим внимание на заглавие сборника, которое соответствовало «духу времени» и имело свою специфику. Слово «арабески» означает особый тип орнамента, состоящий из геометрических фигур, стилизованных листьев, цветов, частей животных, возникший в подражание арабскому стилю. Это слово имело еще и иносказательное значение: «собрание небольших по объему произведений литературных и музыкальных, различных по своему содержанию и стилю». При этом в искусствоведческом употреблении того времени «арабески» в определенном смысле были синонимичны «гротеску».

в творчество Гоголя.

5. Цикл «Петербургские повести» (1835–1842). В цикл «Петербургские повести» вошли «Невский проспект», «Портрет», «Записки сумасшедшего», затем дополненными рассказом «Нос» и повестью «Шинель». Сквозная тема петербургских повестей – обманчивость внешнего блеска столичной жизни, за которым скрывается низменная и пошлая проза.

Основная проблема в повести **«Портрет»**, которая интересовала здесь Гоголя, – это проблема искусства, и проблема художника. Сюжетно повесть и строилась как история бедного (но честного), одаренного талантом художника, обладавшего «страстью к искусству», который в определенный момент предает свое высокое предназначение и начинает создавать картины ради денег. Но на эту вполне банальную схему Гоголь накладывает дополнительные обертоны, которые и сообщают повести особую глубину. Начав писать ради денег светские портреты, льстящие самолюбию заказчиков, и став тем самым модным художником, Чартков преисполняется злобой и завистью ко всему прекрасному и в припадках безумия начинает уничтожать произведения искусства. А за всем этим скрываются длительные размышления самого Гоголя не только об эстетической, но и об этической

несостоятельности искусства, основанного на идеализации.

Трагическая история художника Чарткова началась перед лавочкой на Щукинском дворе, где среди множества картин, изображающих мужичков или ландшафтики, он разглядел одну и, отдав за неё последний двугривенный, принёс домой. Это портрет старика в азиатских одеждах, казалось, неоконченный, но схваченный такою сильной кистью, что глаза на портрете глядели, как живые. Дома Чартков узнает, что приходил хозяин с квартальным, требуя платы за квартиру. Досада Чарткова, уже пожалевшего о двугривенном и сидящего, по бедности, без свечи, умножается. Он не без желчности размышляет об участи молодого талантливое художника, принуждённого к скромному ученичеству, тогда как заезжие живописцы «одной только привычной замашкой» производят шум и собирают изрядный капитал. В это время взор его падает на портрет, уже им позабытый, — и совершенно живые, даже разрушающие гармонию самого портрета глаза пугают его, сообщая ему какое-то неприятное чувство. Отправившись спать за ширмы, он видит сквозь щели освещённый месяцем портрет, также вперяющий в него взор. В страхе Чартков занавешивает его простыней, но то ему чудятся глаза, просвечивающиеся через полотно, то кажется, что простыня сорвана, наконец, он видит, что простыни и в самом деле уж нет, а старик пошевелинулся и вылез из рам. Старик заходит к нему за ширмы, садится в ногах и принимается пересчитывать деньги, что вынимает из принесённого с собою мешка. Один свёрток с надписью «1000 червонцев» откатывается в сторону, и Чартков хватается его незаметно. Отчаянно сжимающий деньги, он просыпается; рука ощущает только что бывшую в ней тяжесть. После череды сменяющих друг друга кошмаров он просыпается поздно и тяжело. Пришедший с хозяином квартальный, узнав, что денег нет, предлагает расплатиться работами. Портрет старика привлекает его внимание, и, разглядывая холст, он неосторожно сжимает рамы, — на пол падает известный Чарткову свёрток с надписью «1000 червонцев».

В тот же день Чартков расплачивается с хозяином и, утешаясь историями о кладах, заглушив первое движение закупить красок и запереться года на три в мастерской, снимает роскошную квартиру на Невском, одевается щёголем, даёт объявление в ходячей газете, — и уже назавтра принимает заказчицу. Важная дама, описав желаемые детали будущего портрета своей дочери, уводит её, когда Чартков, казалось, только расписался и готов был схватить что-то главное в её лице. В следующий раз она остаётся недовольна проявившимся сходством, желтизной лица и тенями под глазами и, наконец, принимает за портрет старую работу Чарткова, Психею, слегка подновлённую раздосадованным художником.

В короткое время Чартков входит в моду: схватывая одно общее выражение, он пишет множество портретов, удовлетворяя самые разные притязания. Он богат, принят в аристократических домах, о художниках изъясняется резко и высокомерно. Многие, знавшие Чарткова прежде, изумляются, как мог исчезнуть в нем талант, столь приметный вначале.

Он важен, укоряет молодёжь в безнравственности, становится скрягой и однажды, по приглашению Академии художеств, придя посмотреть на присланное из Италии полотно одного из прежних товарищей, видит совершенство и понимает всю бездну своего падения. Он запирается в мастерской и погружается в работу, но принуждён ежеминутно останавливаться из-за незнания азбучных истин, изучением коих пренебрёл в начале своего поприща. Вскоре им овладевает страшная зависть, он принимается скупать лучшие произведения искусства, и лишь после скорой его смерти от горячки, соединившейся с чахоткою, становится ясно, что шедевры, на приобретение коих употребил он все своё огромное состояние, были им жестоко уничтожены. Смерть его ужасна: страшные глаза старика мерещились ему всюду.

Таким образом, социальная проблема золота, которое губит художника, осложняется в повести собственно эстетической проблемой цели и назначения художника.

«Нос». Описанное происшествие, по свидетельству повествователя, случилось в Петербурге, марта 25 числа. Цирюльник Иван Яковлевич, откушивая поутру свежего хлеба, испечённого его супругою Прасковьей Осиповной, находит в нем нос. Озадаченный сим несбыточным происшествием, узнав нос коллежского асессора Ковалева, он тщетно ищет способа избавиться от своей находки. Наконец он кидает его с Исакиевского моста и, против всякого ожидания, задерживается квартальным надзирателем с большими бакенбардами.

Коллежский же асессор Ковалев (более любивший именоваться майором), пробудясь тем же утром с намерением осмотреть вскочивший давеча на носу прыщик, не обнаруживает и самого носа. Майор Ковалев, имеющий необходимость в приличной внешности, ибо цель его приезда в столицу в приискании места в каком-нибудь видном департаменте и, возможно, женитьбе (по случаю чего он во многих домах знаком с дамами: Чехтыревой, статской советницей, Пелагеей Григорьевной Подточиной, штаб-офицершей), - отправляется к обер-полицмейстеру, но на пути встречает собственный свой нос (облачённый, впрочем, в шитый золотом мундир и шляпу с плюмажем, обличающую в нем статского советника). Нос садится в карету и отправляется в Казанский собор, где молится с видом величайшей набожности.

Майор Ковалев, поначалу робея, а затем и называя впрямую нос приличествующим ему именем, не преуспевает в своих намерениях и, отвлекшись на даму в шляпке, лёгкой, как пирожное, теряет неуступчивого собеседника. Не найдя дома обер-полицмейстера, Ковалев едет в газетную экспедицию, желая дать объявление о пропаже, но седой чиновник отказывает ему («Газета может потерять репутацию») и, полный сострадания, предлагает понюхать табачку, чем совершенно расстраивает майора Ковалева. Он отправляется к частному приставу, но застаёт того в расположении поспать после обеда и выслушивает раздражённые замечания по поводу «всяких

майоров», кои таскаются черт знает где, и о том, что приличному человеку носа не оторвут. Придя домой, опечаленный Ковалев обдумывает причины странной пропажи и решает, что виною всему штаб-офицерша Подточина, на дочери которой он не торопился жениться, и она, верно из мщения, наняла каких-нибудь бабок-колдовок. Внезапное явление полицейского чиновника, принёсшего завернутый в бумажку нос и объявившего, что тот был перехвачен по дороге в Ригу с фальшивым пашпортом, - повергает Ковалева в радостное беспамятство.

Однако радость его преждевременна: нос не пристаёт к прежнему месту. Призванный доктор не берётся приставить нос, уверяя, что будет ещё хуже, и побуждает Ковалева поместить нос в банку со спиртом и продать за порядочные деньги. Несчастный Ковалев пишет штаб-офицерше Подточиной, упрекая, угрожая и требуя немедленно вернуть нос на место. Ответ штаб-офицерши обличает полную ее невиновность, ибо являет такую степень непонимания, какую нельзя представить нарочно.

Меж тем по столице распространяются и обрастают многими подробностями слухи: говорят, что ровно в три нос коллежского асессора Ковалева прогуливается по Невскому, затем — что он находится в магазине Юнкера, потом — в Таврическом саду; ко всем этим местам стекается множество народу, и предприимчивые спекуляторы выстраивают скамеечки для удобства наблюдения. Так или иначе, но апреля 7 числа нос очутился вновь на своём месте. К счастливому Ковалеву является цирюльник Иван Яковлевич и бреет его с величайшей осторожностью и смущением. В один день майор Ковалев успевает всюду: и в кондитерскую, и в департамент, где искал места, и к приятелю своему, тоже коллежскому асессору или майору, встречает на пути штаб-офицершу Подточину с дочерью, в беседе с коими основательно нюхает табак.

Описание его счастливого расположения духа прерывается внезапным признанием сочинителя, что в истории этой есть много неправдоподобного и что особенно удивительно, что находятся авторы, берущие подобные сюжеты. По некотором размышлении сочинитель все же заявляет, что происшествия такие редко, но все же случаются.

Все злоключения майора Ковалева выступали как совершенно фантастическое событие которой все описанное только приснилось майору Ковалеву. Большинству современников повесть «Нос» не понравилась, да она и не была понята. Гоголь, отделив нос от лица, лицо от души, побудило к неизвестному ранее в литературе углублению в человека, поставив вопрос о глубине, в которой таится сам человек.

«Шинель» — история о бедном петербургском чиновнике, вся жизнь которого сводится к наипростейшим чувствам и поступкам, — человеку, который ничего иного в жизни не умел, как только переписывать канцелярские бумаги. При этом образ не был лишен для Гоголя и определенного автобиографизма, если вспомнить о его увлечении в молодости каллиграфией. Самым большим праздником для Акакия Акакиевича становится пошив

шинели («Этот весь день был для Акакия Акакиевича точно самый большой торжественный праздник»). И самой большой бедой, пережить которую ему так и не удастся, стала ее потеря. Но именно в этом униженном, оскорбленном маленьком человеке Гоголь заставил и своих читателей, и всю последующую русскую литературу разглядеть человека, и не просто человека, но еще и брата. В некотором смысле, в русской литературе, в русском читателе Гоголь вызвал те же чувства, которые испытал в повести тот самый молодой человек, что «по примеру других, позволил было себе посмеяться над ним» (Акакием Акакиевичем). И потом «вдруг остановился, как будто пронзенный, и с тех пор как будто все переменялось перед ним и показалось в другом виде. <...> И долго потом, среди самых веселых минут, представлялся ему низенький чиновник с лысинкою на лбу, со своими проникающими словами: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете», и в этих проникающих словах звенели другие слова: «Я брат твой...»...».

«Все мы вышли из «Шинели» Гоголя», – сказал Ф. М. Достоевский.

6. «Ревизор» (1836). Замысел и источники комедии.

Драматургический талант Гоголя раскрылся очень рано. Еще в Нежинской гимназии он принимает активное участие в ученических постановках. По свидетельству однокашников, юному Гоголю весьма удавалась роль госпожи Простаковой из знаменитого «Недоросля» Д. И. Фонвизина. Гоголь написал комедии «Женитьба», «Игроков» и «Ревизор».

7 октября 1835 г. Гоголь писал Пушкину: «Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь смешной или не смешной, но русский чисто анекдот. Рука дрожит написать тем временем комедию <...>. Духом будет комедия из пяти актов, и клянусь, будет смешнее чорта». Письмо было послано в Михайловское, куда отправился Пушкин. По его возвращении в Петербург 23 октября состоялся важный для Гоголя разговор. Пушкин рассказал Гоголю историю о Павле Петровиче Свиньине, как он в Бессарабии выдавал себя за какого-то важного петербургского чиновника и только, зашедши уже далеко (стал было брать прошения от колодников), был остановлен. Существует другая версия, что подобная же история случилась и с самим Пушкиным во время его поездки за материалами для истории Пугачева в Оренбург.

Работа над «Ревизором» была связана с замыслом Гоголя создать истинно современную комедию. Обоснование прав современной отечественной комедии Гоголь мыслил как общую задачу своего творчества. Комедия «Ревизор» (третья по счету комедия Гоголя) выдвинула новые проблемы и новую, значительно более высокую степень обобщения. «В «Ревизоре» я решился собрать в одну кучу все дурное в России, какое я тогда знал, все несправедливости, какие делаются в тех местах и в тех случаях, где больше всего требуется от человека справедливости, и за одним разом посмеяться над всем», – писал он позже в «Авторской исповеди».

Жанровое новаторство комедии «Ревизор». Новизна «Ревизора» заключалась, в частности, в том, что Гоголь перестроил тип сценической

интриги: теперь она приводилась в движение не любовным импульсом, как в традиционной комедии, но административным, а именно: прибытием в город мнимо высокой особы – ревизора.

Вместо значительно более традиционных типов: сознательного обманщика-авантюриста или же случайного лица, по недоразумению попавшего в ложное положение, Гоголь выбирает тип «лжеца», неспособного ни к каким обдуманым действиям, и вместе с тем с успехом выполняющего подсказанную ему обстоятельствами роль. Ложь его становится тем самым не страстью и не ремесленным занятием, она всего лишь простодушна и непрофессиональна. Сам Гоголь, что его герой – не лгун по ремеслу, т. е. вовсе не стремится надуть, но видя, что его слушают, говорит развязнее, от души.

Именно этим объясняется и успех Хлестакова в городе N. Самый большой мошенник в городе Городничий терпит поражение не от человека, который не прилагал к тому никаких сознательных усилий.

Видоизменяется и амплуа слуги. Гоголевский Осип уже не выступает как помощник в любовных проделках господина. Он – дополнение характера господина и одновременно его кривое зеркало: тот же гедонизм (наслаждение), та же доморощенная эстетика комфорта.

Сцены подслушивания, которые обычно бывают источником комедийных коллизий, также подвергаются переосмыслению. Так, когда Бобчинский подслушивает разговор Городничего с Хлестаковым, это не ведет к раскрытию тайны (он слышит лишь то, что и так стало бы ему известно). Трансформация и редуцирование комических приемов перемещает комическое начало в сферу психологического взаимодействия персонажей.

Гоголь довольно четко соблюдал каноны классицистической драматургии. Сюда относятся и говорящие имена, прямо указующие на порок: Держиморда («ударит так, что только держись»), Ляпкин-Тяпкин (дела, идущие в суде тяп-ляп), Хлестаков («легкость в мыслях необыкновенная») и т. д.

Гоголь скрупулезно придерживается всех единств. Вместо одного места действия в комедии фигурируют два – комната в гостинице и комната в доме городничего. Что касается единства времени, то здесь Гоголь четко придерживается классицистического закона, т. е. полутора суток.

Композиционно пьеса также была очень тщательно выстроена. Всего она состояла из пяти актов. Кульминация наступала ровно посередине: в 6-м явлении 3-го действия, состоящего из 11 явлений. Участники коллизии симметрично вводились в действие: в первом действии Сквозник-Дмухановский беседовал с каждым из горожан, в четвертом действии чиновники поочередно наносили визиты Хлестакову. В пятом действии следовало новое представление всех действующих лиц, но теперь уже косвенное, через призму восприятия Хлестакова, пишущего письмо Тряпичкину. Излишне говорить, насколько симметрично была выстроена Гоголем и завершающая немая сцена с городничим «посередине в виде столпа...».

При этом развязка, наступавшая в пятом действии, естественно знаменует финал. Впрочем, как раз здесь Гоголь и отступал от законов правдоподобия: сцена, согласно указаниям автора, должна была длиться от полутора до двух-трех минут и заключала в себе множественность смыслов, вплоть до эсхатологического значения высшего, Божественного суда. Важнейшей ее чертой было всеобщее окаменение персонажей.

7. Отзывы современников о «Ревизоре». Первые театральные постановки. В «Ревизоре», текст которого вышел отдельной книгой почти одновременно с постановкой пьесы на сцене Александрийского театра в Петербурге, современники увидели прежде всего пародию на современную Россию.

Но и многие из тех, кто отнесся к комедии лояльно, усматривали в ней все же преимущественно критику социальных злоупотреблений. Так, начальник репертуара русского театра Р. М. Зотов писал: «Многие восстали на эту пьесу... У нас, как и везде, всегда есть люди, которые не любят обнаружения злоупотреблений». Император Николай Павлович сказал: в «Ревизоре» досталось всем, «особенно мне» (сам Гоголь утверждал, что, «если бы не высокое заступничество государя, пьеса моя не была бы ни за что на сцене, и уже находились люди, хлопотавшие о запрещении ее».

Первые постановки «Ревизора» 1836 г. не были удачными. Комедия игралась как водевиль или фарс. Отрицательные отклики критики на «Ревизора» только усилили гнетущее состояние писателя. В июне 1836 г. Гоголь в сопровождении Данилевского уезжает в Германию, где ему еще долгое время одно упоминание о «Ревизоре» кажется неприятным. Конец лета и осень 1837 г. Гоголь проводит в Швейцарии и здесь вновь принимается за продолжение «Мертвых душ».

8. Поэма «Мертвые души» (1835–1852). Замысел и источники сюжета поэмы. Считается, что так же, как и сюжет «Ревизора», сюжет «Мертвых душ» Гоголю подсказал Пушкин. Известны два рассказа, связанные с именем Пушкина и сопоставимые с фабулой «Мертвых душ». Во время его пребывания в Бессарабии (1820–1823) в Бендерах имели место административные злоупотребления: смертные случаи здесь не регистрировались, и имена умерших передавались другим лицам, беглым крестьянам, стекавшимся сюда со всех концов России; по этой причине жителей городка называли «бессмертным обществом». Впоследствии, находясь уже в Одессе, Пушкин спрашивал у своего бессарабского знакомого И. П. Липранди: «Нет ли чего новенького в Бендерах». О другом случае, относящемся к пребыванию Пушкина в Москве, писал П. И. Бартенев в примечаниях к воспоминаниям В. А. Соллогуба: «В Москве Пушкин был с одним приятелем на бегу. Там был также некто П. (старинный франт). Указывая на него Пушкину, приятель рассказал про него, как он скупил мертвых душ, заложил их и получил большой барыш <...> Это было еще до 1826 года». Интересно, что эпизод этот вызвал у самого Пушкина непосредственную художественную реакцию: «Из этого можно было бы

сделать роман», – сказал он между прочим». Однако есть сведения, что и Гоголь, независимо от Пушкина, был наслышан об историях с мертвыми душами.

В поэме формула «мертвая душа» – «мертвые души» многообразно преломлялась Гоголем, приобретая все новые и новые смысловые нюансы: мертвые души – умершие крепостные, но и духовно омертвевшие помещики и чиновники, скупка мертвых душ как эмблема мертвенности живущего.

9. Жанровое своеобразие поэмы «Мертвые души». В жанровом отношении «Мертвые души» были задуманы как роман «большой дороги». Тем самым в определенном смысле они соотносились с знаменитым романом Сервантеса «Дон Кихот». Также и Павел Иванович Чичиков «выезжает на дорогу», чтобы встретить здесь «всю Русь».

Таким образом, сразу же намечается жанровая характерология «Мертвых душ» как романа путешествий. При этом с самого начала предопределяется и то, что путешествие это будет особого рода, а именно странствие плута, что вписывает дополнительно «Мертвые души» еще в одну жанровую традицию – плутовского романа широко распространенного в европейской литературе.

Так и в «Мертвых душах», – их скупка Чичиковым (главное происшествие), выраженная фабульно в цепи эпизодов (глав), в большинстве своем совпадающих с визитом героя к тому или иному помещику, объединяет всех действующих лиц единым интересом. Неслучайно многие эпизоды книги Гоголь строит на параллелях и на повторяемости поступков, событий и даже отдельных деталей: повторное появление Коробочки, Ноздрева, симметричный визит Чичикова к различным «городским сановникам» в начале и в конце книги – все это создает впечатление кольцевой композиции. Ту роль катализатора действия, которую в «Ревизоре» играл страх, теперь выполняет сплетня – «сгущенная ложь», «реальный субстрат фантастического», где «каждый прибавляет и прилагает чуточку, а ложь растет, как снежный ком, грозя перейти в снежный обвал». Циркуляция и возрастание слухов – прием, унаследованный Гоголем у другого великого драматурга, Грибоедова, дополнительно организует действие, убыстряет его темп, приводя в финале действие к стремительной развязке: «Как вихрь взметнулся, казалось, дотоле дремавший город!»

На самом деле, план «Мертвых душ» изначально мыслился Гоголем как трехчастное соединение относительно самостоятельных, завершенных произведений. В разгар работы Гоголя над первым томом его начинает занимать Данте.

Это придало более четкие очертания трехчастному плану «Мертвых душ», которые теперь, по аналогии с «Божественной комедией», стали представляться как восхождение души человеческой, проходящей на своем пути три стадии: «Ад», «Чистилище» и «Рай».

Это же обусловило и новое жанровое осмысление книги, которую Гоголь первоначально называл романом и которой теперь давал жанровое

обозначение поэмы, что заставляло читателя дополнительно соотносить гоголевскую книгу с дантевской.

Определение «Мертвых душ» как поэмы, пишет Ю. В. Манн, пришло к Гоголю вместе с осознанием их жанровой уникальности. Уникальность эта заключалась, во-первых, в том универсальном задании, которое преодолеvalo односторонность комического и тем более сатирического ракурса книги («вся Русь отзовется в нем»), и, во-вторых, в ее символической значительности, поскольку книга обращалась к коренным проблемам предназначения России и человеческого бытия.

10. Отзывы современников и критическая полемика вокруг «Мертвых душ». Поэма вышла в свет в мае 1842 г. под названием «Похождения Чичикова, или Мертвые души» (название было изменено под давлением цензуры, по той же причине из поэмы была выброшена и «Повесть о капитане Копейкине»). «Давно не бывало у нас такого движения, какое теперь по случаю «Мертвых душ», – писал один из современников, вспоминая полемику, вызванную появлением книги. Часть критиков обвиняла Гоголя в карикатурности и клевете на действительность. Другие отмечали их высокую художественность и патриотизм (последнее определение принадлежало Белинскому).

Особого напряжения полемика достигла после появления брошюры К. Аксакова «Несколько слов о поэме Гоголя: «Похождения Чичикова, или Мертвые души»», в которой развивалась мысль о воскрешении древнего эпоса в поэме. За мыслью об эпичности и ориентации на Гомера стояло утверждение бесстрастности гоголевского письма, вообще свойственной эпосе. В полемику с Аксаковым вступил прежде всего Белинский. Сам же Гоголь в это время уехал за границу, в Германию, а затем в Рим, поручив перед этим издание первого собрания своих сочинений Н. Я. Прокоповичу (вышло в 1842 г.).

В Риме он работал над вторым томом «Мертвых душ», начатым еще в 1840 г. Работа эта с перерывами будет продолжаться в течение почти 12 лет, т. е. почти до самой смерти Гоголя. Служение русскому монарху, государственная служба приобретали у Гоголя религиозное значение.

1 января 1852 г. Гоголь наконец сообщает, что второй том «совершенно окончен». В конце же января в Москву приезжает отец Матвей, духовный отец Гоголя. Содержание их разговоров, имевших место в эти дни, остается неизвестным, но существует косвенное свидетельство, что именно отец Матвей посоветовал Гоголю сжечь часть глав поэмы, мотивируя то вредным влиянием, которое они могут иметь на читателей. Так, в ночь с 11 на 12 февраля 1852 г. происходит сожжение белой рукописи второго тома.

Гоголь умер 21 февраля 1852 г. – десять дней спустя после сожжения рукописи поэмы. На его надгробном памятнике были высечены слова пророка Иереми: «Горьким словом моим посмеюся».

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Своеобразие сатиры Гоголя.
2. Какую роль в этом представлении играют образы лестницы и мирового древа? В чем новаторство драматургии Н. В. Гоголя? Определите роль идеи страха для развития действия его комедий.
3. Образ города в творчестве Гоголя. Почему писатель сатирически не изображает Москву? Как решается Гоголем проблема «человек и среда»? Роль мотива потрясения в петербургских повестях. Тема «маленького человека» в творчестве Гоголя.
4. Символический контекст названия поэмы «Мертвые души». Укажите три уровня семантики заглавия: какая проблематика соответствует каждому из уровней?
5. Что представляет собой гоголевский идеал человеческой личности? Какую роль отводит Гоголь искусству и религии в пробуждении души?

Литература

1. *Белый А.* Мастерство Гоголя. М., 1996.
2. *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993.
3. *Манн Ю.* Гоголь. Труды и дни: 1809–1845. М., 2004
4. *Маркович В.М.* Петербургские повести Н. В. Гоголя. Л., 1989.
5. *Смирнова Е.А.* Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987.
6. *Коровин В.И., Скибин С.М.* «История русской литературы XIX века. В 3 ч. Ч. 1 (1795—1830 годы)»: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС; Москва; 2005

Лекция № 12: Литературное движение 1840-х годов. В.Г. Белинский (1811-1848) - основоположник революционно-демократической критики и эстетики

План

1. Споры «западников» и «славянофилов»
2. Смена литературных направлений. Реализм. «Натуральная школа»
3. В.Г. Белинский (1811-1848) - основоположник революционно-демократической критики и эстетики.

40-е годы XIX в. в отечественном литературном движении стали временем прорыва к новым эстетическим горизонтам, временем сложного взаимодействия различных идейно-художественных систем и типов авторского сознания при доминировании ведущей тенденции – росте реалистических начал в прозе и поэзии.

Наступило время духовного взлета, жарких философских, религиозных, исторических и литературных дискуссий.

1. Споры «западников» и «славянофилов». Вопрос о прошлом, настоящем и будущем России, о путях ее развития и роли во всемирной

истории, в человеческом сообществе разделил образованное меньшинство на славянофилов и западников. Спор их был задан «Философическим письмом» П. Я. Чаадаева, опубликованным в московском журнале «Телескоп» в 1836 г., где автор, размышляя над судьбами Запада и России, католичества и православия, делал отрицательные выводы об исторической судьбе православной России.

Ведущие идеологи и публицисты славянофильства 40-х годов: поэт и философ А. С. Хомяков, критик И. В. Киреевский, общественный деятель Ю. Ф. Самарин, братья К.С. и И. С. Аксаковы.

Русское западничество той поры представляли В. Г. Белинский; А. И. Герцен, Н. П. Огарев, профессор Московского университета Т. Н. Грановский; В. П. Боткин; П. В. Анненков и журналист И. И. Панаев.

И славянофилы, и западники были подлинными радателями Отечества, их объединяла неудовлетворенность итогами культурно-исторического развития России, жажда национального самосознания. И те, и другие говорили о необходимости отмены крепостного права, о гражданских правах и свободах. И те, и другие находились в оппозиции к царской бюрократии. Славянофилы и западники по-разному оценивали период Московской Руси и реформы Петра I, буржуазный экономический порядок Европы и патриархальные устои России. В поле обсуждаемых проблем был вопрос о назначении искусства, о художественности и народности литературы.

Собрания кружков Герцена и Белинского, литературные салоны и гостиные частных домов (П. Я. Чаадаева, Д. Н. Свербеева, А. П. Елагиной и др.), редакции журналов («Москвитянин», «Русская беседа», с одной стороны, и «Отечественные записки», «Современник» – с другой) – здесь разворачивалась живая полемика идейных и литературных противников, введших в активный речевой оборот и сами термины: западничество и славянофильство.

В искусстве и литературе славянофилы ценили то, что самобытно, в чем «творит» духовная сила народа. Для Хомякова это были иконы и церковная музыка, для К. Аксакова и Самарина – творчество Н. В. Гоголя, А. К. Толстого, В. И. Даля.

Представители западничества считали, что достичь процветания Россия может лишь путем сближения с Европой; в бурном росте промышленности, в утверждении гражданских прав личности, в идеалах равенства, в развитии науки, в буржуазном прогрессе видели они залог величия России.

2.Смена литературных направлений. Реализм. «Натуральная школа».

Реализм. Уже с середины 40-х романтические конфликты, романтическая характерология, сюжетосложение, весь арсенал изобразительно-выразительных средств подвергались существенной ломке и трансформации.

Реализм становится основным художественным методом. Действительная жизнь во всем ее многообразии, во всех, даже непоэтических,

обыденных и пошлых явлениях превратилась в объект эстетического освоения. *Изображение типических характеров в типических обстоятельствах, историзм – ведущие принципы нового метода.* Первым отрефлектировал новые художественные веяния, эстетически их узаконил и проанализировал основные черты поэтики замечательный литературный критик В. Г. Белинский. Хотя слово «реализм» В. Г. Белинский не употреблял (оно появится чуть позже в работах учеников Белинского П. Н. Кудрявцева и И. С. Тургенева, а на правах точного термина будет работать в критике А. Григорьева), предпочитая говорить о «действительной», «реальной», (а не «реалистической») литературе. Кроме того, в понятийном арсенале Белинского появится термин «натуральная школа», вошедший в историю русской литературы в 1846 г. и по сей день означающий группу писателей, продолживших «критическое» направление, подхвативших и развивших пафос гоголевского творчества.

«Натуральная школа». Белинский узаконивает название критического направления, созданного Гоголем: натуральная школа. К ней относились А. И. Герцен, Н. А. Некрасов, И. С. Тургенев, И. А. Гончаров, Ф. М. Достоевский, М. Е. Салтыков, В. А. Соллогуб, Д. В. Григорович, И. И. Панаев и др.

Организационно представители «натуральной школы» объединены не были. Их связывали творческие установки, совместная работа в журналах, альманахах, личные контакты. Н. А. Некрасов, по праву считавшийся лидером, стал редактором не только двух альманахов о быте и нравах Петербурга, но и вместе с И. И. Панаевым владельцем и редактором журнала «Современник».

Участников литературного движения объединял творческий энтузиазм, пафос «социальности», заинтересованный анализ влияния общественных нравов на человека, глубокий интерес к судьбам представителей низших и средних сословий.

В жанровом отношении «физиологии» чаще всего представляли очерки, небольшие по объему произведения описательно-аналитического содержания, где действительность изображалась в разнообразных, чаще всего вне развернутого сюжета ситуациях через множество социальных, профессиональных, этнографических, возрастных типов. Очерк был тем оперативным жанром, который позволял быстро и точно фиксировать положение дел в обществе, с большой степенью достоверности, даже – фотографичности (как тогда говорили – «дагерротипности»), представлять новые для литературы лица.

Одна из причин такого моделирования мира заключалась в том, что в 30-40-е годы в европейской науке ощущался интерес к практическому направлению, переживало подъем естествознание: органическая химия, палеонтология, сравнительная анатомия.

В своем последнем годовом обзоре русской литературы за 1847 год В. Г. Белинский отметил определенную динамику жанрового развития

русской литературы: «Роман и повесть стали теперь во главе всех других родов поэзии».

Роман «Бедные люди» Ф. М. Достоевского, «Обыкновенная история» И. А. Гончарова и «Кто виноват?» А. И. Герцена.

3. В.Г. Белинский (1811-1848) - основоположник революционно-демократической критики и эстетики.

Виссарион Григорьевич Белинский - русский мыслитель, публицист, критик, философ, писатель – появился на свет в 1811 г., 11 июня, в семье флотского врача, проживавшем в Свеаборге (Финляндия). Когда мальчику было 5 лет, они переехали в Пензенскую губернию, город Чембар. В 1829 г. был зачислен на словесный факультет Московского университета. Родное слово с малых лет представляло для Белинского огромный интерес, он пробовал себя на литературном поприще. Написанная в 1830 г. драма «Дмитрий Калинин», затрагивающая тему крепостного права, была представлена Цензурному комитету университета, которая отреагировала резко отрицательно, назвав детище Белинского безнравственным и пригрозив ему самым суровым наказанием. Из-за нервного потрясения студент попал в больницу. В сентябре 1832 г. вольнолюбивый Белинский был отчислен, т.к. его здоровье сочли слишком слабым, а способности – ограниченными. Чтобы иметь хоть какие-то средства к существованию, Виссарион давал уроки и понемногу переводил.

Сближение с основателем журнала «Телескоп» стало поворотным пунктом в его биографии: именно на его страницах в сентябре 1834 г. появилась дебютная статья, положившая начало блестящей деятельности критика.

В 1739 г. Белинскому поступило предложение переехать в Москву, чтобы возглавить критический отдел в журнале «Отечественные записки». Между тем именно работа в «Отечественных записках» стала периодом настоящего расцвета его деятельности как литературного критика.

Вернувшись в Петербург, Белинский устраивается на работу в новый журнал «Современник», однако тяжелая болезнь помешала ему работать в полную силу. Осенью 1847 г. Виссарион Григорьевич возвратился в Петербург, где 7 июня 1848 г. его настигла смерть.

«Телескопское ратование» (1834-1836). За два года критической деятельности в «Телескопе» (1834-1836) из-под пера критика вышло больше двухсот статей и рецензий. Все они написаны с жаром, отстаивают новую мысль и, как правило, проникнуты духом борьбы против устарелых понятий, авторитетов, отживших творческих принципов. Критик касался не только литературы, но и вопросов философии, истории, эстетики и социологии. Белинский развивает идею национального величия России.

В первый период критической деятельности Белинский полагал, что самый верный путь прогресса - это просвещение, широкое распространение образования и передовых идей во всех слоях общества, в том числе и в народе.

Деятельность Белинского в "Телескопе" и "Молве" прекратилась

внезапно и насильственно 22 октября 1836 года царь, по докладу министра просвещения, распорядился закрыть журнал Надеждина и потребовать к ответу издателя.

Белинский практически продолжал в эти годы борьбу за реалистическое искусство.

Революционно-демократический период (1840-1848). Зимой 1841 года в петербургском кружке своих сторонников Белинский высказывал мысль о необходимости для России пройти через полосу радикальных преобразований. Здесь он не стеснялся выразить самые горячие симпатии к революции.

Ненавидя рабство, крепостнический уклад жизни, Белинский ненавидел все, что прикрывало и оправдывало рабство: лживую мораль, религию, церковь, мистику, унижающие человека обряды и формы. Он писал, что брак в эксплуататорском обществе превратился в коммерческую сделку.

Революционно-демократическая эстетика и критика Белинского.

Он решительно порывает с идеализмом. Материализм в сочетании с революционным крестьянским демократизмом явился научной базой литературной критики и теории искусства Белинского, он стал основоположником материалистической эстетики в России, учителем Чернышевского и Добролюбова.

Все лучшие работы созданы Белинским в революционно-демократический период его деятельности. Важнейшие из них: годовые обзоры русской литературы с 1840 по 1847 год, «Сочинения Александра Пушкина», три статьи о Гоголе, «Мысли и заметки о русской литературе».

Среди русских писателей и поэтов на первое место по их общественному значению критик ставил Гоголя и Лермонтова.

Он первым оценил и понял, в чем Лермонтов сделал шаг вперед по сравнению с Пушкиным. По его мнению, Лермонтов сосредоточил внимание на судьбах и правах человеческой личности; каждое его произведение - это воплощение ищущей, неукротимой и гордой мысли. Белинский первый понял и разъяснил русскому обществу сущность реализма Гоголя и его значение для литературы и для России.

Последние годы его деятельности заполнены страстной борьбой за утверждение и расцвет критического реализма в русской литературе, за «натуральную школу» в литературе.

Специфика литературы и искусства. Стремясь с наибольшей научной точностью выразить неразрывную связь искусства с действительностью, Белинский приходит к гениальной формуле: «Искусство есть воспроизведение действительности, повторенный, как бы вновь созданный мир» (статья «Взгляд на русскую литературу 1847 года»).

Идейность литературы и искусства

Единство формы и содержания в художественном произведении

Типизация как сущность воспроизведения действительности в искусстве и литературе.

Разъясняя свое требование к литературе изображать жизнь как она есть, Белинский всесторонне разработал вопрос о реалистической типизации.

Без типизации «нет творчества». «Когда в романе или повести нет образов и лиц, нет характеров, нет ничего типического,- как бы верно и тщательно ни было описано с натуры все, что в нем рассказывается, читатель не найдет тут никакой натуральности, не заметит ничего верно подмеченного, ловко схваченного». Искусство подлинного художника состоит в том, «чтобы решить на деле задачу: как данный природою характер развивается при данных обстоятельствах». Изображая людей, писатель изображает общество.

Общественное значение литературы и искусства. Начиная с обзора литературы за 1840 год, Белинский признает великое прогрессивное влияние литературы на общество.

Публика,- говорит Белинский,- "видит в русских писателях своих единственных вождей, защитников и спасителей от мрака самодержавия, православия и народности" (X, 217-218). Это высшее признание общественной роли литературы в прошлом.

Обоснование критического направления литературы. Рассматривая литературу как важное средство борьбы против тяготящих и унижающих человека Белинский пришел к мысли, что современная ему русская литература может осуществить свою благородную роль только на путях реализма и притом критического реализма. Появление "Ревизора" и "Мертвых душ" Гоголя, стихотворений и романа Лермонтова, стихотворений Некрасова и повестей Герцена, Тургенева, Достоевского, переход самого критика к революционному демократизму создали необходимые условия для полного развития этой идеи.

Белинский полагал, что истинный юмор и сатира одушевлены и вдохновлены идеалом новой жизни. В статьях: «Разделение поэзии на роды и виды», «Русская литература в 1841 году», «Русская литература в 1843 году» - отмечается, что за пошлыми образами произведений критического направления видны иные образы, за пошлой действительностью, отрицаемой смехом, видится идеал иной, высшей действительности.

Народность литературы. Белинский помог передовым талантливым писателям своего времени понять принцип народности литературы в его истинном смысле.

Народность, по мнению критика,- первое и высшее достоинство литературы и искусства. Только то произведение истинно велико, которое остается в памяти народной. Под народностью Белинский понимал прежде всего правдивое изображение национальной жизни во всех ее противоречиях, а также выражение специфики психического склада народа.

Основной закон развития русской литературы. Белинский открыл внутренний закон развития отечественной литературы. Он сформулировал его так: русская литература «постоянно стремилась к самобытности, народности, из риторической стремилась сделаться естественной, натуральной. Это стремление, ознаменованное заметными и постоянными успехами, и

составляет смысл и душу истории нашей литературы».

Предвидение Белинского подтвердилось всем дальнейшим развитием русской литературы. Благодаря верным материалистическим, революционно-демократическим основам эстетика гениального критика стала воспитателем самых выдающихся писателей России. Ее принципы легли в основу всего последующего развития великой русской литературы.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Дайте общую характеристику общественной и литературной жизни 40-х годов, охарактеризуйте идейные и эстетические позиции «западников» и «славянофилов».

2. Определите картину противоречивых литературно-эстетических тенденций 40-х годов, взаимодействие и борьбу романтизма и реализма.

3. Опишите историю становления «натуральной школы», ответьте на вопрос: в чем причины популярности «физиологии» и каковы их жанровые воплощения в русской литературе?

4. Охарактеризуйте состояние русской литературной критики 40-х годов, вклад В. Г. Белинского в развитие русской эстетики и критики.

Литература

1. Анненков П.В. Литературные воспоминания. М., 1983.

2. «Натуральная школа» и ее роль в становлении русского реализма. М., 1997.

3. П. Мезенцев. Белинский. Проблемы идейного развития и творческого наследия. М., "Советский писатель", 1957.

4. Чичерин Б. Н. Москва сороковых годов. М., 1997.

Лекция №13. Отражение истории в человеке в творчестве

А.И. Герцена

План:

1. Общественная деятельность, мировоззрение Герцена. Начало литературного труда.

2. Идеино-художественное своеобразие романа Герцена «Кто виноват?», проблематика повестей «Доктор Крупов» и «Сорока-воровка».

3. «Былое и думы» - вершина творчества писателя.

Писатель и публицист, философ и педагог, автор воспоминаний «Былое и думы», основатель русского вольного (бесцензурного) книгопечатания, Александр Герцен был одним из самых ярких критиков крепостного права, а в начале XX века оказался едва ли не символом революционной борьбы. Вплоть до 1905 года в России Герцен оставался запрещенным писателем, а полное собрание сочинений автора вышло

только после Октябрьской революции.

1. Общественная деятельность, мировоззрение Герцена. Начало литературного труда. Александр Герцен был незаконнорожденным сыном богатого помещика Ивана Яковлева и немки Луизы Гааг, поэтому и получил фамилию, которую придумал для него отец, - Герцен («сын сердца»). Систематического образования у мальчика не было, но многочисленные гувернеры, учителя и воспитатели привили ему вкус к литературе и знание иностранных языков. Герцен был воспитан на французских романах, произведениях Гете и Шиллера, комедиях Коцебу и Бомарше. Учитель словесности познакомил своего воспитанника со стихами Пушкина и Рыльева.

Грандиозное впечатление на 13-летнего Александра Герцена и его 12-летнего друга Николая Огарева произвело восстание декабристов; биографы утверждают, что первые мысли о свободе, мечты о революционной деятельности у Герцена и Огарева зародились именно тогда. По признанию самого Герцена, гром пушек, раздавшийся 14 декабря 1825 года на Сенатской площади в Петербурге, казнь Пестеля и его товарищей «окончательно разбудили ребяческий сон» его души. Декабристы на всю жизнь стали для него героями-патриотами, вышедшими «сознательно на явную гибель, «чтобы разбудить к новой жизни молодое поколение». Присутствуя в Кремле в момент коронации Николая I, юный Герцен перед «алтавром, оскверненным кровавой молитвой», клялся отомстить за казненных и продолжить дело декабристов.

Юношеское свободолобие укрепилось в годы учения в Московском университете. Июльская революция во Франции 1830 года, польское восстание, крестьянские бунты находили самый живой отклик в передовой студенческой среде. Герцен был убежден, что из «этой аудитории выйдет та фаланга, которая пойдет вслед за Пестелем и Рылеевым».

В стенах университета вокруг Герцена и Огарева сгруппировался кружок передовой молодежи, готовой отдать свои силы за освобождение народа от крепостнического гнета. Предметом занятий кружка была политика и социология. Здесь изучалось учение Сен-Симона и других социалистов-утопистов. Сенсимонизм явился для энтузиастов целым откровением. Идеи равенства, братства, общности труда, мысль об одинаковых правах мужчин и женщин - вот что захватило внимание Герцена.

Вскоре по окончании университета Герцен поплатился за свои революционные настроения арестом и долголетней ссылкой в глухую провинцию - сначала в Пермь, потом в Вятку и во Владимир. В

ссылке Герцен обращается к литературе. Видя в ней общественную трибуну, он надеется соединить художественное слово с политической борьбой. В своих первых повестях, написанных в революционно-романтическом духе, он выступает в защиту поруганных прав личности, осуждает уродливые социальные отношения. Уже в ранних произведениях «Первая встреча», «Легенда», «Лициний», «Вильям Пен», «Елена» и «Записки одного молодого человека» чувствуются живость и остроумие герценовского слова.

Развернуть полностью свою революционную деятельность в условиях николаевского режима Герцен не мог. И он приходит к мысли о необходимости уехать за границу, чтобы там продолжить борьбу за освобождение народа. 31 января 1847 года Герцен выехал за границу и больше уже не возвращался в Россию.

Духовной драмой, вызванной поражением французской революции 1848 года, завершается первый период развития и деятельности Герцена. Его взор с надеждой обращается к народной России. «Начавши с крика радости при переезде через границу, - писал Герцен, - я окончил моим духовным возвращением на родину. Вера в Россию - спасла меня на краю нравственной гибели».

Конечно, речь шла о России демократической, свободной от крепостного права.

Свои ближайшие задачи Герцен видел, с одной стороны, в том, чтобы ознакомить Западную Европу с русским народом, сказать о нем настоящую правду как о великом народе, а с другой - развернуть революционную пропаганду на родине.

В августе 1852 года Герцен переехал в Лондон, где в начале 1853 года приступил к организации Вольной русской типографии для издания пропагандистской литературы, с тем чтобы, «минуя цепи жандармов и сеть доносчиков», призвать русский народ к революции. В обращении к «Братьям на Руси» он писал: «Дома нет места свободной речи, - она может раздаваться инде... Быть нашим органом, вашей свободной, бесцензурной речью - вся моя цель». В 1855 году он начинает издавать журнал «Полярная звезда», названный так в честь альманаха, издававшегося декабристами Рылевым и Бестужевым. Само название журнала и профили пяти казненных декабристов на его обложке были свидетельством преемственности декабристских революционных традиций.

В 1865 году Герцен перенес издание «Колокола» в Женеву, где находился центр русской «молодой эмиграции». Выступления Герцена в «Колоколе» были по-прежнему пронизаны революционным духом,

верой в народ. Но тяжелые годы наступившей реакции в России создали невыносимо трудные условия для распространения вольного слова. Герцен терял связи с русскими корреспондентами и не мог уже так оперативно откликаться на злободневные вопросы русской жизни. Сказались и разногласия в кругу русской революционной эмиграции. Несколько номеров «Колокола» вышло на французском языке для западноевропейских читателей. В декабре 1867 года Герцен объявил о прекращении своего издания.

Творчество Герцена началось с повестей в романтической манере и драматических диалогов на социальные и философские темы - «Лициний» и «Вильям Пен» (1838).

Белинский не одобрил первые произведения Герцена за их условно романтическую форму и мистические тенденции. Герцен и сам был недоволен своими драматическими сценами.

В конце 1840 года в «Отечественных записках» появилось первое печатное произведение Герцена «Записки одного молодого человека» за подписью Искандер (по-восточному - Александр), в дальнейшем ставший псевдонимом писателя. Этот очерк был написан весной 1838 года, в нем воспроизводятся эпизоды из детства и юности Герцена. Спустя восемь месяцев в августовской книге «Отечественных записок» за 1841 год под тем же псевдонимом появился второй очерк - «Еще из записок одного молодого человека» («Годы странствия» и «Патриархальные нравы города Малинова»).

«Записки одного молодого человека» - значительный шаг в художественном развитии Герцена. Это был опыт автобиографической прозы, который впоследствии нашел блестящее завершение в книге «Былое и думы». «Записки» показали отход писателя от абстрактно-романтического стиля. Белинский высоко оценил «Записки одного молодого человека» и сразу определил талант Герцена как талант сатирический. «Главное орудие Искандера, которым он владеет с таким удивительным мастерством, - ирония, нередко возвышающаяся до сарказма», - писал он.

2. Идеино-художественное своеобразие романа Герцена «Кто виноват?», проблематика повестей «Доктор Крупов» и «Сорока-воровка».

Писатель работал над романом «Кто виноват» шесть лет. Первая часть произведения появилась в «Отечественных записках» в 1845-1846 годах, а обе части романа вышли отдельным изданием как приложение к «Современнику» в 1847 году.

В своем романе Герцен затронул много важных вопросов: проблему семьи и брака, положение женщин в обществе, проблему воспитания,

жизнь русской интеллигенции. Он решает эти вопросы в свете идей гуманизма и свободы. Задушевную мысль Герцена в его романе Белинский определял как «мысль о достоинстве человеческом, которое унижается предрассудками, невежеством и унижается то несправедливостью человека к своему ближнему, то собственным добровольным искажением самого себя». Эта задушевная мысль носила антикрепостнический характер. Пафос борьбы с крепостничеством как главным злом русской жизни того времени пронизывает роман от начала до конца.

В основе сюжета романа лежит тяжелая драма, которую переживают муж и жена Круциферские: мечтательная, глубоко сосредоточенная в себе незаконнорожденная дочь помещика-крепостника Негрова Любонька и восторженный идеалист, сын лекаря, кандидат Московского университета, домашний учитель Негрова Дмитрий Круциферский. Вторая сюжетная линия романа связана с трагической судьбой Владимира Бельтова, занявшего видное место в галерее русских «лишних людей». Рассказывая о трагическом положении разночинца — учителя Дмитрия Круциферского, его жены Любови Александровны, полюбившей молодого дворянина Бельтова, писатель вскрывает всю путаницу и мучительную неразбериху, которая разбила жизнь этих людей, загубила их счастье. Он хочет, чтобы читатель знал, кто виноват в трагической судьбе героев романа. Взяв эпиграфом к роману слова какого-то судебного постановления: «А случай сей за неоткрытием виновных предать воле божией, дело же, почислив решенным, сдать в архив», Герцен всем ходом своего романа как бы хочет заявить: «Виновный найден, дело надо взять из архива и перерешить по-настоящему». Виновата самодержавно-крепостническая система, страшное царство мертвых душ.

Бельтов - типическое лицо своей эпохи. Талантливый, живой и думающий человек, он сделался в крепостническом обществе, умной ненужностью. «Я точно герой наших народных сказок... ходил по всем распутьям и кричал: «Есть ли в поле жив-человек?» Но жив-человек не откликнулся... мое несчастье... а один в поле не ратник... Я и ушел с поля», - говорит Бельтов своему воспитателю-женевцу. Следом за Пушкиным и Лермонтовым Герцен рисует образ «лишнего человека», показывая столкновение одаренной и умной личности с окружающей отсталой, но сильной в своей косности средой. Однако Чернышевский, сравнивая Бельтова с Онегиным и Печориным, говорил, что он совершенно не таков, как его предшественники, что личные интересы имеют для него второстепенное значение. Добролюбов выделил Бельтова в галерее «лишних людей» как «гуманнейшего между ними», со стремлениями действительно

высокими и благородными.

Роман оканчивается трагедией. Любонька, сломленная нравственными муками, после отъезда Бельтова замыкается в свой внутренний мир, чтобы унести в могилу затаенные мечты и любовь.

Роман Герцена был новым и оригинальным не только по богатству идей и образов, но и по художественной манере. Белинский, разбирая «Кто виноват?», сравнивал Герцена с Вольтером. Особенность стиля герценовского романа состоит, прежде всего, в сложном сплетении различных приемов художественного письма. Автор великолепно пользуется сатирой, когда речь идет о Негрове, о пошлости обитателей «форменного» города NN. Здесь он продолжает гоголевскую традицию осмеяния мертвых душ и теме обличения крепостного права придает новую, исполненную революционного отрицания силу. У Гоголя смех звучал сквозь слезы. У Герцена глаза сухи.

Своеобразно композиционное строение романа «Кто виноват?». Произведение Герцена собственно не роман, а ряд биографий, мастерски написанных и оригинально связанных в одно целое. Вместе с тем эти биографии являются прекрасными художественными портретами.

Глубоко своеобразен язык романа. Герцен когда-то с полным основанием говорил: «Мой язык». За каждой его фразой ощущается глубокий ум и знание жизни. Герцен свободно вводил в разговорную речь неологизмы, не боялся осложнять свой стиль пословичными выражениями русской и иностранной речи, обильно вводил литературные цитаты, исторические образы, внезапно вызывающие целые картины.

Повесть «Доктор Крупов» - яркий сатирический памфлет, отчасти напоминающий «Записки сумасшедшего» Гоголя. Повесть написана как отрывок из автобиографии старого врача-материалиста Крупова. Многолетняя врачебная практика приводит Крупова к выводу, что человеческое общество больно безумием. По наблюдению доктора, в мире социальной несправедливости, в обществе, где человек человеку волк, где существует власть богатых и царит нищета и бескультурье, признанные «сумасшедшие» «в сущности и не глупее и не поврежденнее всех остальных, но только самобытнее, сосредоточеннее, независимее, оригинальнее, даже, можно сказать, гениальнее тех».

Сатира Герцена распространяется не только на самодержавно-крепостнический строй России, но и на буржуазные отношения в Европе. Крупов отмечает в своем журнале, что безумия совершаются и на Востоке и на Западе (пауперизм и т. п.).

Цикл художественных произведений в творчестве Герцена 40-х годов завершает написанная в 1846 году повесть «Сорока-воровка», появившаяся

в «Современнике» в 1848 году. В основу сюжета «Сороки-воровки» положен рассказ М.С. Щепкина о печальной истории крепостной актрисы из театра развратного самодура крепостника С.И. Каменского в Орле. Рассказ Щепкина, который в повести фигурирует под именем известного художника, Герцен поднял на уровень большого социального обобщения.

И в романе «Кто виноват?», и в повести «Сорока-воровка» Герцен затрагивает вопрос, очень остро поставленный в западноевропейской литературе Жорж Санд, — вопрос о правах и положении женщины. В повести этот вопрос освещен в применении к трагической судьбе крепостной женщины, талантливой актрисы.

Рисуя необыкновенно богатую личность Анеты, Герцен показывает весь ужас ее рабской зависимости от ничтожного «плешивого селадона» князя Скалинского. Ее положение становится трагичным с того момента, когда Анета решительно и смело отвергла посягательства со стороны князя.

Ее страдальческая судьба согрета душевным отношением автора к своей героине. Трагическая нота слышится в раздумьях художника-рассказчика: «Бедная артистка!.. Что за безумный, что за преступный человек сунул тебя на это поприще, не подумавши о судьбе твоей! Зачем разбудил тебя?.. Спала бы душа твоя в неразвитости, и великий талант, неизвестный тебе самой, не мучил бы тебя; может быть, подчас и поднималась бы со дна твоей души непонятная грусть, зато она осталась бы непонятной».

Эти слова подчеркивают глубокую драму русской народной интеллигенции, поднимавшейся из тьмы крепостной жизни. Только свобода могла открыть широкий путь народным талантам. Повесть «Сорока-воровка» пронизана безграничной верой писателя в творческие силы своего народа.

Из всех повестей 40-х годов «Сорока-воровка» выделяется наибольшей резкостью и смелостью в раскрытии противоречия между «крещеной собственностью» и ее владельцами. Ирония, как и в ранних произведениях, служит для разоблачения лицемерия богатого помещика-крепостника, «страстного любителя искусства». Рассказы художника и самой актрисы глубоко лиричны, эмоциональны. Это способствовало пробуждению в читателе сочувствия к крепостной актрисе, в чьей потрясающей истории отражена трагедия русского народа при самодержавно-крепостническом строе. Именно так ее воспринял Горький, когда отметил, что «Герцен первый в 40-х годах в своем рассказе «Сорока-воровка» смело высказался против крепостного права».

3.«Былое и думы» - вершина творчества писателя. Самое главное художественно-публицистическое произведение Герцена, над которым писатель работал свыше шестнадцати лет, - «Былое и думы». Приступил он к написанию своей книги в Лондоне в 1852 году. В ней Герцен задумал рассказать «страшную историю последних лет» своей жизни. В предисловии к пятой части своей книги Герцен указывал, что «Былое и думы» - не историческая монография, а «отражение истории в человеке, случайно попавшемся на ее дороге». Исторические явления он воспроизводит сквозь призму личных восприятий, стремясь осветить закономерности исторического процесса на опыте своей личной жизни.

«Былое и думы» по жанру относятся к автобиографической, художественно-мемуарной литературе. Это своеобразный памятник европейской литературы XIX века, художественная летопись общественной жизни и революционной борьбы в России и в Западной Европе от восстания декабристов до кануна Парижской коммуны. Нет ни одного сколько-нибудь заметного общественного явления той эпохи, которое не нашло бы своего отклика в книге Герцена. Галерея ее лиц и событий поистине беспредельна, действие происходит в Москве, Вятке, Владимире, Новгороде, Петербурге, в городах Германии и Италии, в революционном Париже, в туманном Лондоне, в тихой Швейцарии.

«Былое и думы» писались Герценом в момент его активной политической и публицистической деятельности. Работа над книгой шла параллельно с изданием «Колокола», «Полярной звезды», ряда брошюр. Рассказ о былом тесно связывался с думами о будущем родины и революции.

Оставаясь в строгих рамках истории, писатель не сделал из своих мемуаров бесстрастного протокола. Каждая страница «Былого и дум» дышит пафосом борьбы, беспощадной критикой одних и восторгом и преклонением перед другими людьми, которые в памяти автора запечатлелись как люди, готовые во имя идеалов бороться, не щадя себя. Сквозь каждую строку видна ненависть писателя к деспотизму. Вот как, например, автор рисует портрет Николая I в дни, когда московское дворянство вскоре после расправы с декабристами давало ему бал: «Он еще тогда не носил усов, лицо его было молодо, но перемена в его чертах со времени коронации поразила меня. Угрюмо стоял он у колонны, свирепо и холодно смотрел перед собой, ни на кого не глядя. Он похудел. В этих чертах, за этими оловянными глазами ясно можно было понять судьбу Польши, да и России. Он был потрясен, испуган, он усомнился в прочности трона и готовился мстить за выстраданное им, за

страх и сомнение».

Герцен гневно обличал злодеяния крепостников, руководителей III отделения Бенкендорфа и Дубельта, столичного взяточника оберполицмейстера Кокошкина, провинциальных сатрапов — вроде вятского губернатора Тюфяева и чиновников, «сосущих кровь народа тысячами ртов, жадных и нечистых». Длинной вереницей проходят перед нами крупные и мелкие представители чиновничьего мира, в подавляющей массе грабители и взяточники. Тут и Пестель, генерал-губернатор Западной Сибири, который завел «открытый систематический грабеж во всем крае», тюрмами и пытками наводивший ужас на все население. Тут и сменивший его Капцевич из школы Аракчеева, «тиран по натуре», и самодур Брюневский, иркутский генерал-губернатор, любивший палить в городе из пушек, когда он «гулял». Герцен пронизал свою книгу идеей уничтожения крепостного права и деспотизма самодержавия, С ненавистью говорит он и о русских либералах, пресмыкавшихся перед тронном, - Каткове, Чичерине.

Домашний уклад помещиков, круг их интересов, воспитание детей, портреты гувернеров, учителей, наконец, дворовых получили в «Былом и думах» яркое изображение, вводящее читателей в атмосферу богатого помещичьего дома 20-х годов XIX века.

Книга Герцена проникнута ненавистью к миру мертвых душ. Вместе с тем «Былое и думы» исполнены глубокой любви к России, к русскому народу. Это чувствуется даже в рассказах о печальных отроческих годах, в воспоминаниях о тюрьме и ссылке.

Вместе с тем в народной среде Герцен видел живые источники будущего, залог движения России вперед.

С народными настроениями, с будущим России Герцен связывал развитие передового общественного движения, передовой русской мысли, литературы.

В книге Герцена раскрывается широкая картина идейного развития русского общества, что составляет ее главную ценность как памятника эпохи. Одно воспоминание вызывает у Герцена десятки других. Начало их уходит к рубежу XVIII и XIX столетия, к старому барству. Автор знакомит нас с тем, какое огромное влияние на идейную жизнь России оказала Отечественная война 1812 года и особенно движение декабристов. В живых образах проходит затем развитие передовой русской мысли через студенческие кружки, через литературу и критику вплоть до 60-х годов, когда на общественную арену выступили разночинцы.

С вдохновением и любовью Герцен пишет о передовых русских людях 40-х

годов. Они выступают как воплощение мужества и духовного богатства русского народа. Такими изображены Белинский, Грановский, Щепкин, архитектор Витберг, Огарев.

Но главным героем «Былого и дум» является сам автор. Рассказ Герцена о своей личной и общественной жизни, о своем идейном развитии поражает правдивостью, искренностью и строгостью к самому себе. Автор рассматривает свои личные переживания как отражение условий времени. Юный Герцен предстает перед нами подростком, в глубине кремлевского собора на коронации Николая дающим клятву отомстить за декабристов. Потом видим его в момент торжественной присяги вместе с юным Огаревым на Воробьевых горах. Далее мы встречаем Герцена в кругу студенческой молодежи, разгоряченной спорами о судьбах России, о путях развития искусства, литературы, затем тягостная тюрьма и ссылка, отъезд за границу, баррикады в Париже, жизнь в Лондоне, где проходила его широкая публицистическая деятельность и где были написаны «Былое и думы».

С особой силой чувствуется правдивость Герцена и его лиризм в рассказах о семейной драме. Об этих лирических страницах Тургенев упомянул в одном из своих писем: «Все эти дни я находился под впечатлением... рукописной части «Былого и дум» Герцена, в которой он рассказывает историю своей жены, ее смерть и т. д. Все это написано слезами, кровью: это горит и жжет... Так писать умел он один из русских».

И.С. Тургенев советовал Герцену писать в форме исторической хроники. Герцен возразил против этого. «Я не думаю, — говорил он, — чтобы ты был прав, что мое призвание писать такие хроники, а просто писать о чем-нибудь жизненном и без всякой формы... Это просто ближайшее писание к разговору: тут и факты, и слезы, и хохот, и теория, и я, как Коссидьер наизнанку, делаю из беспорядка порядок единством двух-трех вожжей».

«Былое и думы» как раз и относятся к форме такого литературного произведения: тут и слезы, и хохот, и теория. Язык автора полон блестящих афоризмов, ярких картин, сравнений, крылатых изречений. Герцен легко переходит от патетики к иронии, от раздумья к сарказму.

Книга Герцена имела громадный успех у современников. Она способствовала воспитанию молодого поколения в патриотическом духе.

Литература:

1. Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года.
2. Герцен А.И. Исследования и материалы. Л., 1974.

3. Елизаветина Г.Г. “Кто виноват?” Герцена в восприятии русских читателей и критики 19 века. // Литературные произведения в движении эпох. М., 1979.
4. История русской литературы 19 века / Под ред. С.М. Петрова. – М., 1970.
5. Лицинер С.Д. К вопросу о традициях “натуральной школы” в творчестве Герцена и Достоевского // Литературные направления и стили. М., 1976.
6. Нович И. Молодой Герцен: страницы жизни и творчества. М., 1986.

ГЛОССАРИЙ

А

«**Арзамас**» (1815-1818) - закрытое дружеское общество и литературный кружок, объединявший сторонников нового «карамзинского» направления в литературе. «Арзамас» поставил себе задачей борьбу с архаическими литературными вкусами и традициями, защитники которых состояли в обществе «Беседы любителей русского слова», основанном А. С. Шишковым. Членами «Арзамаса» были как литераторы (среди прочих В. А. Жуковский, К. Н. Батюшков, А. С. Пушкин), так и политические и общественные деятели (С. С. Уваров, Д. Н. Блудов, Д. В. Дашков и другие). На заседаниях арзамасцы читали эпиграммы, шуточные протоколы и критически разбирали собственные сочинения. Символом общества стал гусь арзамасской породы, которого подавали к столу.

Б

«Беседа любителей русского слова». Во главе этого общества стояли Г. Р. Державин и А. С. Шишков. К нему принадлежали также С. А. Ширинский-Шихматов, Д. И. Хвостов, А. А. Шаховской, И. С. Захаров и другие. Они придерживались консервативных взглядов, являясь эпигонами классицизма, выступая против распространения иностранных слов в русском языке и за сохранение славянской лингвистики. Выступали против реформы литературного языка, проводившейся сторонниками Н. М. Карамзина. «Беседа любителей русского слова» отражала те взгляды на развитие русского литературного языка, которых придерживались «старшие архаисты». Таким образом, главными оппонентами «Беседы...» являлись «карамзинисты», позже оформившиеся в общество «Арзамас», которые осмеивали деятельность «Беседы».

В

«Вольное общество любителей словесности, наук и художеств». Традиции гражданской лирики в духе классицизма были продолжены и поэтами «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств». Их неофициально называют «поэтами-радищевцами», потому что они разделяли идеи А.Н. Радищева и в обществе состояли его сыновья. Поэты Вольного общества из писателей в него входили И.М. Борн, И.П. Пнин, В.В. Попугаев, А.Е. Измайлов, Г.П. Каменев, А.Х. Востоков и др. В одах других поэтов Вольного общества (Попугаев, например) прославлены достоинства человека и его незыблемые естественные права – право на свободу, твердые законы и праведный суд.

Ж

Жанровое мышление в XVIII в. внесло строгий порядок в литературу, в начале XIX в. уже изжило себя и препятствовало свободному и непосредственному выражению внутреннего мира человека: от жанра зависели тема, стиль и даже самый образ автора, личность которого не могла быть выражена в художественном произведении.

Л

«Лёгкая поэзия» - поэтические тексты, посвящённые камерным, интимным темам (дружбе и дружескому пиру, чувственной любви, восхвалению женской красоты) или неожиданным образом трактующие «высокие» темы (остроумное и шутливое выражение философских мотивов). Понятие «лёгкая поэзия» перешло в другие европейские литературы.

К

Критический реализм - в марксистском литературоведении обозначение художественного метода, предшествующего социалистическому реализму.

Рассматривается как литературное направление, сложившееся в капиталистическом обществе XIX века. Принято считать, что критический реализм вскрывает обусловленность обстоятельств жизни человека и его психологии социальной средой (романы Оноре де Бальзака, Джордж Элиот). В советское время в обоснование критического реализма в России привлекали материалистическую эстетику В. Белинского, Н. Чернышевского, Н. Добролюбова.

Л

Лишний человек - литературный герой, характерный для произведений русских писателей 1840-х и 1850-х гг. Обычно это человек значительных способностей, который не может реализовать свои таланты на официальном поприще николаевской России. Принадлежит к высшим классам общества, лишний человек отчуждён от дворянского сословия, презирает чиновничество, но, не имея перспективы иной самореализации, в основном проводит время за праздными развлечениями. К типичным чертам лишнего человека относятся «душевная усталость, глубокий скептицизм, разлад между словом и делом и, как правило, общественная пассивность». Классические примеры Онегин Пушкина, Печорин Лермонтова, Рудин, Лаврецкий Тургенева.

М

«Маленький человек» - тип литературного героя, который появился в русской литературе с появлением реализма, то есть в 20-30 годах XIX века. Первым образом маленького человека стал Самсон Вырин из повести А. С. Пушкина «Станционный смотритель». Традиции Пушкина продолжил Н. В. Гоголь в повести «Шинель». Маленький человек - это человек невысокого социального положения и происхождения, не одарённый выдающимися способностями, не отличающийся силой характера. И Пушкин, и Гоголь, создавая образ маленького человека, хотели напомнить читателям, привыкшим восхищаться романтическими героями, что самый обыкновенный человек - тоже человек, достойный сочувствия, внимания, поддержки.

Н

«Натуральная школа» - условное название начального этапа развития критического реализма в русской литературе 1840-х годов, возникшего под влиянием творчества Н. Гоголя.

Формирование «Натуральной школы» относится к 1842—1845 годам, когда группа писателей (Николай Некрасов, Дмитрий Григорович, Александр Герцен, Иван Панаев, Евгений Гребёнка, Владимир Даль) объединились под идейным влиянием В. Г. Белинского в журнале «Отечественные записки».

Основной доктриной «натуральной школы» провозглашался тезис о том, что литература должна быть подражанием действительности. Здесь нельзя не усмотреть аналогий с философией деятелей французского Просвещения, провозгласившей искусство «зеркалом общественной жизни», в обязанности которого вменялось «обличение» и «искоренение» пороков.

О

«Отечественные записки» - русский литературный журнал XIX века. Выходил в Санкт-Петербурге в 1818-1884 годах (с перерывами). Один из первых русских «толстых» журналов, оказавший значительное влияние на литературную жизнь и общественную мысль в России.

П

Поэзия декабристов. Наряду с психологическим течением русского романтизма возникло *гражданское, или социальное, течение*. Герой декабрист воплощает в себе высокие добродетели: любовь к отчизне, смелость, целеустремлённость, готовность жертвовать собой. К числу крупнейших писателей-декабристов относятся П.А. Катенин, Ф.Н. Глинка, В.Ф. Раевский, К.Ф. Рылеев, братья Н.А. и А.А. Бестужевы, В.К. Кюхельбекер, А.И. Одоевский.

Поэты-любомудры (1820-1830) ставили своей задачей изучение немецкой романтической философии, в которой увидели программу жизни и программу литературы. Она легла в основу поэзии любомудров, которые заявили, что русская поэзия, не исключая и Пушкина, страдает недостатком мысли и ее надлежит насытить философским содержанием. В него вошли поэт Д. Веневитинов, прозаик В. Одоевский, критик И. Киреевский, литераторы Н. Рожалин, А. Кошелев; к ним примкнули историк М. П. Погодин, поэт и филолог С. Шевырев.

«Поэты пушкинской поры» («*поэты пушкинской плеяды*», «*поэты пушкинского круга*», «*„Золотой век“ русской поэзии*») - обобщающее именование русских поэтов-современников А.С. Пушкина, вместе с ним входивших в число создателей «золотого века» русской поэзии. Поэзия пушкинской поры хронологически определяется рамками 1810-1830-х годов. Поэты, входившие в пушкинский круг Баратынский, Вяземский, Дельвиг, Языков. В большинстве своём поэты пушкинской поры формировались под воздействием карамзинской реформы языка.

Просветительство - общественно-политическое течение, представители которого стремились устранить недостатки общества путём распространения идей справедливости и научных знаний. Просветители боролись против церковной иерархии и религиозной догматики, против схоластического мышления. К просветителям

относились Вольтер, Руссо, Монтескьё, Гердер, Лессинг, Шиллер, Гёте. Просветительство оказало значительное влияние на формирование народнических и социалистических воззрений.

Р

Реализм - направление в литературе и искусстве, ставящее целью правдивое воспроизведение действительности в её типичных чертах. Изображение типических характеров в типических обстоятельствах, историзм – ведущие принципы этого метода.

Романтизм – литературное направление, которое поставило в центр художественного изображения, носящего в той или иной степени мистериальный характер, одинокую свободную личность, проникнутую мистическим вечным томлением по бесконечному и не обусловленную ни историческими, ни социальными обстоятельствами, а потому обладающую чертами исключительности и таинственности. Деление романтизма на различные течения происходило по следующим критериям:

к *психологическому течению* русского романтизма принадлежат романтики, исповедовавшие идеи самовоспитания и самоусовершенствования личности в качестве наиболее верного пути преобразования действительности и человека;

к *течению гражданского, или социального, романтизма* относятся романтики, считавшие, что человек воспитывается прежде всего в социальной, общественной жизни, а, стало быть, он предназначен для гражданской деятельности;

к *философскому течению* русского романтизма причислены романтики, полагавшие, что место человека в мире predetermined свыше, его жребий предначертан на небесах и всецело зависит от общих законов мироздания, а вовсе не от социальных и психологических причин. Между этими течениями нет непроницаемых граней, а различия относительны: поэты разных течений не только полемизируют, но и взаимодействуют друг с другом.

С

«Современник» 23 апреля 1836 года свет увидел первый номер журнала «Современник». Небольшое издание, основанное Александром Пушкиным и поначалу не имевшее успеха, за годы своего существования стало одним из крупнейших явлений в русской журналистике и литературе. Журнал вырастил целое поколение русских писателей и стал идейным центром и трибуной революционно-демократического направления общественной мысли.

