

*Специализированный учебно-научный центр
федерального государственного автономного образовательного учрежде-
ния высшего профессионального образования
«Уральский федеральный университет имени первого Президента России
Б. Н. Ельцина»*

Русская литература:

Пушкин, Лермонтов, Гоголь

Материалы для самостоятельной работы:

Анализ лирики, прозы, драмы. 8 – 9 класс

*Пособие подготовлено
кафедрой филологии СУНЦ УрГУ*

Составитель:

Овчинников А. Г. , ст. преподаватель.

Рецензент:

Алексеева М. А., доцент, канд.фил.наук

Перевод текстов в цифровой формат:

Буйначева А. В., Овчинников А. Г.

Редактирование текстов:

Овчинников А. Г.

Содержание

<i>Предисловие</i>	3
<i>Раздел I. Анализ лирики. Образцы литературоведческого анализа стихотворного текста (лирика, поэмы)</i>	5
Ю.М. Лотман Стихотворения А. С. Пушкина «К Чаадаеву», «Анчар», «На холмах Грузии», стихотворение М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу».	
В. Я. Брюсов «Медный всадник».	
Д. Е. Максимов Поэзия Лермонтова (отрывок из книги о поэмах 1835-1839 гг.: «Песня про... купца Калашникова», «Мцыри»)	
М. Н. Эпштейн Смиренная красота (Отрывок из книги «Парадоксы новизны» о лирике А. С. Пушкина 30-х гг.).	
М. Н. Эпштейн Времена года: зима (Отрывок из книги «Природа, мир, тайник вселенной...» о пейзажной лирике А. С. Пушкина).	
<i>Вопросы и задания для самостоятельной работы по лирике.</i>	32
<i>Раздел II. Анализ прозы. Материалы для самостоятельной работы.</i> ...	34
Ю. М. Лотман Образы главных героев «Евгения Онегина» А. С. Пушкина	
Ю. М. Лотман Идеальная структура «Капитанской дочки» А. С. Пушкина	
Ю.М. Лотман Характеры и конфликты в «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтова	
Б. Удодов «"Герой нашего времени" М. Ю. Лермонтова» (Статья из «Лермонтовской энциклопедии»)	
Ю. Анхенвальд Заметка о «Герое нашего времени»	
П. А. Николаев Повесть Н. В. Гоголя «Шинель» (отрывок из книги «Художественные открытия Гоголя»)	
Б. Н. Эйхенбаум Как сделана «Шинель» Гоголя (отрывок)	
<i>Вопросы и задания для самостоятельной работы по прозе.</i>	66
<i>Раздел III. Анализ драмы. Материалы для самостоятельной работы</i>	70
Ю.М. Лотман Комедия Н. В. Гоголя «Ревизор»	
<i>Вопросы и задания для самостоятельной работы по драме.</i>	74
<i>Раздел IV. Самостоятельный анализ лирического стихотворения, отрывка текста по плану.</i>	76
<i>Раздел V. Основные понятия литературоведения и их использование при анализе художественного текста.</i>	81
<i>Литература</i>	88

ПРЕДИСЛОВИЕ

Данное пособие разработано для самостоятельной подготовки учащихся по наиболее сложным разделам школьной программы литературы 9 класса средней общеобразовательной школы и включает в себя отрывки из учебников, литературоведческих статей, эссе, а также вопросы и задания для самостоятельной работы и образцы анализа эпизодов прозаического и целостного поэтического текста. Такая самостоятельная подготовка часто необходима в особенности тем учащимся, которые намереваются поступать в лицеи, гимназии, школы с углубленным изучением русской литературы. Мы го-

товили это пособие, главным образом, и для тех, кто решил попробовать свои силы и поступить в наш лицей (СУНЦ УрФУ).

Создатели данного пособия сосредоточили свое внимание на тех авторах и их произведениях, которые вызывают значительные затруднения, проблемы при их освоении. К таким текстам следует отнести произведения А. С. Пушкина (лирику и «Евгения Онегина»), М. Ю. Лермонтова (некоторые лирические произведения и «Героя нашего времени»), а также драматургию Н. В. Гоголя. Именно поэтому мы поместили в пособие отрывки из учебника и книг Ю. М. Лотмана, касающихся этих авторов, а также статьи, отрывки из книг ведущих специалистов о творчестве названных авторов – статьи и отрывки из книг литературоведов Б. Удодова, Ю. Манна, М. Эпштейна, критика Ю. Айхенвальда. При работе с таким иногда сложным и в целом разнообразным материалом следует иметь в виду определенные его особенности. Отрывки из книг Ю. М. Лотмана в целом либо самим этим автором, либо нами адаптированы к восприятию школьников. Разделы учебника Ю. М. Лотмана о «Евгении Онегине» А. С. Пушкина, «Герое нашего времени» М. Ю. Лермонтова вообще достаточно просты для понимания, однако углубленного анализа текста строка за строкой в них нет, что дает возможность для самостоятельной работы по развитию основных идей классика русского литературоведения. Кроме того, подчеркнем, Ю. М. Лотман и Б. Удодов дают в своих работах наиболее объективное прочтение русских классиков. Эссе М. Эпштейна интересны оригинальностью подхода этого автора по осмыслению таких достаточно сложных или, наоборот, кажущихся простыми тем, как «Лирика Пушкина 30-х годов» или «Пейзажная лирика Пушкина». Оригинальны и суждения критика Ю. Айхенвальда о романе Лермонтова. Однако следует учесть, что часто критики в своих статьях выражают, прежде всего, свое субъективное прочтение текста. Поэтому скажем в целом: идеями всех этих авторов, конечно, можно пользоваться, но подчеркнем (!): при самостоятельном анализе текстов русских классиков. Старайтесь развивать собственное, самостоятельное мышление, рассуждайте сами, пытайтесь найти свое собственное прочтение великих творений. Критики и литературоведы могут вам помочь в этом сложном деле, но они не заменят вас самих, поэтому не стоит, плохо понимая, о чем они пишут, неосмысленно их цитировать либо пересказывать в сочинениях, а то и вовсе пытаться этим пересказом или цитированием подменить собственные работы.

Таким образом, чтение учебников или статей даже самых лучших ученых может и не привести желаемым успехам. Вот почему мы снабдили это пособие целым комплексом вопросов и заданий для самостоятельной работы. Причем вопросы и задания разработаны не только для анализа текстов А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, но Н. М. Карамзина, В. А. Жуковского, пьес Д. И. Фонвизина и А. С. Грибоедова.

Отдельные разделы пособия посвящены конкретной практической работе по анализу единичного лирического стихотворения, эпизода прозаического текста. С этой целью мы показываем в пособии план подобного анализа и несколько образцов анализа по этому плану, а также разъясняем ключевые понятия литературоведения и алгоритмы их использования при анализе художественного текста. Приводимые типовые разборы – это уже не образцы литературоведческого анализа, подобные представленным в пособии образцам, выполненным Ю.М. Ломаном. Мы сфокусировали свое внимание на то, что примерно может сам ученик, достаточно многое вынесший из курса русской литературы первой половины XIX века.

Раздел I. Анализ лирики

Материалы для самостоятельной работы

Образцы литературоведческого анализа стихотворного текста

Ю. М. Лотман Стихотворение А. С. Пушкина «К Чаадаеву»

Литературовед комментирует произведение по частям.

Первая часть [стихотворения] выдержана в стиле и интонации печальной элегии. Учащиеся ... знакомы с основными признаками романтизма и романтической элегии. Лирический герой романтической элегии — печальный, разочарованный человек, утративший веру в счастье и людей. Характеризуя такого героя (в связи со своей поэмой «Кавказский пленник»), Пушкин писал: «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века» (Письмо к Гончарову от октября-ноября 1822 г.). Этот характер разочарованного героя знаком ученикам по образу Евгения Онегина и по поэзии Байрона. Чаадаев тоже был не чужд разочарованности. Не случайно Пушкин в первой главе «Евгения Онегина» сравнил своего героя с Чаадаевым.

Близость первых четырех стихов послания «К Чаадаеву» к романтической элегии можно... [увидеть], прочтя ...элегия Пушкина, написанную почти в то же самое время.

Я пережил свои желанья,
Я разлюбил свои мечты;
Остались мне одни страданья,
Плоды сердечной пустоты.
Под бурями судьбы жестокой
Увял цветущий мой венец,
Живу печальный, одинокий,
И жду: придет ли мой конец?
Так, поздним хладом пораженный,
Как бури слышен зимний свист,
Один на ветке обнаженной
Трепещет запоздалый лист.

Учащиеся почувствуют интонационное родство — т. е. *родство настроений* этого стихотворения и первого четверостишия анализируемого послания. При этом следует перечислить темы разочарования (любовь, мечты, надежды, вера в мирное счастье).

Отметить нужно не только сходство, но и различие: в элегии «Я пережил свои желанья» в центре стоит «я», в послании — «мы». Смысл этой антитезы раскроется в дальнейшем анализе.

Вывод по первой части: стихотворение начинается в элегическом ключе и создает образ разочарованного, утратившего иллюзии человека.

Вторая часть начинается с резкого смыслового и интонационного контраста. Не случайно она открывается противительным союзом *но*.

В центре стоит образ человека, полного страстей, с кипучей энергией и силой чувств. Он противопоставлен разочарованному, печальному человеку с «преждевременной старостью души». Элегия превращается в мажорное лирическое стихотворение. Для того, чтобы передать силу чувств своего героя, Пушкин строит вторую часть на развернутой метафоре — сопоставление жажды свободы и страстной любви. Следует обратить внимание на энергичные выражения «горит желанье», «нетерпеливою душой» и на смелость Пушкина, вводящего в политическую лирику любовные образы: «томленье», «любовник молодой», «минуты верного свиданья». В лексико-стилистическом обзоре стихотворения мы уже говорили о том, что фразеологизм «горит желанье» в пушкинскую эпоху обычно встречался в любовной лирике, обозначая страстное чувство, сопоставление «горит желанье» и «свободою горим» придавало ему совершенно новое, необычное в то время значение. Одновременно политическая лирика становилась интимной по интонациям, избавлялась от декламационного холода торжественной поэзии.

Третья часть представляет собой обращение к Чаадаеву, прямой призыв к борьбе. Пушкин призывает Чаадаева сохранить надежду на будущее освобождение России. Стихотворение кончается верой в грядущую славу, завоеванную в бою («На обломках самовластья напишут наши имена»). Таким образом, начало стихотворения отвергает любовь, надежду и тихую славу, а вторая и третья части восстанавливают в правах любовь, надежду и бурную славу. Подводя итоги, необходимо обратить внимание на разницу в значении слов и понятий «любовь», «надежда» и «слава» в начале и в конце стихотворения. В ходе объяснения здесь потребуются комментарий к организующему стихотворение «мы»: индивидуализму романтической элегии противопоставлено чувство героического братства. Однако оттого, что «мы» объединяет поэта и его друга, стихотворение не теряет интимно-лирического характера.

В качестве дополнительной работы ... можно провести анализ отличий послания «К Чаадаеву» от политической лирики Рылеева. В поэзии Рылеева идея революционной борьбы связывается с героической гибелью и жертвой. Ученики должны вспомнить «Исповедь Наливайки» с выраженной там готовностью идти на смерть, чтобы послужить примером Идущим борцам. Проповедуя этику жертвы, Рылеев отрицательно отбился к любовной поэзии вообще и считал, что политическая лирика должна быть суровой, аскетической, отвергающей право революционера на любовь и счастье. Рылеев писал:

Мне не любовь твоя нужна,
Заняття ждут меня иные,
Отраднa мне одна война,
Одни тревоги боевые.
Любовь никак нейдет на ум:
Увы! моя отчизна страждет,
Душа в волненье тяжких дум
Теперь одной свободы жаждет.

Пушкин создает другой героический идеал — идеал человека с богатой душой, открытого всем чувствам, человека, для которого любовь и свобода сливаются, а не противопостоят друг другу. Поэтому лирика Рылеева имеет суровый характер, а послание «К Чаадаеву» оставляет светлое, радостное впечатление.

Ю. М. Лотман Стихотворение А. С. Пушкина «Анчар»

...Мир зла занимает в лирике [Пушкина] большое место. В послании «К Чаадаеву» это был образ политического рабства, огромной тюрьмы, на обломках которой должны написать имена борцов за свободу. В «Вакхической песне», в последнем стихе, прозвучало слово «тьма» («да скроется тьма»). Тьма в «Вакхической песне» только упомянута. Она не имеет собственных признаков и наполняется негативным содержанием. В стихотворении прославляется поэзия, любовь и свет Разума. Тьма воспринимается как отрицание и поэзии, и любви, и «солнца бессмертного ума».

Стихотворение «Анчар» полностью посвящено изображению мира зла. Это самое суровое стихотворение в творчестве Пушкина. Здесь поэт задумал собрать воедино все черты зла и придать им обобщенный характер.

Прочитав первое четверостишие, следует выделить в последнем стихе числительное «один». Все изученные нами до сих пор стихотворения Пушкина, в той или иной форме, посвящены были радости единения людей. Их темами были: любовь, дружба, веселье, пиры. Нигде герой стихотворения не представал изолированным от мира и враждебным миру. Даже там, где ему предстояло вступить в борьбу, прежде всего, выделялось братство, товарищество, дружба — объединение людей света в борьбе с тьмой, людей свободы в борьбе с рабством. Первое, что мы узнаем об анчаре, это то, что он *один*.

Анчар — «древо яда», как пояснил сам Пушкин, — становится в стихотворении воплощением всеобщего зла. В первой строфе следует обратить внимание на мир, окружающий его.

В современном литературоведении большое место уделяется категории **художественного пространства**. Смысл этого понятия сводится к следующему: поэт, романист, драматург или художник — любой создатель произведения искусства — не только создает образы, но и помещает их в некоторый им созданный мир. В этом смысле можно сказать, что произведение искусства — это определенный мир, который создается автором для того, чтобы объяснить мир реальный. Одни авторы уводят читателя в мир исторических героев, другие в мир фантастических происшествий, третьи создают картины обыденной действительности, в точности напоминающие то, что читатель видит вокруг себя. Каждое из этих пространств требует и своего героя: невозможно героя быliny поместить в чеховскую драму, а героя Чехова перенести в лермонтовскую лирику. Таким образом, писатель создает для нас не только фигуры людей, но и целостный образ мира. Понятно, что этот образ у романтика, реалиста или писателя любого другого направления имеет черты своеобразия. В «Вакхической песне» Пушкин перенес нас в пространство, заполненное радостью и весельем, в закрытое помещение, внутри которого происходит пир. Этот тесный мир — мир людей, объединенных дружбой и служением Разуму, — находится в согласии с огромным космическим миром. В кругу друзей господствует разум и веселье, в космическом мире господствует солнце, появлением которого и исчезновением тьмы завершается стихотворение.

Посмотрим, как строится пространство в «Анчаре».

Первое слово — «пустыня». Поэт переносит нас в *пустой* мир, что сразу создает противопоставление миру «Вакхической песни» и подготавливает тему одиночества (ср.: «стоит один»).

Пустыня получает ряд резко отрицательных характеристик: «чахлая», «скупая». Эти эпитеты обладают признаком одушевленности. Если «чахлая» можно сказать про человека, животное и растение (чахлое дерево, чахлый цветок), но нельзя сказать про

неодушевленный предмет (чахлый стол, чахлый дом), то эпитет «скупой» может быть отнесен только к живому существу, более того, только к человеку. Это очень важно. Когда мы говорим «старый дом», «гнилая доска», мы представляем себе неодушевленный предмет — пассивный объект совершающегося над ним действия (старение, гниение). Предмет, вещь пассивны, не имеют воли, не делают, а являются объектами действия. Поэтому даже если они участвуют в чем-то злом, сами носителями зла они не являются. Можно причинить зло, ударив камнем, но сам камень в причиняемом зле не виноват и носителем зла не является.

Эпитеты, придающие пустыне характер живого и человекоподобного существа, как бы наделяют ее свойствами человека, в том числе волей, активностью. Это заставляет нас воспринимать пустыню в первых строках стихотворения как злое существо — существо, имеющее злую волю и являющееся активным создателем окружающего зла. Второй стих довершает образ пространства темой бесплодности. Сухая, раскаленная зноем почва — это мертвая почва. Земля в поэзии всех стран и народов на протяжении веков — образ матери, создающей жизнь. При этом в народной поэзии плодородная земля имеет постоянный эпитет, указывающий на влажность: «Мать-сыра земля». Пушкин создает образ мира зла, пространства антимира, в котором привычные черты мира разрушены и заменены чудовищно искаженными. Земля здесь — «почва»: синоним, имеющий то же значение, но лишенный всех фольклорно-поэтических ассоциаций, связанных со словом «земля».

Последние два стиха создают образы космического пространства — «один во всей вселенной» и опасности — «как грозный часовой».

После того как проделан подробный комментарий к первой строфе, ученикам можно предложить выписать эпитеты «чахлый», «скупой», «зноем раскаленный», «грозный», «один» (в данном тексте выступает как эпитет) и охарактеризовать то общее в семантике настроений, что вызывают эти слова. Дома учащиеся могут написать короткий текст (рассказ) с употреблением этих слов. При анализе этих заданий ученики убедятся, что содержание всех рассказов само собой получится мрачное, грозное или безнадежное. Из этого следует попутный теоретический вывод: выше мы говорили о художественном пространстве — оно создается всей суммой лексики, которой пользуется поэт. Внимательно обдумав слово за словом то или иное стихотворение, мы неизбежно погружаемся в мир, созданный поэтом. Первая строфа стихотворения «Анчар» привела нас в мрачный мир всемирного зла. Об анчаре здесь еще говорилось мало, про него было сказано только то, что он один и стоит, как грозный часовой. Вторая строфа посвящена характеристике анчара, его отношению к Природе, к тому Космосу, в центре которого он стоит. Основной образ второй строфы — образ нелюбимого, нежеланного сына, вызывающего ненависть своей матери. В первой строфе говорилось о бесплодии пустыни, во второй природа рождает анчар, как бы опровергая свою бесплодность. Но это противоестественное рождение — «в день гнева». В сказках многих народов существуют рассказы о том, как злое существо — ведьма — в минуту гнева порождает чудовищное дитя, которое сама ненавидит. Она наделяет его способностью причинять людям зло и нести несчастья. Этот образ возникает за строчками второй строфы: «Природа жаждущих степей...» (обратите внимание на то, что эпитет «жаждущих» отсылает к символизирующим бесплодность эпитетам первой строфы — «чахлый», «скупой», «раскаленный»). В день гнева порождается анчар. Дары, которыми награждает мать свое дитя, противоестественны:

И зелень мертвую ветвей

И корни ядом напоила.

И в самом анчаре все время подчеркивается противоестественность, нарушение обычного и правильного порядка вещей. Выражение «мертвая зелень» содержит **оксюморон**, т. е. эпитет, который противоречит сущности определяемого слова (типа: сладкая горечь, звонкая тишина). Слово «зелень» содержит в себе понятие свежести, прохлады, весны — жизни. Сочетание «зелень мертвая» воспринимается читателем как чудовищное нарушение норм природы. В таком ключе должно восприниматься и все стихотворение. У Пушкина природа всегда добра по отношению к человеку, гармонирует с его лучшими чувствами. Именно поэтому та природа, образ которой создается в стихотворении «Анчар», кажется чудовищно искаженной. Последующие три строфы рисуют образ анчара. Они развертывают тему одиночества. Анчар враждебен всему в природе:

К нему и птица не летит
И тигр нейдет: лишь вихорь черный
На древо смерти набежит —
И мчится прочь, уже тлетворный.

Слово «птица» в оценочном отношении нейтрально, но «тигр» устойчиво связывается с идеей хищничества; переход от птицы к тигру дает нарастание зла: даже злое в природе убегает от анчара. Он не только одинок — он источник зла, активный его создатель. Стихии природы, приходя с ним в соприкосновение, делаются разрушительными. Ветер, сталкиваясь с деревом смерти, получает страшное название «вихорь черный» и, пролетая мимо него, становится носителем зла. Особо следует задержать внимание на слове «тлетворный». Это слово из высокой славянской лексики имеет два корня — тлен (разрушение, гибель, уничтожение) и творить (создавать). В словаре церковнославянского языка Петра Алексева (1819 г.) слово «тлетворный» имеет следующее значение: «смертоносный, ядовитый, пагубный», например: «тлетворный воздух», т. е. моровое поветрие. Моровое поветрие — это эпидемия чумы. Пушкин, конечно, знал словарь Петра Алексева и такое значение слов «тлетворный воздух». Конечно, реальное дерево, называемое «анчар», произрастающее в Индонезии и действительно имеющее ядовитую смолу, не является столь страшным распространителем смерти и, уж конечно, не способно вызывать эпидемию, однако Пушкин, который все это знал, создает не ботаническое описание одного ядовитого дерева, а обобщенную художественную картину зла в природе. Именно потому, что Пушкин очень любил лес и дерево для него всегда связывалось с жизнью, с творческими силами природы, со способностью жизни противостоять смерти (ср.: «Стоит широко дуб над важными гробами, // Колеблясь и шумя...»), сочетание дерева и смерти казалось ему особенно противоестественным. Такой же смысл имеет и пятая строфа. Во всех предшествующих стихах нагнеталось значение жажды — «раскаленный», «чахлый», «жаждущий» и др. В пятой строфе появляется дождь, который должен был бы восприниматься как счастливое избавление от мук жажды. Но в извращенном пространстве зла и дождь становится источником смерти:

И если туча оросит,
Блуждая, лист его дремучий,
С его ветвей уж ядовит
Стекает дождь в песок горячий.

С начала шестой строфы в стихотворении происходит идейно-композиционный перелом: до сих пор речь шла о зле в природе, о зле, существующем в самом порядке мира. Теперь начинается рассказ о зле, создаваемом человеком. Союз «но» резко делит

интонацию стихотворения на две части. Прежде всего, обратим внимание на то, что в первой части все глаголы подчеркивают отсутствие контактов с анчаром: к нему никто не идет, от него все убегает («стоит один», «к нему и птица не летит и тигр нейдет», «вихорь... мчится прочь», дождь «стекает»). Вторая половина стихотворения начинается с движения к анчару: «послал к анчару», «послушно в путь потек». Уже это создает образ двойного извращения: само существование дерева яда есть нарушение законов природы. Но в природе все от него убегает, человек же создает еще более страшное нарушение — он заставляет другого человека идти к дереву яда. Вторая часть стихотворения состоит из четырех строф, в которых основной смысл сосредоточен в первой и последней, а две центральные развивают тему.

Первая строфа второй части начинается стихами, содержащими в себе глубокое противоречие:

... человека человек

Послал к анчару властным взглядом...

«Человек» и «человек» — два эти слова (фактическое повторение одного слова два раза) внушают мысль о равенстве того, кто послал, и того, кто был послан. Оба они — люди, оба равны друг другу. Но тогда непонятно, почему один послал (послал, даже не прибегая к наказанию, «послал властным взглядом»), а другой послушно пошел («потек» — церковнославянский синоним для слова «пошел»). Почему один человек может другого послать на верную смерть? Смысл выявляется в последующих строках, где один человек именуется «раб», а другой — «князь» и «непобедимый владыка». Этим раскрывается противоестественность рабства. Перед лицом природы оба человека равны между собой, но в человеческом обществе один из них — владыка, а другой — раб. Зло существует в природе, но сама же природа его изолирует, отводит ему уединенное, изъятое из мира пространство. И только человек, создавая владык и рабов, сотворяя противоестественное рабство, вырывает природное зло из изоляции и использует его для угнетения других людей. Анчар, который в первой половине стихотворения выступал как активный носитель зла, владыка зла, здесь становится лишь инструментом в еще более злых руках — руках князя. Образ рабства, создаваемый во второй половине стихотворения, характеризуется следующими словами: «послушно», «возвратился с ядом», «принес», «ослабел», «лег», «умер у ног». Владыка характеризуется словами: «послал властным взглядом». Мы видим, что характеристика раба более подробна. Непобедимый владыка вызывает у нас недвусмысленно отрицательное отношение. Он — двойник анчара, источник зла и убийца. Важно отметить, что для Пушкина владыка как угнетатель своего народа и захватчик, несущий рабство соседнему народу, — два проявления единой сущности деспотизма. Рабство и война связаны. Князь, убийца послушного раба,

... гибель разослал

К соседям в чуждые пределы.

Сложнее образ раба. Он, бесспорно, вызывает наше сочувствие. Эпитет «бедный», выразительная картина: «И пот по бледному челу // Струился хладными ручьями» создают образ страдающего человека, жертвы деспотической воли князя. Однако нельзя не заметить, что именно послушание раба, его покорность, готовность, жертвуя жизнью, выполнить волю деспота (ведь князь все равно отнял бы у него жизнь, независимо от того, покорился ли бы он или же выразил протест!) объективно служат делу деспотизма. Раб — не только жертва, но и распространитель зла. Пушкин подчеркивает это, характеризуя одинаковыми словами раба и стрелы, с помощью которых князь

разослал гибель в чужие страны: раб «послушно в путь потек», князь разослал «послушливые стрелы». Покорность раба превращает его не только в жертву, но и в соучастника зла. Эта мысль связывает «Анчар» с предшествующими, изученными нами стихотворениями Пушкина и несет в себе идею возмущения против зла. Как мы уже отмечали, «Вакхическая песня» заканчивается словами «Да скроется тьма!» Характерно, что хотя действие «Анчара» разворачивается в пространстве пустыни и постоянно упоминаются жар, зной, безводность, во всем стихотворении нет слов «солнце» и «свет». Свет и солнце для Пушкина несовместимы со злом и рабством, зато образы тьмы в стихотворении мелькают: «вихорь черный», «лист дремучий». Мы уже говорили, что «Анчар» — одно из самых мрачных стихотворений Пушкина, но и оно несет в себе надежду на возможность света.

Работа над композицией. Проделав текстуальный анализ стих за стихом, можно рассмотреть композицию стихотворения, т. е. проследить, как основная мысль Пушкина развивается на протяжении текста. Здесь следует начать с разделения стихотворения на две смысловые и интонационные половины (первые пять строф и последующие четыре, начиная с союза «но»). Основная мысль этих частей может быть определена как «Зло в природе» и «Зло в обществе», однако заглавия частям желательно подобрать из текста стихотворения. Далее нужно сопоставить образ анчара и образ князя, подчеркнуть отсутствие образа раба в первой части (в природе нет рабства, тигр и птица убегают от анчара) и вспомнить образ раба во второй части. В заключение следует связать стихотворение с посланием «К Чаадаеву» и «Вакхической песней».

Ю.М. Лотман Стихотворение А. С. Пушкина «На холмах Грузии ...»

В предшествующей работе ученики рассмотрели общественно-политическую и философскую лирику Пушкина. Со стихотворения «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» они переходят к интимной и любовной лирике поэта.

В работе над стихотворением следует обратить внимание на его простоту. Стихотворение невелико по объему, написано простым языком, не содержит ни необычных сравнений, ни красочных метафор и, кажется, непосредственно и просто вылилось из-под пера автора. Такое ощущение должно некоторое время оставаться у учеников. До того, как они начнут анализировать текст, они должны его очень внимательно прочесть и проникнуться его настроением.

Приступая к анализу, следует обратить внимание на черновик стихотворения «На холмах Грузии лежит ночная мгла...». Мы видим следы напряженной работы поэта: обилие зачеркнутых, исправленных и переделанных строк. Из этого следует сделать вывод, что простота и легкость стихотворения явились результатом упорного труда автора и что, следовательно, в тексте нет ни одного случайного слова: каждое из них имеет глубокий смысл, и именно потому такое короткое стихотворение может производить столь глубокое впечатление. Попробуем определить эти смыслы.

Два первых стиха дают пейзажную картину:

На холмах Грузии лежит ночная мгла;

Шумит Арагва предо мною.

Пейзаж содержит скрытое противопоставление двух начал. Первый стих рисует холмы — возвышенности, поднятые к небу. Второй — лежащую у ног поэта глубокую

реку. Чувство глубины подчеркивается глубоким звуком «у»: «Шумит Арагва предо мною». Таким образом, первые строки вводят в сознание читателя образы высоты и глубины. Но еще более важна упомянутая в первом стихе «ночная мгла». Мы уже много говорили о значении света и темноты в поэзии Пушкина. Ночь, которая обычно встречалась нам в негативном контексте, здесь впервые связана с лирическими, задушевыми переживаниями автора. Подумаем над этим. Прежде всего, задумаемся над словом «мгла». Мгла у Пушкина никогда не означает просто темноту, а всегда ночную тьму, перемешанную с чем-либо. На следующем уроке, изучая стихотворение «Зимний вечер», мы столкнемся с выражением «Буря мглою небо кроет...» Там слово «мгла» будет означать ночную темноту, пронизанную вихрями белого снега — смесь черного и белого. В стихотворении «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» ночная мгла создает сразу два образа — ночи и лунного света. Ночь, о которой говорит Пушкин, — светлая ночь, пронизанная успокаивающим и примиряющим светом луны. Таким образом, пейзаж первых строк содержит и образы горной вершин, и глубокую реку, текущую в темноте, и ночную тьму, и лунный свет. Это противоречие имеет, однако, не трагический, а примиренный характер, что подчеркивается спокойной музыкальной организацией стиха. Попросите учеников выписать гласные и согласные фонемы. Произведя эту работу, они убедятся в обилии и разнообразии согласных звуков: их почти столько же, сколько гласных. Кроме того, обильно представлены плавные: м, н, л. Все это вместе создает картину контрастную и примиренную одновременно, широкую и спокойно-печальную.

Третий и четвертый стихи характеризуют внутреннее состояние лирического героя. Оно находится в согласии с окружающим пейзажем. Чувства, испытываемые героем-автором, противоречивы: «грустно и легко» — это не только разные, но и трудно совместимые чувства. Объединение их соединению дает выражение «печаль моя светла»: подобно тому, как ночная темнота, пронизанная лунным светом, делается не страшной, не враждебной, а грустной и поэтичной, печаль пронизана светом. Каким светом (светом чего), в стихе пока не говорится. Этому посвящен следующий стих:

Печаль моя полна тобою.

Введенное в стихотворение поэтическое «ты» — образ неназванной влюбленной (кому Пушкин адресовал это стихотворение, мы точно не знаем, вопрос этот до сих пор составляет предмет споров комментаторов) — становится источником света. Именно ею полна печаль, и это делает печаль светлой. Параллелизм пейзажа и душевного мира подчеркивается системой звуковых повторов: слова третьего стиха повторяют звуки первого, являясь как бы их эхом. Ср.:

Грузии — грустно

Лежит мгла — легко

Ночная — печаль

Мгла — моя светла

Следующие четыре стиха меняют интонацию. Спокойно-печальная повествовательная интонация первого четверостишия делается более напряженной. Одновременно увеличивается число слов, несущих семантику победы любви над грустью и света над темнотой, — «горит», «любит». Следует обратить внимание на еще одну важную особенность: стихотворение посвящено любви и представляет собой авторский монолог. И по жанру, и по типу речи в центре должен быть субъект. Между тем в стихотворении не встречается местоимение «я» в форме подлежащего. Одновременно бросается в глаза наличие безличных конструкций: «мне грустно», мне «легко». Носитель речи появ-

ляется лишь в косвенных падежах, что не создает эгоцентрической структуры. Место поэтического «я» и одновременно место подлежащего в предложении занимают слова «печаль», «сердце» — свободные от эгоцентрической окраски. Тем более сильно звучит выделенность поэтического «ты». Это придает стихотворению особую окраску. Любовь, о которой говорит поэт, — любовь не эгоистическая, а самопожертвенная. Это особенно ясно в ранней, черновой редакции стихотворения:

Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла
Мерцают звезды предо мною
Мне грустно и легко — печаль моя светла
Печаль моя полна тобою
Я твой по-прежнему — тебя люблю я вновь
И без надежд, и без желаний
Как пламень жертвенный чиста моя любовь
И нежность девственных мечтаний.

Ю. М. Лотман Стихотворение М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...»

Это последнее стихотворение, написанное Лермонтовым. Его изучение следует построить таким образом, чтобы, во-первых, подчеркнуть в нем все черты лермонтовской лирики, знакомые нам по предшествующему материалу, и, во-вторых, обособить то новое, что появляется в этом стихотворении и позволяет считать его следующим — последним — этапом лермонтовской лирики. С первой точки зрения, мы будем выделять знакомые нам романтические черты: одиночество, тоску поэта, его жажду найти собеседника, обрести «родную душу». Со второй точки зрения, мы должны будем выявить примиренные интонации стиха, его устремленность к положительным идеалам.

Стихотворение носит синтетический характер, как бы соединяя все мотивы лермонтовской поэзии.

Лермонтов разделил стихотворение на строфы, и анализ его удобнее всего строить именно по этим сегментам (частям).

Первая строфа. Стихотворение начинается со знакомых для нас, типично лермонтовских, мотивов. В первой строке появляется носитель лирического голоса — «я» и, к чему мы уже готовы, говорится о его одиночестве. Числительное «один» всегда играет в поэзии Лермонтова значительную роль. Еще раз вспомним, что еще в 1830 г. Лермонтов написал стихотворение «Одиночество»:

Как страшно жизни сей оковы
Нам в одиночестве влачить.
Делить веселье — все готовы:
Никто не хочет грусть делить.
Один я здесь, как царь воздушный...
Пальма — «одна и грустна». Поэт в стихотворении «На смерть поэта» — «один,

как прежде».

Наполеон:

Один, — он был везде, холодный, неизменный...

...Забывтый, он угас *один* —

Один, замучен мщением: бесплодным...

(«*Последнее новоселье*»)

Герой стихотворения также *один* выходит на дорогу.

Однако в первой же строке стихотворения мы сталкиваемся с новым мотивом. Лермонтовский одинокий герой был знаком нам как узник (вспомним «Пленного рыцаря»). Он был заключен в тесном и темном месте, а огромный и свободный мир природы находился высоко над ним и был недосягаем. Образ тюрьмы постоянно сопровождает романтического героя Лермонтова. Он отгорожен стенами от мира:

... одиноко я, нет отрады,

Стены голые кругом...

В стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» уже первое слово — глагол в активном залоге — выводит героя из привычного нам окружения. Лирический повествователь стихотворения находится в открытом, распаханном мире. Перед ним устремленная вдаль бесконечная дорога, над ним — открытое небо. Герой Лермонтова в этом стихотворении — не узник, мечтающий о победе, а человек, погруженный в открытую и свободную стихию природы. В первой строфе герой упоминается только в первом стихе, а последующие три посвящены миру природы. Этот мир наделен чертами, совершенно необычными для романтической поэзии. В ранней лирике поэта герой находился в условиях изоляции. (Например, в стихотворении «На жизнь надеяться страшась...»: «Ужель при сшибке камней звук // Проникнет в середину их»). Для ранней лирики характерны признаки оборванных коммуникаций, невозможности общения. Герой не может найти слушающего; он живет в обстановке глухоты и немоты. Вместо любви его окружает измена, вместо понимания — непонимание.

Если ранняя романтическая лирика погружала героя в мир разобщенности, то в анализируемом стихотворении (а это характерно для ряда произведений последних двух лет) мир, в котором находится герой, — это мир, полный коммуникаций. Он пронизан связями, он говорит, слышит, любит. В стихотворении «Небо и звезды» поэт вопрошал звезды, но они молчали. В стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» мир характеризуется единением; небо соединено с землей — поэт выходит на дорогу, но лежащий перед ним бесконечный путь освещен и залит лунным светом. Луна принадлежит верхнему миру, миру неба, дорога — нижнему миру, миру земли. Лунный свет на дороге соединяет эти две противоположности. Не случайно и упоминание тумана: он заполняет пространство между землей и небом и выполняет роль посредника (между темницей и птицей в «Пленном рыцаре», поэтом и звездами в «Небо и звезды» нет никакого средоточия: они стоят по двум краям бездны). Но не только лунный свет соединяет небо и землю. В этом стихотворении небо не молчит, оно «говорит», а земля ему «внемлет». Очень важно, что пространство земли названо словом «пустыня». Реальный пейзаж стихотворения ведет нас на Кавказ, и поэтому здесь не следует представлять песчаную пустыню — плоскую равнину, покрытую песком. Пустыня здесь имеет два семантических признака: во-первых, это пространство, противостоящее городу, люд-

* Семантика – раздел науки о языке, изучающий значения слов (прим. ред.)

скому поселению и всему миру созданного человеком общественного зла; во-вторых, это слово несет в себе семантику открытого, большого, распаханного пространства. Про небольшой участок земли, отгороженный забором, сказать «пустыня» нельзя. Пустыня для Лермонтова имеет признак бескрайности. Так, например, одновременно с «Выхожу один я на дорогу...» поэт написал стихотворение «Пророк», герой которого покинул город — место лжи и злобы — и бежал в пустыню.

Из городов бежал я нищий,

И вот в пустыне я живу...

И именно в пустыне лермонтовский пророк находит то, чего он был лишен в городе, — общение. Его не слушали люди в городе — в пустыне его слушают звезды:

Завет предвечного храня,

Мне тварь покорна там земная;

И звезды слушают меня,

Лучами радостно играя.

В стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» герой тоже оказывается в пустыне. Если слово «дорога» включает в себя значение бесконечной длины, то пустыня — необъятная ширь. Герой один в огромном мире, открытом со всех сторон, и мир этот «говорит» и «внемлет». Очень существенно, что эти глаголы, которые связываются у нас с представлением о звуковой речи, характеризуют у Лермонтова мир, наполненный тишиной. «Ночь тиха», звезды разговаривают друг с другом без слов, и земля внемлет этой безмолвной речи. Следовательно, мир, окружающий поэта, не только умеет говорить и слушать. Он слышит неслышное, видит незримое, он наделен способностями тонкого, чувственного взаимопонимания.

Вторая строфа посвящена отношениям, возникающим между поэтом и окружающей землей. Об окружающем мире сказано, что он прекрасен: «В небесах торжественно и чудно». Слово «чудно» означает и положительную оценку (хорошо, прекрасно), и вместе с тем несет семантику чуда: на небе совершается некое торжественное чудо. Поэт оказывается свидетелем какой-то скрытой от людей тайны природы, момента некоего торжественного и таинственного свершения, которое другим людям не видно. В этой связи слово «один» приобретает новый смысловой оттенок. Традиционно оно указывало на одиночество, здесь оно получает оттенок избранничества; поэт оказался единственным, допущенным в святилище природы. Другие люди спят и не видят открывшегося ему таинства. Строка «Спит земля в сияньи голубом» обобщает мотив слияния земли и неба (лунного света). Однако здесь особенно примечательно слово «спит».

В изученных нами стихотворениях мы неоднократно сталкивались с мотивом сна. Сон выступал там как синоним смерти («Но спал я мертвым сном»). И сон сосны, и сон умирающего в долине Дагестана героя — это состояние ухода из жизни, перехода в мир смерти. Поэтому сон имеет признаки застывания, оцепенения, ухода из человека всего, что составляло жизнь («По капле кровь точилась моя»). В данном случае впервые в наших текстах сон не противостоит жизни, а означает спокойную ее полноту. Земля, озаренная лунным светом и внемлющая голосу неба, жива, и сон ее — «полный гордого доверия покой», как скажет Лермонтов по другому поводу в стихотворении «Родина». Лермонтовский романтический герой в своем одиночестве был одержим жадной деятельностью. Собственная неполнота заставляла его искать цели вне себя. Вспомним в этой связи слова Пушкина о «современном человеке»:

С его озлобленным умом,
Кипящим в действии пустом...

(«Евгений Онегин», гл. VII, строфа XXII)

В стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» земля и весь мир, в который входит поэт, — это мир полноты. Он не ищет ничего вне себя и поэтому погружен в гордое спокойствие. Такое значение слова «сон» резко отличается от его семантики в изученных нами текстах.

Но полноте и спокойствию природы во втором и третьем стихах противопоставлено состояние поэта. Ему «больно» и «трудно», он глубоко неудовлетворен, он сомневается в будущем («Жду ль чего?») и с горечью вспоминает о прошлом («Жалею ли о чем?»). На этом стоит задержать внимание. Мир природы, данный глаголами настоящего времени, по сути дела, вневременной. Для него нет ни прошлого, ни будущего — для него существует только вечность. Мир поэтического «я» погружен в движение времени, и переживание настоящего момента (торжественной ночи на склоне кавказских гор) невозможно для него без памяти о прошлом и мечты о будущем. Не случайно в огромном природном мире, в который погружен герой стихотворения, он наиболее тесно связан с образом дороги. Дорога же влечет за собой понятие движения, направления этого движения — предыдущего и последующего, т. е. времени. Во всем пейзаже только она вызывает ассоциацию с временными понятиями.

Третья строфа полностью посвящена поэтическому «я». Она говорит о желании поэта вырваться из мира изоляции и приобщиться к миру природы. Это желание характерно выражается в отказе от времени, в стремлении вырваться из временного мира. «Уж не жду от жизни ничего я» — отказ от будущего, «И не жаль мне прошлого ничуть» — отказ от прошлого. Вместо них поэт хотел бы влиться в вечный мир природы и приобщиться к ее полному силы сну. Но именно это заставляет лирического героя раскрыть то, что он вкладывает в понятие «сон» и «покой». Уместно отметить, что в эту важную минуту Лермонтов сближается с Пушкиным. Строка «Я ищу свободы и покоя» напоминает пушкинскую строку из стихотворения «Пора, мой друг, пора!»:

На свете счастья нет, но есть покой и воля.*

Пушкин дал и противоположное решение этого вопроса в «Письме Онегина к Татьяне»:

Я думал: вольность и покой

Замена счастьем...

Но, так или иначе, само сочетание покоя и свободы — идея Пушкина. Для Лермонтова в предшествующем его творчестве она была совершенно чужда, потому что лермонтовская свобода выявлялась в бунте, борьбе и деятельности и по самой своей природе была противоположна покою. И в «На севере диком стоит одиноко...», и в стихотворении «Сон» утрата жизни — вместе с тем и потеря свободы, застывание, неподвижность и смерть. Герой анализируемого стихотворения ищет той высшей свободы, которая не противоречит законам природы, не требует постоянного бунта, а напротив, подразумевает полноту индивидуальной жизни, гармонически согласной с мировой жизнью.

Строфы четвертая и пятая и раскрывают подробно этот, новый для лермонтовского героя, идеал. Сон, о котором он мечтает, — это не «холодный сон могилы», а

* Этого стихотворения Лермонтов не мог знать — оно было опубликовано лишь в 1886 г. Тем знаменательнее возникшая перекличка позднего Лермонтова со зрелым Пушкиным.

полнота жизненных сил.

Последняя (пятая) строфа соединяет надежду на любовь («про любовь мне сладкий голос пел»), т. е. достижение личного счастья, и слияние с образами мифологической и космической жизни. Дуб, у корней которого поэт хотел бы погрузиться в свой полный жизни сон, — это космический образ мирового дерева, соединяющего небо и землю, известный многим мифологическим системам. Таким образом, полнота жизни, в которую хотел бы погрузиться поэт, — это приобщение к природе в ее таинственном величии, удовлетворение жажды любви — выход из одиночества и погружение в мир древних преданий и мифов. Этот идеал соединяет пейзажную и любовную лирику с темой народа и родины, остро звучащими в последних стихотворениях Лермонтова. На пушкинский вопрос Лермонтов дал своеобразный ответ. Пушкин и его герой Евгений Онегин, по-разному решая этот вопрос, стояли перед альтернативой: счастье или покой и воля. Лермонтовский герой решал ее синтетически: покой, воля и счастье. Вот та полнота жизни, которая выводила лирического героя лермонтовского стихотворения из устойчивого для всей лирики поэта одиночества.

После анализа текста и знакомства со статьей «О стихотворении "Выхожу один я на дорогу..."» следует провести с учениками итоговую беседу, опираясь на материалы изученных стихотворений и привлекая знакомые ученикам по курсу истории литературы данные об эволюции лермонтовской лирики. Такое заключение темы «Лермонтов» может идти по одному из трех направлений, которые, в свою очередь, могут стать затем темами домашних сочинений:

«Страдания и надежды героя лирики Лермонтова».

«Лермонтовский герой перед лицом людей и природы».

«Герой лирики Лермонтова и Пушкина: сравнение».

В порядке подготовки к этой работе ученики должны будут выбрать из пройденного материала основные опорные, идейно и художественно значимые, слова и образы. Такая работа одновременно явится повторением и закреплением приобретенных лексических знаний. После этого ученики, на основании отобранных слов, строят характеристику по плану, составленному ими в классе под руководством учителя, а после этого выполняют домашнее задание.

О стихотворении «Выхожу один я на дорогу...»

В последнем своём стихотворении Лермонтов как бы подвёл итог своей лирике. Знакомые нам романтические образы получают здесь более глубокий философский смысл.

Стихотворение начинается знакомым нам романтическим образом одинокого поэта. Уже первый стих подчеркивает эту мысль:

Выхожу один я на дорогу.

Такая мысль нам уже встречалась. Герой «Сна» лежал один на песке долины, одинокая сосна на «севере диком» и пальма «на утёсе горячем». Герою «больно» и «трудно».

Одиночеству героя противопоставлена природа; она торжественна и прекрасна. Но более того, она полна жизни, в ней все связано: пустыня слушает, звёзды говорят между собой. Одиночество — создание человеческой культуры, в природе его нет. Природа в этом стихотворении не похожа на природу в «Сне». Там она была враждебна герою: «полдневный жар» жёг его, приближая смерть. «Север дикий» с его «голыми

вершинами» и солнце, которое жгло жёлтые вершины скал вокруг умирающего героя, — это злой мир. Одинок среди людей, герой одинок и природе. В стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» природа выглядит иначе: она полна жизни и любви и зовет к себе человека. Поэтому и сон, которым хотел бы «забыться и заснуть» герой стихотворения, иной, чем в «На севере диком стоит одиноко...» или «Сне». Там сон — это переход к смерти. Здесь сон — возрождение к новой жизни, свободной от одиночества и эгоизма. Это сон, в котором герой хотел бы сохранить и обогатить своё существово-

жизнь («Чтоб в груди дремали жизни силы...»)

любовь («Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея, / Про любовь мне сладкий голос пел...»)

связь с природой («Надо мной чтоб, вечно зеленея, / Тёмный дуб склонялся и шумел»).

Это не отказ от жизни, а предельная её полнота. Вместе с тем, герой отказывается от всего мелкого, временного:

Уж не жду от жизни ничего я,

И не жаль мне прошлого ничуть...

Он стремится к вечному.

В своём поэтическом завещании Лермонтов отказался от романтического эгоизма, но сохранил и усилил стремление к свободе. Свобода состоит для него теперь не в отделении от людей, а в полноте жизни, в сближении с народом (вспомните стихотворение «Родина»), слиянии с полным жизни и смысла миром природы.

В. Я. Брюсов Медный всадник

I ИДЕЯ ПОВЕСТИ <...> 2

Если присмотреться к характеристике двух героев "Медного Всадника", станет явным, что Пушкин стремился всеми средствами сделать одного из них – Петра – сколько возможно более "великим", а другого – Евгения – сколько возможно более "малым", "ничтожным". "Великий Петр", по замыслу поэта, должен был стать олицетворением мощи самодержавия в ее крайнем проявлении; "бедный Евгений" – воплощением крайнего бессилия обособленной, незначительной личности.

Петр Великий принадлежал к числу любимейших героев Пушкина. Пушкин внимательно изучал Петра, много об нем думал, посвящал ему восторженные строфы, вводил его как действующее лицо в целые эпопеи, в конце жизни начал работать над обширной "Историей Петра Великого". Во всех этих изысканиях Петр представлялся Пушкину существом исключительным, как бы превышающим человеческие размеры. "Гений Петра вырывался за пределы своего века", – писал Пушкин в своих "Исторических замечаниях" 1822 года. В "Пире Петра Великого" Петр назван "чудотворцем-исполином". В "Стансах" его душе придан эпитет "всеобъемлющей". На полях Полтавы Петр -
Могущ и радостен, как бой.

.....
..... . Лик его ужасен...

Он весь, как божия гроза.

<...> Однако Пушкин всегда видел в Петре и крайнее проявление самовластия, граничащее с деспотизмом. "Петр I презирал человечество, может быть, более, чем Наполеон", – писал Пушкин в "Исторических замечаниях". Тут же добавлено, что при Петре Великом в России было "всеобщее рабство и безмолвное повиновение". "Петр Великий одновременно Робеспьер и Наполеон, воплощенная революция", – писал Пушкин в 1831 году. В "Материалах для истории Петра Великого" Пушкин на каждом шагу называет указы Петра то "жестоким", то "варварским", то "тиранским".

<...> В "Медном Всаднике" те же черты мощи и самовластия в образе Петра доведены до последних пределов.

Открывается повесть образом властелина, который в суровой пустыне задумывает свою борьбу со стихиями и с людьми. Он хочет безлюдный край обратить в "красу и диво полночных стран", из топи болот воздвигнуть пышную столицу и в то же время для своего полуазиатского народа "в Европу прорубить окно". В первых стихах нет даже имени Петра, сказано просто:

На берегу пустынных волн
Стоял Он, дум великих поли.*

Петр не произносит ни слова, он только думает свои думы, – и вот, словно чудом, возникает

...юный град,
Полночных стран краса и диво,
Из тьмы лесов, из топи блат.

Пушкин усиливает впечатление чудесного, делая ряд параллелей того, что было и что стало:

Где прежде финский рыболов,
Печальный пасынок природы,
Один у низких берегов
Бросал в неведомые воды
Свой ветхий невод, ныне там,
По оживленным берегам,
Громады стройные теснятся
Дворцов и башен; корабли
Толпой со всех концов земли
К богатым пристаням стремятся.
В гранит оделася Нева;
Мосты повисли над водами;
Темно-зелеными садами
Ее покрылись острова.

В одном черновом наброске этих стихов, после слов о "финском рыболове", есть у Пушкина еще более характерное восклицание:

...дух Петров
Сопrotивление природы!

<...> Очевидно, и в стихах "Медного Всадника" Пушкин первоначально хотел повторить мысль о победе над "сопротивлением стихий" – человеческой, державной воли.

"Вступление" после картины современного Пушкину Петербурга, прямо названного "творением Петра", заканчивается торжественным призывом к стихиям – примириться со своим поражением и со своим пленом.

* В первоначальном варианте "Вступления" читаем:

На берегу варяжских волн
Стоял, задумавшись глубоко,
Великий Петр. Пред ним широко... и т. д.
(Примеч. В. Я. Брюсова.)

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия!
Да умирится же с тобой
И побежденная стихия:
Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут...

Но Пушкин чувствовал, что исторический Петр, как ни преувеличивать его обаяние, все же останется только человеком. Порою из-под облика полубога будет неизбежно выступать облик просто "человека высокого роста, в зеленом кафтане, с глиняною трубкою во рту, который, облокотясь на стол, читает гамбургские газеты" ("Арап Петра Великого"). И вот, чтобы сделать своего героя чистым воплощением самодержавной мощи, чтобы и во внешнем отличить его ото всех людей, Пушкин переносит действие своей повести на сто лет вперед ("Прошло сто лет...") и заменяет самого Петра – его изваянием, его идеальным образом. Герой повести – не тот Петр, который задумывал "грозить Шведу" и звать к себе "в гости все флаги", но "Медный Всадник", "горделивый истукан" и прежде всего "кумир". Именно "кумиром", т. е. чем-то обо-жественным, всего охотнее и называет сам Пушкин памятник Петра.

Во всех сценах повести, где является "Медный Всадник", изображен он как существо высшее, не знающее себе ничего равного. На своем бронзовом коне он всегда стоит "в вышине"; он один остается спокойным в час всеобщего бедствия, когда кругом "все опустело", "все побежало", все "в трепете". Когда этот Медный Всадник скачет, раздается "тяжелый топот", подобный "грома грохотанью", и вся мостовая потрясена этим скаканьем, которому поэт долго выбирал подходящее определение – "тяжело-мерное", "далеко-звонкое", "тяжело-звонкое". Говоря об этом кумире, высящемся над огражденною скалою, Пушкин, всегда столь сдержанный, не останавливается перед самыми смелыми эпитетами: это – и "властелин Судьбы", и "державец полумира", и (в черновых набросках) "страшный царь", "мощный царь", "муж Судьбы", "владыка полумира".

Высшей силы это обожествление Петра достигает в тех стихах, где Пушкин, забыв на время своего Евгения, сам задумывается над смыслом подвига, совершенного Петром:

О, мощный властелин Судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте уздой железной
Россию поднял на дыбы?

Образ Петра преувеличен здесь до последних пределов. Это уже не только победитель стихий, это воистину "властелин Судьбы". Своей "роковой волей" направляет он жизнь целого народа. Железной уздой удерживает он Россию на краю бездны, в которую она уже готова была рухнуть. И сам поэт, охваченный ужасом перед этой сверхчеловеческой мощью, не умеет ответить себе, кто же это перед ним.

Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!

.....
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?

Таков первый герой "петербургской повести": Петр, Медный Всадник, полубог. Пушкин позаботился, чтобы второй герой, "бедный, бедный мой Евгений", был истинною ему противоположностью.

В первоначальной наброске "Медного Всадника" характеристике второго героя было посвящено много места. Как известно, отрывок, выделенный впоследствии в особое целое под заглавием "Родословная моего героя", входил сначала в состав "петер-

бургской повести", и никто другой, как "мой Езерский", превратился позднее в "бедного Евгения". Именно, рассказав, как

из гостей домой
Пришел Евгений молодой,

Пушкин сначала продолжал:
Так будем нашего героя
Мы звать, затем что мой язык
Уж к звуку этому привык.
Начнем ab ovo: мой Евгений
Происходил от поколений,
Чей дерзкий парус среди морей
Был ужасом минувших дней.

Однако потом Пушкин нашел неуместным рассказывать о предках того героя, который, по замыслу повести, должен быть ничтожнейшим из ничтожных, и не только выделил в отдельное произведение все строфы, посвященные его родословной, но даже лишил его "прозвания", т. е. фамилии (в различных набросках герой "петербургской повести" назван то "Иван Езерский", то "Зорин молодой", то "Рулин молодой"). Длинная родословная заменилась немногими словами:

Прозванья нам его не нужно,
Хотя в минувши времена
Оно, быть может, и блистало...

Не довольствуясь тем, Пушкин постарался совершенно обезличить своего героя. В ранних редакциях повести Евгений – еще довольно живое лицо. Пушкин говорит определенно и подробно и о его житейском положении, и о его душевной жизни, и о его внешнем облике.

<...> От всего этого, в окончательной обработке, остались только сведения, что "наш герой" "где-то служит" и что "был он беден".

Характерно также, что первоначальный герой повести представлялся Пушкину лицом гораздо более значительным, нежели позднейший Евгений. Одно время Пушкин думал даже сделать из него если не поэта, то человека, как-то интересующегося литературой. ...Вместо этого, в окончательной редакции, Пушкин заставляет Евгения мечтать:

Что мог бы бог ему прибавить
Ума и денег...

Где уже думать о сочинительстве человеку, который сам сознается, что ему недостает ума! Точно так же первоначальный герой и на социальной лестнице стоял гораздо выше Евгения. Пушкин сначала называл его своим соседом и даже говорил о его "роскошном" кабинете. Все эти черты постепенно изменялись. "Мирный" кабинет был заменен "скромным" кабинетом; потом вместо слова "мой сосед" появилось описательное выражение: "в том доме, где стоял и я"; наконец, жилище своего героя Пушкин стал определять, как "канурка пятого жилья", "чердак", "чулан" или словами: "Живет под кровлей". В одной черновой сохранилась характерная в этом отношении поправка: Пушкин зачеркнул слова "мой сосед" и написал вместо того "мой чудак", а следующий стих:

Вошел в свой мирный кабинет. -

изменил так:

Вошел и отпер свой чердак.

Пушкин простер свою строгость до того, что лишил всяких индивидуальных черт самый этот "чердак" или "чулан". От всех этих сведений в окончательной редакции сохранилось только глухое упоминание:

Живет в Коломне... -

да два сухих стиха:

Итак, домой пришед, Евгений
Стряхнул шинель, разделся, лег.

<...>Таков второй герой "петербургской повести" – ничтожный коломенский чиновник, "бедный Евгений", "гражданин столичный",
Каких встречаете вы тьму,
От них нисколько не отличный
Ни по лицу, ни по уму. **

В начале "Вступления" Пушкин не нашел нужным назвать по имени своего первого героя, так как достаточно о нем сказать "Он", чтобы стало ясно, о ком речь. Введя в действие своего второго героя, Пушкин также не назвал его, находя, что "прозвания нам его не нужно". Из всего, что сказано в повести о Петре Великом, нельзя составить определенного облика: все расплывается во что-то громадное, безмерное, "ужасное". Нет облика и у "бедного" Евгения, который теряется в серой, безразличной массе ему подобных "граждан столичных". Приемы изображения того и другого, – покорителя стихий и коломенского чиновника, – сближаются между собою, потому что оба они – олицетворения двух крайностей: высшей человеческой мощи и предельного человеческого ничтожества.

3

"Вступление" повести изображает могущество самодержавия, торжествующего над стихиями, и заканчивается гимном ему:

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

Две части повести изображают два мятежа против самовластия: мятеж стихий и мятеж человека.

Нева, когда-то поработенная, "взятая в плен" Петром, не забыла своей "старинной вражды" и с "тщетной злобою" восстает на поработителя. "Побежденная стихия" пытается сокрушить свои гранитные оковы и идет приступом на "стройные громады дворцов и башен", возникших по манию самодержавного Петра.

Описывая наводнение, Пушкин сравнивает его то с военными действиями, то с нападением разбойников:

Осада! приступ! Злые волны,
Как воры, лезут в окна...
<...>Так злодей,
С свирепой шайкою своей,
В село ворвавшись, ловит, режет,
Крушит и грабит; вопли, скрежет,
Насилье, брань, тревога, вой!..

На минуту кажется, что "побежденная стихия" торжествует, что за нее сама Судьба:

Народ
Зрит божий гнев и казни ждет.
Увы! все гибнет...

Даже "покойный царь", преемник одного покорителя стихий, приходит в смятение и готов признать себя побежденным:

На балкон,
Печален, смутен, вышел он
И молвил: "С божией стихией

** В такой редакции эти стихи входят в одну из рукописей "Медного Всадника". (Примеч. В. Я. Брюсова.)

Царям не совладать"...

Однако среди всеобщего смятения есть Один, кто остается спокоен и неколебим. Это Медный Всадник, державец полумира, чудотворный строитель этого города. Евгений, верхом на мраморном льве, вперяет "отчаянные взоры" в ту даль, где, "словно горы", "из возмущенной глубины", встают страшные волны –

И обращен к нему спиною,
В неколебимой вышине,
Над возмущенною Невою,
Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне.

В первоначальном наброске этого места у Пушкина было:

И прямо перед ним из вод
Возникнул медною главою
Кумир на бронзовом коне,
Неве мятежной в тишине
Грозя недвижною рукою...

Но Пушкин изменил эти стихи. Медный Всадник презирает "тщетную злобу" финских волн. Он не снисходит до того, чтобы грозить "мятежной Неве" своей простертою рукою.

Это первое столкновение бедного Евгения и Медного Всадника. Случай сделал так, что они остались наедине, двое на опустелой площади, над водой, "завоевавшей все вокруг", – один на бронзовом коне, другой на звере каменном. Медный Всадник с презрением "обращен спиною" к ничтожному человечку, к одному из бесчисленных своих подданных, не видит, не замечает его. Евгений, хотя его отчаянные взоры и навешены недвижно "на край один", не может не видеть кумира, возникшего из вод "прямо перед ним".

Медный Всадник оказывается прав в своем презрении к "тщетной злобе" стихии. То было просто "наглое буйство", разбойничье нападение.

...насытись разрушеньем
И наглым буйством утомясь,
Нева обратно повлеклась,
Своим любясь возмущеньем
И покидая с небреженьем
Свою добычу...
(Так) грабежом отягощенны,
Боясь погони, утомленны,
Спешат разбойники домой,
Добычу по пути роняя.

Всего через день уже исчезли следы недавнего мятежа:

Утра луч
Из-за усталых, бледных туч
Блеснул над тихою столицей,
И не нашел уже следов
Беды вчерашней...
В порядок прежний все вошло.

Но мятеж стихий вызывает другой мятеж: человеческой души. Смятенный ум Евгения не переносит "ужасных потрясений", пережитых им, – ужасов наводнения и гибели его близких. Он сходит с ума, становится чужд свету, живет, не замечая ничего вокруг, в мире своих дум, где постоянно раздается "мятежный шум Невы и ветров". Хотя Пушкин и называет теперь Евгения "несчастливым", но все же дает понять, что безумие как-то возвысило, облагородило его. В большинстве редакций повести Пушкин говорит о сумасшедшем Евгении –

он оглушен

Был чудной внутренней тревогой.

И вообще во всех стихах, посвященных "безумному" Евгению, есть особая задушевность, начиная с восклицания:

Но бедный, бедный мой Евгений!

Проходит год, наступает такая же ненастная осенняя ночь, какая была перед наводнением, раздается кругом тот же "мятежный шум Невы и ветров", который всечасно звучит в думах Евгения. Под влиянием этого повторения безумец с особой "живостью" вспоминает все пережитое и тот час, когда он оставался "на площади Петровой" наедине с грозным кумиром. Это воспоминание приводит его на ту же площадь; он видит и каменного льва, на котором когда-то сидел верхом, и те же столбы большого нового дома и "над огражденною скалою"

Кумир на бронзовом коне.

"Прояснились в нем страшно мысли", говорит Пушкин. Слово "страшно" дает понять, что это "прояснение" не столько возврат к здоровому сознанию, сколько некоторое прозрение. Евгений в "кумире" внезапно признает виновника своих несчастий,

Того, чьей волей роковой
Над морем город основался.

Петр, спасая Россию, подымая ее на дыбы над бездной, ведя ее своей "волей роковой", по им избранному пути, основал город "над морем", поставил башни и дворцы в топи болот. Через это и погибло все счастье, вся жизнь Евгения, и он влачит свой несчастный век получеловеком, полужверем. А "горделивый истукан" по-прежнему стоит, как кумир, в темной вышине. Тогда в душе безумца рождается мятеж против насилия чужой воли над судьбой его жизни, "Как обуянный силой черной", он припадает к решетке и, стиснув зубы, злобно шепчет свою угрозу державцу полумира:

"Добро, строитель чудотворный! Ужо тебе!"

Пушкин не раскрывает подробнее угрозы Евгения. Мы так и не знаем, что именно хочет сказать безумец своим "Ужо тебе!". Значит ли это, что "малые", "ничтожные" сумеют "ужо" отомстить за свое порабощение, унижение "героем"? Или что безгласная, безвольная Россия подымет "ужо" руку на своих властителей, тяжело заставляющих испытывать свою роковую волю? Ответа нет, и самой неопределенностью своих выражений Пушкин как бы говорит, что точный смысл упрека не важен. Важно то, что малый и ничтожный, тот, кто недавно сознавался смиренно, что "мог бы бог ему прибавить ума", чьи мечты не шли дальше скромного пожелания: "местечко выпрошу", внезапно почувствовал себя равным Медному Всаднику, нашел в себе силы и смелость грозить "державцу полумира".

Характерны выражения, какими описывает Пушкин состояние Евгения в эту минуту:

...чело
К решетке холодной прилегло,
Глаза подернулись туманом,
По сердцу пламень пробежал,
Вскипела кровь...

Торжественность тона, обилие славянизмов ("чело", "хладной", "пламень") показывают, что "черная сила", которой обуян Евгений, заставляет относиться к нему иначе, чем раньше. Это уже не "наш герой", который "живет в Коломне, где-то служит"; это соперник "грозного царя", о котором должно говорить тем же языком, как и о Петре.

И "кумир", остававшийся стоять недвижно над возмущенною Невою, "в неколебимой вышине", не может с тем же презрением отнестись к угрозам "бедного безумца". Лицо грозного царя возгорается гневом; он покидает свое гранитное подножие и "с тяжелым топотом" гонится за бедным Евгением. Медный Всадник преследует безумца, чтобы ужасом своей погони, своего "тяжело-звонкого скаканья" заставить его смириться, забыть все, что мелькнуло в его уме в тот час, когда "прояснились в нем страшно мысли".

И во всю ночь, безумец бедный
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал.

Медный Всадник достигает своей цели: Евгений смиряется. Второй мятеж побежден, как и первый. Как после буйства Невы "в порядок прежний все вошло". Евгений снова стал ничтожнейшим из ничтожных, и весною его труп, как труп бродяги, рыбаки похоронили на пустынном острове, "ради бога".

4

В первой юности Пушкин примыкал к либеральному политическому движению своей эпохи. Он был в дружеских отношениях со многими декабристами. "Возмутительные" (по тогдашней терминологии) стихи были одной из главных причин его ссылки на юг. В сущности, политические идеалы Пушкина всегда были умеренны. В самых смелых своих стихотворениях он повторял неизменно:

Владыки, вам венец и трон
Дает закон, а не природа!

Но все-таки в ту эпоху, под влиянием общего брожения, он еще готов был воспевать "последнего судию позора и обиды, карающий кинжал" и верить, что над "площадью мятежной" может взойти

...день великий, неизбежный
Свободы яркий день...

Однако в середине 20-х годов, еще до события 14 декабря, в политических воззрениях Пушкина совершился определенный переворот. Он разочаровался в своих революционных идеалах. На вопрос о "свободе" он начал смотреть не столько с политической, сколько с философской точки зрения. Он постепенно пришел к убеждению, что "свобода" не может быть достигнута насильственным изменением политического строя, но будет следствием духовного воспитания человечества. Эти взгляды и положены в основу "Медного Всадника". Пушкин выбрал своим героем самого мощного из всех самодержцев, какие когда-либо восставали на земле. Это - исполин-чудотворец, полубог, повелевающий стихиями. Стихийная революция не страшит его, он ее презирает. Но когда восстает на него свободный дух единичного человека, "державец полумира" приходит в смятение. Он покидает свою "огражденную скалу" и всю ночь преследует безумца, только бы своим тяжелым топотом заглушить в нем мятеж души.

"Медный Всадник", действительно, ответ Пушкина на упреки Мицкевича в измене "вольнoлюбивым" идеалам юности. "Да, – как бы говорит Пушкин, – я не верю больше в борьбу с деспотизмом силами стихийного мятежа; я вижу всю его бесплодность. Но я не изменил высоким идеалам свободы. Я по-прежнему уверен, что не вечен "кумир с медною главой", как ни ужасен он в окрестной мгле, как ни вознесен он "в неколебимой вышине". Свобода возникнет в глубинах человеческого духа, и "огражденная скала" должна будет опустеть".

Д. Е. Максимов

Поэзия Лермонтова (отрывок из книги о поэмах 1835-1839 гг.:
«Песня про... купца Калашникова», «Мцыри»)

Поэмы Лермонтова героического содержания, относящиеся к 1835—1839 годам, создавались в тот период, когда русская романтическая поэма, отесняемая романом и повестью, теряла свою актуальность в литературе и, мало-помалу, переходила в ведение эпигонов или вульгаризаторов. В своих поэмах Лермонтов вернулся к этой падающей традиции, поднял ее до огромной высоты и вместе с тем надолго исчерпал. Поэмы Лермонтова, выдвигающие образ высокого героя, явились одной из самых ярких вспышек русской романтической поэзии и вехой, обозначившей границу широкого наступательного движения этой поэзии. Лермонтов развивал в них свои юношеские образы и темы, которые еще сохраняли над ним власть и художественным воплощением которых в своем раннем творчестве он, естественно, не мог быть доволен. Но, опираясь в поздних поэмах на свою юношескую поэзию, Лермонтов вносил в них «поправки», характерные для его зрелого художественного мировоззрения.

<...> Новые творческие устремления Лермонтова значительно сильнее, чем в «Боярине Орше», реализовались в «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». Она напоминает старинную легенду, сказанную скоморохами-гусярами. Несмотря на то, что действие этой поэмы приурочено ко времени Иоанна Грозного и она организована в стиле русского фольклора, концепция ее входит в идейную и образную систему Лермонтова и служит поэту для постановки основных, актуальных для него вопросов. Как и в «Боярине Орше», в этой стилизованной «Песне» — два центральных героя. Один из них — опричник и царский любимец Кирибеевич — в какой-то мере близок к типу демонических персонажей Лермонтова. Это своего рода древнерусский индивидуалист. Кирибеевич — человек широкого размаха, удалы и необузданного своеволия, готовый принести в жертву своим страстям честь и спокойствие окружающих его людей. Недаром дважды в поэме упоминается о знаменательной родословной Кирибеевича, происходящего из «славного» рода кровавого Малюты Скуратова (генеалогия, по-видимому, не случайная!). В лице другого героя — антагониста Кирибеевича купца Калашникова — Лермонтов рисует мощный характер носителя крепких устоев старозаветной народной жизни и вместе с тем человека, наделенного качествами основных лермонтовских персонажей — способностью к бесстрашному протесту и борьбе. В образе Калашникова развивается и наполняется национально-русским, народным содержанием давняя лермонтовская тема мстителя, лишенного демонических черт и борющегося за справедливость. Так, ломая традицию байроновского романтизма, Лермонтов, по существу, подымает образ простого человека над своим своевольным эгоистичным героем.

И высокая доблесть, человеческое достоинство Калашникова, и нравственное превосходство над его незаурядным противником Кирибеевичем утверждаются не

только всей силой образа «удалого купца», но и замыкающими текст «Песни» стихами о той безотчетной лирической памяти и сочувствии, которыми народ окружил его безымянную могилу на распутье больших русских дорог. Здесь — лирический катарсис поэмы, утешающее лирическое разрешение неразрешимого.

В «Песне про... купца Калашникова» обнаруживается и другая тенденция: своевольный герой «Песни» ставится в ней под действие возмездия. И осуществляется это возмездие, кстати сказать отмеченное Белинским, не властью провидения и не одной лишь волей Калашникова, решившегося на месть, но силою совести самого Кирибеевича. Кирибеевич, который показан в «Песне», как и его антагонист Калашников, человеком, не лишенным морального сознания, почувствовал перед поединком роковое для него смущение («побледнел в лице...» и проч.) и был сражен: Калашников в народном сознании был прав. Подобным же, кстати, было и мнение Достоевского. Таким образом, поединок в «Песне» — не удалая игра, а моральный акт.

Фольклор не был основой лермонтовского творчества в целом, но в «Песне про... купца Калашникова» Лермонтов с необыкновенным чутьем и художественным тактом воспроизвел стиль и приемы народной поэзии, поднявшись над тем, что было в ней ограниченным. В этой поэме он отошел от условности и декоративности, характерных для его юношеских романтических произведений, и сумел изобразить, соблюдая чрезвычайную стройность композиции, своих эпических героев и окружающий их быт и эпоху с необычайной яркостью (с чуждым фольклору, но художественно оправданным психологизмом). Поэма ориентирована на многие фольклорные жанры, прежде всего, на исторические песни о Грозном, который, под влиянием народно-поэтической версии, показан жестоким, беспощадным, но соблюдающим в сюжете поэмы формальную, хотя и бесчеловечную справедливость.

Лучшими поэмами Лермонтова и величайшими завоеваниями русского романтизма являются «Демон» и «Мцыри». Работа над «Демоном» (сохранившимся в восьми доведенных и не доведенных до конца редакциях) велась Лермонтовым в течение почти всей его творческой жизни — с 1829 по 1839 год. В тексте «Мцыри» широко использованы две предшествующие поэмы: «Исповедь» и «Боярин Орша». Эти факты показывают, что обе поэмы являются своего рода кристаллизацией и обобщением того, что было найдено Лермонтовым еще в юности. Прежде всего, это относится к главным героям поэм.

В образах Демона и Мцыри представлены самые яркие стороны личности «лермонтовского человека»: его смутные и высокие идеалы, его романтическая ненависть к несправедливому и прозаическому порядку жизни, его неизживаемое страдание и тоска, его страстные мечты и мятежные порывы. В едином сознании «лермонтовского человека» уже в ранних произведениях поэта определяются два аспекта, соответствующие двум типам героев. С одной стороны, это трагические герои-индивидуалисты, презирующие мир и не запрещающие себе любые действия, направленные против окружающих. К этому ряду героев относятся Евгений Арбенин и Александр Радин (из пьесы «Два брата»), родственные образу Демона. С другой стороны, мы имеем у Лермонтова таких героев, которые отрицают лишь конкретное зло и борются с ним — пассивно или активно — не выходя за пределы общечеловеческой морали. К ним принадлежат три главных персонажа юношеских драм Лермонтова: Измаил-Бей, герой «Исповеди» и Арсений. Последнее, наиболее яркое звено в этой группе — образ Мцыри.

<...> Поэма «Мцыри» — одно из самых поразительных созданий Лермонтова. В русском и мировом искусстве не часто встречаются произведения, в которых воля к свободе, трепетная мечта о родине, прославление земной природной жизни и борьбы — «мира восторг беспредельный» (Блок) — были бы доведены до такой остроты, до такого могучего напряжения, как в этой поэме.

Поэма «Мцыри», замыкающая у Лермонтова линию романтической героики, построена, как и «Демон», на кавказском материале. Однако, в противоположность «Демону» с его фантастическим сюжетом, вобравшим в себя легенды и авторский вымысел, поэма «Мцыри» основана на событиях, приближенных к реальной действительности: герой ее по происхождению горец, а во введении к ней содержатся краткие, как бы намеченные пунктиром исторические сведения. При этом сюжетная ситуация и образы в «Мцыри» не только «эмпиричны» и конкретны — насколько это может быть в романтическом произведении, — но и символичны. Так, образ томящегося в монастыре Мцыри, оставаясь реальным и отнюдь не превращаясь в рассудочную аллегория, является вместе с тем подобием символа современного Лермонтову человека, едва ли не человека вообще, переживающего в жизни ту же драму, что и герой поэмы в своем заточении. Монастырь, ставший для Мцыри «тюрьмой» и «пленом», начинает осмысляться как символ всякого как бы «упорядоченного» человеческого общества, в котором отсутствует свобода. Гроза и буря, сопровождающие побег Мцыри, — не только подлинные гроза и буря, т. е. известные атрибуты романтической поэзии, но и отражение человеческих страстей и, прежде всего, бури в душе героя.

В образе «родной стороны», неотступно преследовавшем Мцыри, улавливается не только мысль пленного юноши о его реальной, «географической» родине, но и символическое представление об идеале, о стремлении героя к вожделенной, вольной, недоступной (пока? или навсегда?) человеческой жизни, к своего рода «золотому веку». В рассказе о странствиях Мцыри потенциально намечается лирически обобщенная символическая картина человеческого бытия в целом, его стихий и ликов: стремление, опасности, томление по «душе родной», поиски, борьба, возможность любви. В какой-то мере присутствует в поэме и тема пути, не только сюжетная — конкретно-эмпирическая (путь на родину), но отчасти и символическая, выходящая за рамки конкретной фабулы произведения и актуальная для каждого духовно развитого человека. Невольный возврат Мцыри к своему исходу, к монастырским стенам, превративший его странствование в движение по кругу, соответствует угрозе, возникающей перед лицом современников Лермонтова, надеющихся спастись из духовного заточения своего времени. Эта сверхфабульная широта обнажается в поэме и в прямом высказывании героя, придавая его мысли о побеге общефилософский смысл:

...задумал я...

Узнать, прекрасна ли земля,
Узнать, для воли иль тюрьмы
На этот свет родимся мы.

«Мцыри» — поэма с одним центральным героем, в отличие от «Демона» отнюдь не байронического типа, но оформленная, однако, не без влияния байроновского «Шильонского узника» — как исповедь этого героя, как его страстный рассказ-монолог. По сравнению с предшествующими произведениями Лермонтова эта поэма наиболее связана с его «Исповедью» и «Боярином Оршей». Герой «Мцыри» близок Демону своей мятежностью, непокорством и силою своего духа. Но фантастика легенды, мифологизм, естественно, ограничивали индивидуализацию образа Демона. Личность Мцыри индивидуализирована гораздо больше. В основе его образа — очень живое, парадоксальное и убедительное сочетание силы и слабости. Это юноша гордый, дикий, с «могучим духом его отцов», бесстрашный и пугливый, хрупкий, болезненный, как «в тюрьме воспитанный цветок». Мцыри чужд таких демонических качеств, как эгоистический индивидуализм, универсальное отрицание и жажда мести. Понятно, что и кризиса индивидуализма он не переживает. Одиночество Мцыри — вынужденное и ничего общего с индивидуализмом не имеет, а мстить ему некому, так как он понимает, что никто в отдельности в его трагедии не виноват. У Демона все связи с миром разо-

рваны, и в его душе сохранилось лишь воспоминание о них и смутное стремление к гармонии. Мцыри далек от враждебного отношения к действительности и морально с нею связан. В отличие от Демона, который отвернулся от красоты «божьего мира», Мцыри доступна поэзия жизни и природы. Он полон непреклонной воли к тому, чтобы найти свою потерянную и любимую родину. Близость Мцыри к патриархальному духу своих отцов, его детскость ставят его в один ряд с популярными в предромантической и романтической литературе образами «естественного человека», явившегося предшественником и отчасти прообразом «простого человека», социально очерченного. В изображении Мцыри ощутимы оттеночные иррациональные моменты. Личность Мцыри не исчерпывается волей, гордостью, страстью. В ней есть что-то еще: горячее, нежное, трепетное....

Трагически бесплодные результаты борьбы, которую ведет Мцыри, и ожидающая его гибель отнюдь не лишают поэму жизнеутверждающего героического смысла. Мцыри ни на минуту не отступает от своей путеводной идеи, за которую борется, пока может бороться, и перед смертью продолжает думать о своей вольной родине. Основные качества его личности демонстративно противостоят расслабленному реакцией «позорно-малодушному», беспутному, бездеятельному поколению, которое «в начале поприща» «вянет без борьбы» («Дума»).

Пафос жизни и свободы пронизывает художественную ткань произведения и просветляет его трагический лиризм. Образы всех царств природы введены в сюжет поэмы как действующие силы. Они наделены мощью внутренней жизни, таинственны, празднично приподняты, углублены и расширены авторской интуицией. При этом дымка таинственности окружает у Лермонтова не ночную, «мистическую», а скорее дневную природу, оттеняя в ее явлениях незримую глубину. Это, прежде всего, тайны утра и дня, «здешние» тайны — поэтическое указание на неисчерпаемое богатство земной жизни.

Такое же смысловое значение имеет и стиховая система «Мцыри». Смежные мужские рифмы, в которых еще Ломоносов находил «бодрость и силу», четкое и твердое звучание обрамляемых или разрываемых этими рифмами фраз («переносы») укрепляют энергичную и мужественную тональность произведения.

М. Н. Эпштейн Смиренная красота (Отрывок из книги «Парадоксы новизны»)

В данном отрывке литературовед характеризует лирику А. С. Пушкина 30-х годов.

Если выбирать, какой памятник поэту нам сейчас ближе: московский, опекушинский, где Пушкин стоит, опустив голову, погруженный в свои тайные мысли, или петербургский, аникушинский, где поэт, простирая руку вперед, восторженно приветствует будущее, то многие, вероятно, предпочтут первый: Пушкин-юноша прекрасен в своих порывах, но еще прекраснее мужественная печаль и выстрадавшая мудрость зрелого Пушкина.

Известно, что переход Пушкина от романтически восторженного к реалистически зрелому мировосприятию состоялся в поэме «Цыганы». Достоевский в своей замечательной речи о Пушкине так истолковал смысл этой поэмы, ее обобщающий нравственный итог: «Смирись, гордый человек...». Ясно, что пушкинское «смирение»

в понимании Достоевского вовсе не раболепно, напротив, оно-то и ведет к истинной свободе («усмиришь себя – и станешь свободен»).

Как писала А. Ахматова, «в отличие от Байрона... Пушкин, исходя из личного опыта, не отрекается от мира, а идет к миру». Дилемма «своеволие – повиновение», «гордыня – рабство» здесь исчезает: смиряя свою гордыню, свое противостояние миру, человек преодолевает и свое рабство у мира, который извне противостоит ему, теснит и господствует. Не порабощаясь внешним, человек сам побеждает себя, чтобы познать судьбу всех людей, выйти из тесноты одиночества (которое ничему не повинуетя и всему противоборствует).

Таким образом, рядом с Пушкиным романтических поэм, декабристской лирики и сатиры все выше вырастает в нашем сознании поздний Пушкин, для которого главенствующим становится пафос мироприятия. Взглянем только на самые характерные лирические стихотворения Пушкина 30-х годов – в них можно выделить один, по сути, центральный мотив – стыда, смирения, раскаяния, самоограничения. «Эхо» – о всеотзывчивости, всевосприимчивости поэта, не требующего воздаяния своему «я» в виде встречного отклика. «Осень», где Пушкин признается в любви ко всему вянущему, угасающему, «прощальному», к тишайшей и стыдливейшей поре года с ее «красою тихою, блистающей смиренно». «Не дай мне Бог сойти с ума...», где безудержная романтическая воля, «пламенный бред», отождествляется с сумасшествием. «Пора, мой друг, пора...» - здесь горделивая мечта о счастье уступает место скромной потребности покоя. «Вновь я посетил...», где Пушкин приветствует «племя молодое», приходящее ему на смену, и находит радость в своей «покорности общему закону» расцвета и увядания. Наконец, «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», где Пушкин, ставя себе в заслугу перед потомством то, что в свой «жестокий век» он «восславил свободу», в то же время заканчивает стихотворение призывом к Музе быть послушной велению Божьему. Тут особенно явно выступает у поэта, что «смирение» ни в коем случае не означало для него рабства, но совмещалось с внутренней независимостью от властей предрержащих – свобода от жестокого века, но послушание вышней воле.

Таким образом, Пушкин поздней, «осенней» своей поры открывает прелесть и красоту в явлениях, как бы спрятанных в глубь своей тайной сущности, скрытых за пределами зримого и ценимого, будь то «стыдливо-холодная» страсть, лишенная упоения; природы, увядающая, как чахоточная дева; эхо, всему отзывчивое, но себе не ведающее отзыва; покой деревенской глуши и домашнего уединения и т. п.

Не только общественная оппозиционность, но и своеобразный нравственный стоицизм стал привлекать нас в Пушкине. Умение переносить тоску и тяготу жизни, одолевать долгие приступы хандры, смиряться с неизбежным – и тем самым возвышаться над ним, устремляясь к радостям простым, непритязательным и непреходящим, как любовь, дружба, природа, творчество, созерцание – это величие «малого», которым изгнана тщета «великого», дорого сегодня нам в Пушкине.

М. Н. Эпштейн. Времена года: зима (Отрывок из книги «Природа, мир, тайник вселенной...»)

В данном отрывке характеризуется пейзажная лирика А. С. Пушкина.

На первый взгляд, пушкинская зима – это, как у Тютчева и Некрасова, великолепие снега, блистающего на солнце, праздничная встреча со светом. Но эта красота

застывшей природы не сковывает человека, не погружает его в сон, напротив. Благодаря зиме в человеке пробуждается заряд энергии, который гасится теплыми временами года – весной и летом, стесняющими ум и чувства, губящими душевные способности («Осень»). Зима у Пушкина предстает в образах движения: «Зима!.. Крестьянин, торжествуя, // На дровнях обновляет путь...»; «Бразды пушистые взрывая, // Летит кибитка удалая...»; «Как весело, обув железом острым ноги, // Скользить по зеркалу стоячих, ровных рек!». Прямо-таки поразительна приверженность поэта двигательному восприятию зимы: прелесть ее в том, что она позволяет находить источник энергии в самом себе, жить бодро и трезво в охлажденном, заснеженном мире. Скользить по зеркалу стоячих, ровных рек – их неподвижностью мерить быстроту собственного движения. Это же относится и к теплу человеческого тела – поцелуй «пылает» на морозе, жаром своим создавая контраст окружающему холоду:

Как жарко поцелуй пылает а морозе!

Как дева русская свежа в пыли снегов!

(«Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю...»)

Когда под сободем, согрета и свежа,

Она вам руку жмет, пылая и дрожа!

(«Осень»).

Жизнь пушкинского «организма» постоянно не совпадает с ритмом природной среды: «И с каждой осенью я расцветаю вновь»... Пора увядания (в природе) – пора расцвета (в душе). От холода – желания кипят. «Унылая пора! Очей очарованье!» – в этом сглаженном от известности словосочетании скрыта непримиримость «унынья» и «очарованья», так же как в выражениях «печаль моя светла», «пышно увяданье». «Нелюбимое дитя ... к себе меня влечет»; «Чохоточная дева порою нравится»... Зима в изображении поэта, остужая природу, разогревает человека, мороз всегда дается в оболочке горячего пара, снег взрыт стремительными полозьями, лед «трескается и звенит» под «блистающим копытом»...

Зима, снег у Вяземского и Пушкина не усыпляют, но зовут к пробуждению, а бодрственное состояние – это четкое различие «я» и «мира», которые не сливаются в зыбкой дремоте, но как бы постоянно расподобляются. Мороз вызывает в теле прилив крови, резвость, резкость движений, жажду жить: «Люблю зимы твоей жестокой // Недвижный воздух и мороз, // Бег санок вдоль Невы широкой, // Девичьи лица ярче роз, // И блеск, и шум, и говор балов...» («Медный всадник»).

Россиянин потому и любит зиму, что сильнее ощущает в ней свое присутствие – живого в царстве сна; тогда как оттепель смущает ум и чувства тоской, ибо стирается грань внешнего и внутреннего, жар души сливается с весенне-летней теплотой природы... Как ни элементарно. Ни самоочевидно кажется пушкинское «пора, красавица, проснись», «как жарко поцелуй пылает на морозе» – это больше не повторилось, это стало чуждо уже второй половине XIX века, когда человек «расподобляется» со средой, но, напротив, уподобляется ей – даже в стихах ...Тютчева: «Дума за думой, волна за волной – // Два проявленья стихии одной...». В природе «есть душа, в ней есть свобода//, В ней есть любовь, в ней есть язык...» – все, как у человека. И человеческая жизнь подобна природе: засыпает и пробуждается вместе с нею. «Душа спала», пока «природа не проснулась», и т.п. – всюду параллелизм, согласие, соответствие.

Вопросы и задания для самостоятельной работы по лирике

1. Выделите основные мотивы таинственного, «инфернального»^{*} пейзажа в балладах В.А. Жуковского «Людмила» и «Светлана». Для чего подобный пейзаж введен в текст? В чем идея баллады «Светлана»? Как она выражена в тексте? Охарактеризуйте сюжет баллады по схеме «экспозиция – завязка – кульминация – развязка». Чем сюжет, идеи и образность «Светланы» отличается от сюжета «Людмилы» и от общего их прототипа – баллады Бюргера «Ленора», которую Жуковский перевел перед тем, как русифицировал данный сюжет?
2. Прочитайте анализ стихотворения «Анчар», выполненный Ю. Лотманом. Проанализируйте двухчастную структуру ст. «Деревня» и «Анчар». В чем общность и различия противопоставления в обоих стихотворениях природы и общества? Какой предстает природа, в чем критика Пушкиным общественного зла в произведениях?
3. Прочитайте эссе М. Эпштейна «Смиренная красота». Каковы основные идеи отрывка? Сопоставьте ст. «К Чаадаеву» и ст. «<Из Пиндемонти>». В чем вам видится возникающий при сопоставлении ст. контраст в понимании Пушкиным свободы? Аргументируйте ответ цитатами из текста.
4. Проанализируйте стихотворение «К морю». В чем смысловое содержание образа моря? (Можно сопоставить для большей ясности ст. Пушкина со ст. «Море» В. Жуковского). Почему поэт обращается к фигурам Байрона и Наполеона? Как выражена в стихотворении идея прощания с романтической эпохой, почему это парадоксальное прощание? Как вы понимаете следующие строки:
Мир опустел....Теперь куда же
Меня б ты вынес, океан?
Судьба земли повсюду та же:
Где капля блага, там на страже
Уж просвещение иль тиран...?
5. В чем смысл критики утилитарного понимания предназначения поэта в ст. «Поэт и толпа». Обратите внимание на драматическое противостояние поэта толпе. В чем сущность этого противостояния? В чем мыслится Пушкину духовное предназначение поэта-пророка по сравнению с обычным человеком? («Пророк»). Как показан процесс духовного перерождения обычного человека в пророка в стихотворении? Как вы понимаете следующие строки:
И внял я неба содроганья,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней розы прозябанье...?
Каким предстает мир в открывшейся картине?
6. Прочитайте статью В. Брюсова «Медный всадник». Какими предстают царь Петр и Евгений в поэме? Действительно ли Петр – абсолютно величественный, а Евгений – абсолютно ничтожный? Как, с помощью каких художественных средств создаются их образы? Как выражен конфликт человека

^{*} Инфернальный – от лат. *inferna* – ад, преисподняя.

со стихией (образ Невы)? Как затрагивает стихия власть предрержащих и как «маленького» человека? Каким показан Петербург? В чем двойственность этого образа? Как раскрывается проблема человека и власти?

7. Прочитайте отрывок из книги М. Эпштейна «Время года: зима». Проанализируйте стихотворения А. С. Пушкина о зиме. Действительно ли зима у Пушкина воплощена в образах движения? Какие мотивы присутствуют, помимо движения? В чем смысл антитезы «холод – тепло»? Прав ли критик, утверждая, что «жизнь пушкинского “организма” ... не совпадает с ритмом природной среды»? Приведите примеры, аргументируйте свою точку зрения.
8. Прочитайте анализ стихотворения «Выхожу один я на дорогу...», предложенный Ю. Лотманом. Охарактеризуйте *романтически-контрастные образы* ** в ст. «Из-под таинственной, холодной полумаски...», «Выхожу один я на дорогу...», «Молитва» («Я, мать Божия...»).
9. Как освещается трагическая судьба художника в современном ему мире в стихотворении «Поэт»? В чем в этой связи смысл параллелизма судьбы художника и истории старинного оружия (кинжала)? Покажите новое в решении образа поэта-пророка по ср. с Пушкиным в стихотворении Лермонтова «Пророк». Обратите внимание на контрастную пару «пустыня – мир людей» в произведениях.
10. Охарактеризуйте сюжет стихотворения М.Ю. Лермонтова «Родина». Как в ст. развивается тема Родины? Какие образы отбирает автор для отражения своего «странного» чувства любви к России? В чем смысл противопоставления «странной» любви автора и «обычной» в произведении?
11. Как выражена трагедия времени и поколения в ст. М.Ю. Лермонтова «Дума»? Какие качества «нового поколения» выявляются автором, в том числе в противопоставлении со «старым»?
12. Прочитайте отрывок из книги Д. Е. Максимова о «Мцыри» Лермонтова. расскажите о сюжете поэмы. Как в поэме мотивируется «путь» лермонтовского героя? В чем смысл встречи Мцыри с природой? Какой она предстает в произведении? Действительно ли речь идет о трех царствах природы? почему? Является ли встреча Мцыри с барсом кульминацией поэмы? Почему? В чем символичность и каковы итоги «пути» Мцыри?
13. Прочитайте отрывок из книги Д.Е. Максимова о «Песне про... купца Калашникова». В чем смысл названия (полного) «Песни»? Как взаимосвязаны герои, обозначенные в названии? Расскажите о конфликте, показанном в произведении. В чем причина противоречий между героями? Какими предстают (в том числе в портретных описаниях) Калашников и Кирибеевич? Что мы узнаем о них? Сопоставляются ли герои? Каким образом?

** Романтическая контрастность образов – острое, непримиримое драматическое столкновение образных рядов. Например, в стихотворениях Лермонтова *сталкиваются земное и небесное начала, воображаемое и действительное, прошлое и настоящее*. Причем истинным у романтиков предстает именно то, что соотносится с идеально-возвышенным, абсолютно прекрасным, вечным. У Лермонтова это «небо», «прошлое», «воображаемое».

Раздел II. Анализ прозы

Материалы для самостоятельной работы

Ю. М. Лотман Образы главных героев «Евгения Онегина»

А. С. Пушкина

Характеры главных героев сложны и разнообразны. Это достигается тем, что Пушкин не характеризует их с одной неизменной точки зрения, а меняет свои оценки, показывая героев с разных сторон, в живом многообразии проявлений.

Глава первая содержит развернутую характеристику Онегина. Это единственная глава, в которой фигурирует только он — никаких других персонажей первого плана в ней нет. Начало главы рассказывает нам о детстве, воспитании Онегина и рисует его типичный день. В рассказе преобладают сатирические тона — Онегин предстает как типичный человек модного светского общества. Автор подробно характеризует поверхностное образование героя, его приверженность светским удовольствиям, балам и легким победам над женщинами — качества, которые в глазах суровых друзей Пушкина в Кишиневе — декабристов, призывавших русскую молодежь к борьбе и героизму, могли оцениваться только отрицательно. Пушкин понимает такой суровый взгляд на своего героя, но не до конца его разделяет: его отношение к нему в первой части первой главы скорее напоминает легкую насмешку, с которой говорят о недостатках близкого человека. В таком тоне, например, Пушкин писал друзьям о своем брате Льве, которого он очень любил, но легкомыслие, отсутствие серьезных жизненных интересов и безделье которого не одобрял. Однако тон авторского повествования и характеристика Онегина резко меняются на XLV строфе первой главы: тон делается трагическим. В XLVI строфе Онегин характеризуется как человек, который «жил и мыслил» и «презирает людей», потому он умственно и нравственно выше тех, с кем принужден жить. В конце главы Онегин встречается с Пушкиным как друг и человек, мысли и чувства которого автор разделяет. Пушкин описывает их совместные ночные прогулки по Петербургу. Онегин рисуется как умный человек, разочарованный жизнью, преследуемый глупцами. Итак, уже в первой главе мы встречаем как бы двух Онегиных:

Онегин, светский фат, щеголь, пустой человек, «разочарование» которого — дань поверхностной моде, плохо образованный, не способный к умственному труду, преданный светским удовольствиям.

Онегин, умный человек, который «жил и мыслил», понял людей и их общество и горько в них разочаровался. Друг Пушкина. Поэт сначала пугался резкого языка Онегина, но оценил желчь его «мрачных эпиграмм».

Вторая — третья главы показывают нам Онегина с новой стороны. Существенно противопоставление Онегин — Ленский. Ленский — поэт и энтузиаст, полон детской веры в людей, всей душой разделяет он романтический культ любви и дружбы. Противопоставление Онегина и Ленского оттеняет характер каждого из этих героев. Воззрения Ленского, бесспорно, благородны, мысли и чувства его чисты, энтузиазм искренен. Однако присутствие Онегина оттеняет его умственную незрелость, незнание и людей, наивность идеалов. Смысл этого делается очевидным, если мы укажем, что Ленскому автор придал черты романтика, а в определенной мере и человека, близкого к свободо-

любивым идеалам эпохи*.

Онегин

Ленский

Ум, разочарование, скепсис <=> Энтузиазм, высокие порывы, наивность.**

Однако если умственная незрелость Ленского оправдывает иронию, с которой на него смотрят Онегин и автор, то благородство, чистота, душевная неиспорченность жениха Ольги оттеняют ущербность разочарованного героя. Ум без энтузиазма и некоторой доли наивности — бесплоден. Таким образом, каждый из героев оттеняет недостатки другого и, одновременно, сильные стороны в этих характерах.

Сложность сопоставления Онегина и Ленского, из которых Пушкин не делает ни одного «своим» героем и не отдает ни тому, ни другому своего безоговорочного сочувствия, состоит в том, что они в романе, представляя диаметрально противоположные характеры***, являются одновременно и врагами, и друзьями. Они враги, поскольку разность характеров, эгоизм одного и энтузиазм другого сулят им разные жизненные дороги. (В этом отношении дуэль и гибель Ленского подготовлены всем ходом предшествующих событий и вполне закономерны). Но они и друзья — Пушкин их все время именуется друзьями, даже после смерти Ленского («убив на поединке друга...»). Только в сцене дуэли автор называет их врагами и делает это лишь для того, чтобы показать читателям абсурдность возникшей ситуации. Они друзья, потому что одинаково принадлежат к лучшей части русской молодежи той поры. Они друзья по той общей неприязни, которую они вызывают у соседей-крепостников, и по тому, насколько они возвышаются над уровнем этих соседей! Даже разность их характеров делает их необходимыми друг для друга. С этой точки зрения, дуэль представляется нелепостью, глупой, недопустимой случайностью.

В третьей главе Пушкин иронически описывает привычный для 1 читателей той поры стереотип романа:

Свой слог на важный лад настроя,
Бывало, пламенный творец
Являл нам своего героя
Как совершенства образец.
Он одарял предмет любимый,
Всегда неправедно гонимый,

* Черты эти были особенно подчеркнуты в черновых рукописях. Так, вместо «Поклонник Канта и поэт» — было: «Крикун, мятежник и поэт». Вместо: «Он из Германии туманной привез... дух пылкий и довольно странный» — «Он из Германии свободной привез... дух пылкий, прямо благородный». Напомним, что Ленский учился в Геттингене в дни подвига Занда и студенческих волнений. Даже «кудри черные до плеч» воспринимались как признак вольнодумства. Характерно, что холодный и светский Онегин «острижен по последней моде».

** Желая подчеркнуть наивность представлений Ленского, Пушкин его с «энтузиастической» и чувствительной литературой предромантизма и раннего романтизма. В связи с Ленским упоминаются имена Шиллера, Гете (как автора «Вертера»), Стерна и не упоминаются «проклятые», «демонические» писатели романтизма. Увлечение «британской музы небылицами» отдано Татьяне, Байрон связывается с Онегиным.

*** Ср.: Они сошлись. Волна и камень,
Стихи и проза, лед и пламень
Не столь различны меж собой.

Душой чувствительной, умом
И привлекательным лицом.
Питая жар чистейшей страсти,
Всегда восторженный герой
Готов был жертвовать собой,
И при конце последней части
Всегда наказан был порок,
Добру достойный был венок.

Далее Пушкин напоминает читателю и другой — романтический — стереотип, в центре которого стоит «демонический» герой, воплощение зла:

Или задумчивый Вампир,
Или Мельмот, бродяга мрачный...

Однако ни Онегин, ни Ленский не являются ни «совершенства образцом», ни «задумчивым Вампиром». Это живые люди, противоречивые в основе своих характеров, как это свойственно живым людям, а не условным «литературным героям». Еще ярче противоречивость и сложность характера Онегина раскрывается при сравнении его с Татьяной.

Сопоставление характеров Онегина и Татьяны — основа романа. Сопоставление это, однако, усложняется тем, что и образ Татьяны в романе не так же сложен и противоречив. Во второй и третьей главах Татьяна — деревенская барышня, романтически настроенная мечтательница. К ней вполне подходит характеристика, которую Пушкин дал одной своей героине из неоконченного «Романа в письмах»: «Стройная меланхолическая девушка лет семнадцати, воспитанная на романах и на чистом воздухе». Бросается в глаза хорошая образованность Татьяны (хотя о том, где и как она училась, Пушкин не говорит ни слова), она прекрасно владеет французским языком; как многие дворянские девушки той поры, она знает его лучше, чем русский; когда Пушкину надо объяснить, почему Татьяна писала письмо Онегину по-французски, он добавляет, что «она по-русски плохо знала», т. е. владела лишь бытовой разговорной речью, языком же культуры, на котором она могла бы выразить сложнее оттенки чувств, для нее был французский. Однако, перечисляя любимые книги героини, Пушкин называет новейшие произведения английских авторов и говорит об увлечении Татьяны английской романтической литературой («Британской музы небылицы тревожат сон отроковицы»). Поскольку ряд из этих книг еще не был переведен на французский язык, можно предположить и знание Татьяной английского языка, что в ту пору говорило уже об очень высоком для женщины образовательном уровне.

В пятой главе характер героини резко меняется: Пушкин подчеркивает народность ее нравственного облика, ее связь с русским фольклором, обрядами и поверьями. Выделяя общность наивной веры Татьяны в предсказания и поверья, Пушкин акцентирует ее психологическое родство с простым народом. В этой главе не идет речи об увлечении Татьяны новейшей западноевропейской литературой — во взглядах героини подчеркнута наивность. Народное сознание не отличается интеллектуальной изощренностью, но зато ему, по мнению Пушкина, присуща высота нравственных требований, безошибочность интуитивного * морального чувства.

* Интуиция — непосредственное, бессознательное чувство, противостоящее ло-

В седьмой главе Пушкин приводит Татьяну в кабинет Онегина, уехавшего после гибели Ленского путешествовать. Она читает в его библиотеке книги, «в которых отразился век», и ей «открылся мир иной». На них глазах происходит умственный рост героини: уже не смутная нравственная интуиция, а ясное сознание, позволяющее ей понять онегинскую «болезнь века», руководит ею в оценке героя романа. Наконец, находим Татьяну в восьмой главе уже княгиней, светской дамой в Петербурге. Здесь ее умственный и нравственный кругозор достигают высшей зрелости. Друг Пушкина В. К. Кюхельбекер имел основания сказать, что в восьмой главе Пушкин придал героине черты собственного душевного облика.

<p>II – III главы</p> <p>Онегин – умный скептик, столичный молодой человек.</p>	<p>Татьяна – романтическая мечтательница, провинциальная барышня.</p>
<p>V – VI главы</p> <p>Онегин, умный человек, но не стойкий нравственно (способность подчиняться мнению Зарецкого, убийство Ленского).</p>	<p>Татьяна – народность («русская душой»). Умственная наивность, но безошибочность нравственного чувства</p>
<p>VII глава</p> <p>Онегин (представлен в главе библиотекой и заметками на книгах): «современный человек», «герой своего века».</p>	<p>Татьяна умственно возвышается над Онегиным, превращаясь в его судью.</p>
<p>VIII глава</p> <p>Нравственное обогащение Онегина. Онегин вновь обретает утраченную «молодость души» и жажду счастья.</p>	<p>Чувство нравственной ответственности Татьяны делает счастье невозможным.</p>

«Онегин совсем не изверг, не развратный человек, хотя в то же время и совсем не герой добродетели. К числу великих заслуг Пушкина принадлежит и то, что он вывел из моды и чудовищ порока, и героев добродетели, рисуя вместо их просто людей» (Белинский). В конце романа оба действующих лица достойны сочувствия читателей. Если бы один из них мог быть назван «отрицательным», то роман не имел бы подлинно трагического звучания. Любовь к недостойному существу может породить очень грустные ситуации, но она не становится таким источником трагедии, как взаимная любовь двух достойных счастья людей при полной невозможности этого счастья.

Онегин в конце романа – уже не романтический демон с «преждевременно состарившейся душой». Он полон жажды счастья, любви и желания бороться за свое счастье. Его порыв глубоко оправдан и вызывает читательское сочувствие. Но Татьяна – человек другого склада: ей свойственно отказаться от счастья во имя более высоких нравственных ценностей. И ее одухотворенность полна истинно душевной красоты, которой любуются и автор, и читатели. Именно то, что оба героя, каждый по-своему, достойны счастья, делает невозможность счастья для них глубоко трагической.

гическому познанию.

Ю. М. Лотман Идеиная структура «Капитанской дочки»

А. С. Пушкина

Вся художественная ткань «Капитанской дочки» отчетливо распадается на два идейно-стилистических пласта, подчиненных изображению двух миров: дворянского и крестьянского. Было бы недопустимым упрощением, препятствующим проникновению в подлинный замысел Пушкина, считать, что дворянский мир изображается в повести только сатирически, а крестьянский - только сочувственно, равно как и утверждать, что все поэтическое в дворянском лагере принадлежит, по мнению Пушкина, не специфически дворянскому, а общенациональному началу

Каждый из двух изображаемых Пушкиным миров имеет свой бытовой уклад, оваянный своеобразной, лишь ему присущей поэзией, свой склад мысли, свои эстетические идеалы. Быт Гриневых, воспитание героя даются сквозь призму ассоциаций с бытом фонвизинских героев. Однако резкая сатиричность образов Фонвизина смягчена. Перед нами – рассказ вызывающего сочувствие читателей героя о своем детстве. Фонвизинские отзвуки воспринимаются не как сатирическое изображение уродства неразумной жизни плохих помещиков, а как воссоздание характерного в дворянском быту XVIII в. Уклад жизни провинциального дворянина Гринев не противопоставлен, как это было у Фонвизина, вершинам дворянской культуры, а слит с ней воедино. «Простаковский» быт Гриневых не снимает их связи с лучшими традициями дворянской культуры XVIII в. и их порождением – чувством долга, чести и человеческого достоинства. Не случайно «дворянский» пласт повести пронизан отзвуками и ассоциациями, воссоздающими атмосферу русской дворянской литературы XVIII в. с ее культом долга, чести и человечности. Этой цели служат и эпиграфы, частично подлинно заимствованные из поэтов XVIII в., частично под них стилизованные. Пушкину важно было, чтобы имена А. Сумарокова, Я. Княжнина, М. Хераскова значились под названиями глав, определенным образом ориентируя читателя. Гринев в детстве, как и Митрофан, «жил недорослем, гоня голубей», но вырос не Скотининым, а честным офицером и поэтом, стихи которого, «для тогдашнего времени, были изрядны, и Александр Петрович Сумароков, несколько лет после, очень их похвалял». Точно так же «по-домашнему» вплетается в повествование и имя В. Третьяковского, который оказывается учителем Швабрина. Гринев – наследник русского вольтерьянского рационализма – не может без стыдливой оговорки о том, что «сродно человеку, предаваться суеверию, несмотря на всевозможное презрение к предрассудкам», рассказать о своем загадочном сне. В духе русских юристов XVIII в. – последователей Беккариа – он протестует против пытки («думали, что собственное признание преступника необходимо было для его полного обличения, – мысль не только неосновательная, но даже и совершенно противная здравому юридическому смыслу...»).

Крестьянский уклад жизни оваян своей поэзией: песни, сказки, легенды пронизывают всю атмосферу повествования о народе. Особое место занимают пословицы, в которых выкристаллизовалось своеобразие народной мысли. Исследователи неоднократно обращали внимание на роль пословиц и загадок в характеристике Пугачева. Но пословицами говорят и другие персонажи из народа. Савельич пишет в отписке барину: «...быль молодцу не укора: конь и о четырех ногах, да спотыкается». Пушкин подчеркнул, что речь Пугачева, вобравшая все своеобразие народного языка, дворянину непонятна: «Я ничего не мог тогда понять из этого воровского разговора», – пишет Гринев. При этом показательно, что тайный «воровской» язык, которым пользуются Пугачев и

хозяин «умета», – это не арго, специальная речь, доступная лишь членам шайки, а язык пословиц и загадок – сгусток национально-самобытной стихии языка. Смысл речи, непонятной Гриневу, прекрасно понятен читателю.

Разные по образу жизни, интересам, нравственным идеалам и поэтическому вдохновению, миры дворянский и крестьянский имеют и разные представления о государственной власти. Пушкин отбросил разделение властей на «законные» и «незаконные». Еще во время путешествия по Уралу он обнаружил, что народ разделяет власть на дворянскую и крестьянскую и, подчиняясь силе первой, законной для себя считает вторую. В «Замечаниях о бунте» Пушкин писал: «Расскажи мне, говорил я Д. Пьянову, как Пугачев был у тебя посаженным отцом? – Он для тебя Пугачев, отвечал мне сердито старик, а для меня он был великий государь Петр Федорович». Но и правительство – дворянская власть – по-разному относится к «своим», даже если они «изменники», и к «чужим». Оно вершит не правосудие, а классовую расправу: «Замечательна разность, которую правительство полагало между дворянством личным и дворянством родовым. Прапорщик Минеев и несколько других офицеров были прогнаны сквозь строй, наказаны батогами и пр. А Шванвич только ошельмован преломлением над головою шпаги» (IX, 374).

<...> Увидев раскол общества на две противопоставленные, борющиеся силы, он [Пушкин] понял, что причина подобного раскола лежит не в чьей-либо злой воле, не в низких нравственных свойствах той или иной стороны, а в глубоких социальных процессах, не зависящих от воли или намерений людей. Поэтому Пушкину глубоко чужд односторонне-дидактический подход к истории. Он в борющихся сторонах видит не представителей порядка и анархии, не борцов за «естественное» договорное общество и нарушителей исконных прав человека. Он видит, что у каждой стороны есть своя, исторически и социально обоснованная «правда», которая исключает для нее возможность понять резоны противоположного лагеря. Более того, и у дворян, и у крестьян есть своя концепция законной власти и свои носители этой власти, которых каждая сторона с одинаковыми основаниями считает законными. Екатерина – законная дворянская царица, и ее управление соответствует правовым идеалам дворянства. Сама законность принципов ее власти делает, в глазах дворянина, второстепенным вопрос о недостатках ее личного характера, неизбежном спутнике самодержавия. И старик Гринев, в облике которого Пушкин сознательно приглушил черты аристократического фрондерства, сведя их с пьедестала самостоятельной политической позиции до уровня характеристической черты человека эпохи, наставляет сына: «Служи верно, кому присягнешь...» (VIII, 282). С точки зрения героев-дворян, Пугачев – «злодей». Иван Кузьмич говорит Пугачеву: «Ты мне не государь», а Иван Игнатьич повторяет: «Ты нам не государь» (324-325). Со своей стороны, крестьяне в повести, подобно собеседнику Пушкина Д. Пьянову, считают Пугачева законным властителем, а дворян – «государевыми послушниками». Готовя материалы к «Истории Пугачева», Пушкин записал, что яицкие казаки «кричали: Не умели вы нас прежде взять, когда у нас Хозяина не было, а теперь Батюшка наш опять к нам приехал – и вам уж взять нас не можно; да и долго ли вам, дуракам, служить женщине – пора одуматься и служить государю» (IX, 766-767). Гринев же не может признать Пугачева царем: «Я природный дворянин; я присягал государыне императрице: тебе служить не могу» (VIII, 332).

Пушкин ясно видит, что, хотя «крестьянский царь» заимствует внешние признаки власти у дворянской государственности, содержание ее – иное. Крестьянская власть патриархальнее, прямее связана с управляемой массой, лишена чиновников и окрашена в тона семейного демократизма. На «странном» для Гринева военном совете у Пугачева «все обходились между собою как товарищи и не оказывали никакого особенного предпочтения своему предводителю» (330). В этом смысле кавалерские ленты

на крестьянских тулупах сподвижников Пугачева и оклеенная золотой бумагой крестьянская изба с рукомошкой на веревочке, полотенцем на гвозде, ухватом в углу и широким шестком, уставленным горшками, – «дворец» Пугачева – глубоко символически.

Но именно эта крестьянская природа политической власти Пугачева делает его одновременно вором и самозванцем для дворян и великим государем для народа. Пугачев сам говорит Гриневу, что «кровопийцем» его называет «ваша братья» (352), а Гринев-старший знает, как и все дворяне, что цель «гносного бунта» была «ниспровержение престола и истребление дворянского рода» (369).

Осознание того, что социальное примирение сторон исключено, что в трагической борьбе обе стороны имеют свою классовую правду, по-новому раскрыло Пушкину уже давно волновавший его вопрос о жестокости как неизбежном спутнике общественной борьбы. В 1831 г. Пушкин, напряженно ожидавший новой «пугачевщины», взволнованно наблюдал проявления жестокости восставшего народа. 3 августа 1831 г. он писал Вяземскому: «...ты верно слышал о возмущениях Новгородских и Старой Руси. Ужасы. Более ста человек генералов, полковников и офицеров перерезаны в Новг<ородских> поселен<иях> со всеми утончениями злобы. Бунтовщики их секли, били по щекам, издевались над ними, разграбили дома, износильничали жен; 15 лекарей убито <...> бунт Старо-Русской еще не прекращен. Военные чиновники не смеют еще показаться на улице. Там четверили одного генерала, зарывали живых, и проч. Действовали мужики, которым полки выдали своих начальников. – Плохо, Ваше сиятельство» (XIV, 204-205). Впечатления Пушкина в этот период, видимо, совпадали с мыслями его корреспондента, видевшего события вблизи, Н. М. Коншина, который писал Пушкину: «Как свиреп в своем ожесточении добрый народ русской! жалеют и истязают...» (XIV, 216). Эту двойную природу народной души – добрую, но ожесточенную – Пушкин тогда попробовал воплотить в образе Архипа, убивающего чиновников и спасающего кошку.

К моменту создания «Капитанской дочки» позиция Пушкина изменилась: мысль о жестокости крестьян заменилась представлением о роковом и неизбежном ожесточении обеих враждующих сторон. Он начал тщательно фиксировать кровавые расправы, учиненные сторонниками правительства. В «Замечаниях о бунте» он писал: «Казни, произведенные в Башкирии генералом князем Урусовым, невероятны. Около 130 человек были умерщвлены посреди всевозможных мучений! «Остальных человек до тысячи (пишет Рынков) простили, отрезав им носы и уши» (IX, 373). Рядом с рассказом о расстреле пугачевцами Харловой и ее семилетнего брата, которые перед смертью «сползлись и обнялись – так и умерли», Пушкин внес в путевые записки картину зверской расправы правительственных войск с ранеными пугачевцами. «Когда под Тат<ищевой> разбили Пугачева, то яицк<их> прискакало в Оз<ерную> израненных, – кто без руки, кто с разрубл<енной> головою <...>. А гусары галицынские и Хорвата так и ржут по улицам, да мясничат их» (IX, 496-497).

Пушкин столкнулся с поразившим его явлением: крайняя жестокость обеих враждующих сторон проистекала часто не от кровожадности тех или иных лиц, а от столкновения непримиримых социальных концепций. Добрый капитан Миронов не задумываясь прибегает к пытке, а добрые крестьяне вешают невиновного Гринева, не испытывая к нему личной вражды: «Меня притащили под виселицу. "Не бось, не бось", – повторяли мне губители, может быть и вправду желая меня ободрить» (VIII, 325).

В том, что жестокость нельзя объяснить случайными причинами или характерами отдельных людей, убедил Пушкина рассказ Крылова о том, какое ожесточение вызвала между детьми даже «игра в пугачевщину»: «Дети разделялись на две стороны, городовую и бунтовскую, и драки были значительные. <...> ...Произошло в ребятах,

между которыми были и взрослые, такое остервенение, что принуждены были игру запретить. Жертвой оной чуть было не сделался некто Анчапов (живой доньне). Мертваго, поймав его, в одной экспедиции, повесил его кушаком на дереве. – Его отцепил проходной солдат» (IX, 492).

Невозможность примирения враждующих сторон и неизбежность кровавой и истребительной гражданской войны открылись Пушкину во всем своем роковом трагизме. Это только подчеркивалось тем, что, излагая события глазами наблюдателя-дворянина, Пушкин показывал социальную узость и необъективность точки зрения повествователя. Гринев пишет: «Шайка выступила из крепости в порядке» (VIII, 336), и стилистический оксюморон «шайка выступила», подчеркнутый обстоятельством образа действия «в порядке», показывает и объективную картину выступления войска крестьян, и невозможность для наблюдателя-дворянина увидеть в этом войске что-либо, кроме шайки. Так построена вся ткань повествования. Отсюда, бесспорно, вытекает и то, что вызывавшие длительные споры сентенции повествователя принадлежат не Пушкину. Но из этого еще не вытекает того, что Пушкин с ними не согласен.

Определение отношения автора к изображаемым им лагерям – коренной вопрос в проблематике «Капитанской дочки». Спор о том, кому следует приписать ту или иную сентенцию в тексте, не приблизит решения этого вопроса, ибо ясно, что сам способ превращения исторических героев в рупор авторских идей был Пушкину глубоко чужд. Гораздо существеннее проследить, какие герои и в каких ситуациях вызывают симпатии автора. Когда-то, создавая оду «Вольность», Пушкин считал закон силой, стоящей над народом и правительством, воплощением справедливости. Сейчас перед ним раскрылось, что люди, живущие в социально разорванном обществе, неизбежно находятся во власти одной из двух взаимоисключающих концепций законности и справедливости, причем законное с точки зрения одной социальной силы оказывается незаконным с точки зрения другой. <...> Мысль о том, что исторический прогресс неотделим от человечности, постоянно в той или иной форме присутствовала в сознании Пушкина.

Диалектика прав исторической закономерности и прав человеческой личности волновала Пушкина с 1826 г. Но теперь история предстала как внутренняя борьба, а не как некое единое движение, и Пушкин встал перед вопросом соотношения социальной борьбы и этического критерия гуманности.

Пушкин раскрывает сложные противоречия, возникающие между политическими и этическими коллизиями в судьбах его героев. Справедливое с точки зрения законов дворянского государства оказывается бесчеловечным. Но было бы недопустимым упрощением отрицать, что этика крестьянского восстания XVIII в. раскрылась Пушкину не только в своей исторической оправданности, но и в чертах, для поэта решительно неприемлемых. Сложность мысли Пушкина раскрывается через особую структуру, которая заставляет героев, выходя из круга свойственных им классовых представлений, расширять свои нравственные горизонты. Композиция романа построена исключительно симметрично. Сначала Маша оказывается в беде: суровые законы крестьянской революции губят ее семью и угрожают ее счастью. Гринев отправляется к крестьянскому царю и спасает свою невесту. Затем Гринев оказывается в беде, причина которой на сей раз кроется в законах дворянской государственности. Маша отправляется к дворянской царице и спасает жизнь своего жениха.

Рассмотрим основные сюжетные узлы. До десятой главы действие подчинено углублению конфликта между дворянским и крестьянским мирами. Герой, призванный воспитанием, присягой и собственными интересами стоять на стороне дворянского государства, убежден в справедливости его законов. Нравственные и юридические нормы его среды совпадают с его стремлениями как человека. Но вот он в осажденном

Оренбурге узнает об опасности, грозящей Маше Мироновой. Как дворянин и офицер, он обращается к своему начальнику по службе с просьбой о помощи, но в ответ слышит лекцию о предписаниях военного устава: «– Ваше превосходительство, прикажите взять мне роту солдат и полсотни казаков и пустите меня очистить Белогорскую крепость. Генерал глядел на меня пристально, полагая, вероятно, что я с ума сошел (в чем почти и не ошибался). "Как это? Очистить Белогорскую крепость?" – сказал он наконец. Ручаюсь вам за успех, – отвечал я с жаром. – Только отпустите меня. "Нет, молодой человек", – сказал он, качая головою. – "На таком великом расстоянии неприятелю легко будет отрезать вас от коммуникации с главным стратегическим пунктом и получить над вами совершенную победу. Пресеченная коммуникация...". Я испугался, увидя его завлеченного в военные рассуждения...» (VIII, 343).

Речи и действия генерала справедливы и обоснованны с уставной точки зрения. Они законны и закономерны. Дав Гриневу войска, он нарушил бы правила военной теории; не дав их, он нарушает лишь требования человечности. Канцеляризм оборотов речи генерала подчеркивает новую сторону идеи законности: она оборачивается к герою своей формальной, бесчеловечной стороной. Это особенно ясно после того, как Гринев раскрывает генералу интимную заинтересованность в судьбе Маши Мироновой. Он слышит ответ: «Бедный малый! Но все же я никак не могу дать тебе роту солдат и полсотни казаков. Эта экспедиция была бы неблагоразумна; я не могу взять ее на свою ответственность» (343). Генерал как человек сочувствует Гриневу, но действует как чиновник.

Гринев предпринимает совершенно неожиданный для русского дворянина и офицера XVIII в. шаг (недаром он сам называет свою мысль «странной»): он выходит из сферы действия дворянских законов и обращается за помощью к мужицкому царю. Однако в стане восставших действуют свои законы и нормативные политические идеи, которые столь же равнодушны к человеческой трагедии Гринева. Более того, как дворянин, Гринев враждебен народу, и законы восстания, политические интересы крестьян требуют не оказывать ему помощь, а уничтожить его. Подобное действие вытекало бы не из жестокости того или иного лица, а из автоматического применения общего закона к частному случаю. Желая остаться дворянином и получить помощь от Пугачева, Гринев явно непоследователен. На это тотчас же указывает сподвижник Пугачева Белобородов. Он говорит: «...не худо и господина офицера допросить порядком: зачем изволил пожаловать. Если он тебя государем не признает, так нечего у тебя и управы искать, а коли признает, что же он до сегодняшнего дня сидел в Оренбурге с твоими супостатами? Не прикажешь ли свести его в приказную, да запалить там огоньку: мне сдается, что его милость подослан к нам от оренбургских командиров» (VIII, 348). Совет этот не выдает в его авторе какой-либо особой жестокости: пытка в XVIII в., как Пушкин отчетливо подчеркнул в двух параллельных сценах и специальном размышлении Гринева, входила в нормальную практику дворянского государства. Что же касается сущности недоверия Белобородова к Гриневу, то оно вполне оправдывается классовыми интересами крестьянской революции. Белобородов не верит Гриневу, потому что видит в нем дворянина и офицера, не признающего власти мужицкого царя и преданного интересам мира господ. Он имеет все основания заподозрить в Гриневе шпиона и, оставаясь в пределах интересов своего лагеря, совершенно прав. Этого не может не признать и Гринев: «Логика старого злодея показалась мне довольно убедительною. Мороз пробежал по всему моему телу...» (348). Следует учесть, что характеристика Белобородова как злодея – дань социальной позиции Гринева, который оправдывает прибегающего к пытке капитана Миронова нравами эпохи. Тогда станет ясно, что стремление пугачевского «фельдмаршала» отождествить живого человека с его социальной группой и перенести на его личность весь свой – справедливый – социальный гнев, об-

ращаться с каждым из представителей враждебного класса по политическим законам отношения к этому классу повторяет логику остальных героев произведения: Мироновых, зуриных и других. По этим же законам действует и совсем не «злодей», а заурядный человек своего мира, Зурин. Одних слов: «Государев кум со своею хозяйюшкою», то есть свидетельства о принадлежности пойманных людей к миру восставших, ему достаточно, чтобы, не размышляя, отправить Гринева в острог и приказать «хозяйюшку» к себе «привести» (VIII, 361).

Но вот Гринев арестован, он приведен на суд. Его судьи – «пожилой генерал, виду строгого и холодного, и молодой гвардейский капитан, лет двадцати восьми, очень приятной наружности, ловкий и свободный в обращении» (367) – тоже поступают «по законам». Они видят в Гринева только связанного с «бунтовщиками» политического противника, а не человека. Уверенность же Гринева в том, что ему удастся оправдаться, зиждилась совсем на иных основаниях – чувстве своей человеческой правоты. С точки зрения дворянских законов Гринев действительно виноват и заслуживает осуждения. Не случайно приговор ему произносит не только дворянский суд, но и родной отец, который называет его «ошельмованным изменником». Показательно, что не позорная казнь, ожидающая сына, составляет, по мнению Гринева-отца, бесчестие, а измена дворянской этике. Казнь даже возвышает, если связана с возвышенными, для дворянина, умыслами и делами. «Не казнь страшна: пращур мой умер на лобном месте, отстаивая то, что почитал святынею своей совести; отец мой пострадал вместе с Волынским и Хрущевым. Но дворянину изменить своей присяге, соединиться с разбойниками, с убийцами, с беглыми холопьями!..» (370). Как только Гринев понял, что судьям нет дела до человеческой стороны его поступков, он прекращает самозащиту, боясь впутать Машу в бесчеловечный процесс формалистического судопроизводства. Везде, где человеческая судьба Маши и Гринева оказывается в соприкосновении с оправданными внутри данной политической системы, но бесчеловечными по сути законами, жизни и счастью героев грозит смертельная опасность.

Но герои не погибают: их спасает человечность. Машу Миронову спасает Пугачев. Ему нечем опровергнуть доводы Белобородова: политические интересы требуют расправиться с Гриневым и не пощадить дочь капитана Миронова. Но то чувство, которое примитивно, но прямо выразил Хлопуша, упрекнув Белобородова: «Тебе бы все душить, да резать. <...> Разве мало крови на твоей совести?» (VIII, 349), – руководит и Пугачевым. Он поступает так, как ему велят не политические соображения, а человеческое чувство. Он милостив, следовательно, непоследователен, ибо отступает от принципов, которые сам считает справедливыми. Но эта непоследовательность спасительна <...>. В этом смысле особо знаменательно то, что Пугачев одобрительно отзывается о попадье, которая, спасая Машу, обманула пугачевцев: «Хорошо сделала кумушка-попадья...» (356).

Судьба Гринева, осужденного – и, с точки зрения формальной законности дворянского государства, справедливо, – в руках Екатерины II. Как глава дворянского государства Екатерина II должна осуществить правосудие и, следовательно, осудить Гринева. Замечателен разговор ее с Машей Мироновой: «„Вы сирота: вероятно, вы жалуетесь на несправедливость и обиду?“ – Никак нет-с. Я приехала просить милости, а не правосудия» (372). Противопоставление милости и правосудия ... глубоко знаменательно для Пушкина. <...> Тема милости становится одной из основных для позднего Пушкина. Он включил в «Памятник» как одну из своих высших духовных заслуг то, что он «милость к падшим призывал». «Милость» для Пушкина – отнюдь не стремление поставить на деспотизм либеральную заплату. Речь идет об ином: Пушкин мечтает о формах государственной жизни, основанной на подлинно человеческих отношениях. Поэт раскрывает несостоятельность политических концепций, которыми руководству-

ются герои его повести, следующим образом: он заставляет их переносить свои политические убеждения из общих сфер на судьбу живой человеческой личности, видеть в героях не Машу Миронову и Петра Гринева, а «дворян» или «бунтовщиков». В основе авторской позиции лежит стремление к политике, которая возводит человечность в государственный принцип, не заменяющий человеческие отношения политическими, а превращающий политику в человечность. <...>

В связи со всем сказанным приходится решительно отказаться как от упрощения от распространенного представления о том, что образ Екатерины II дан в повести как отрицательный и сознательно сниженный. Для того чтобы доказать этот тезис, исследователям приходится совершать грубое насилие над пушкинским текстом. Приведем один пример. Д. Д. Благой в богатой тонкими наблюдениями книге «Мастерство Пушкина» приводит обширную цитату из знаменитой сцены встречи Маши Мироновой и императрицы в царско-сельском парке, обрывая ее на словах: «Как неправда! – возразила дама, вся вспыхнув» – и комментируя: «От „прелести неизъяснимой" облика незнакомки, как видим, не остается и следа. Перед нами не приветливо улыбающаяся „дама", а разгневанная, властная императрица, от которой бесполезно ждать снисхождения и пощады. Тем ярче по сравнению с этим проступает глубокая человечность в отношении к Гриневу и его невесте Пугачева».

Однако «Капитанская дочка» – настолько общеизвестное произведение, что и неподготовленному читателю ясно: в повести Пушкина Екатерина II помиловала Гринева, подобно тому как Пугачев Машу и того же Гринева. Что же после этого означают слова о том, что от нее «бесполезно ждать снисхождения и пощады»? В исследовательской литературе с большой тонкостью указывалось на связь изображения императрицы в повести с известным портретом Боровиковского. Однако решительно нельзя согласиться с тем, что бытовое, «человеческое», а не условно-олическое изображение Екатерины II связано со стремлением «снизить» ее образ или даже «разоблачить» ее как недостойную своей государственной миссии правительницу. Пушкину в эти годы глубоко свойственно представление о том, что человеческая простота составляет основу величия (ср., например, стихотворение «Полководец»).

Именно то, что в Екатерине II, по повести Пушкина, наряду с императрицей живет дама средних лет, гуляющая по парку с собачкой, позволило ей проявить человечность. «Императрица не может его простить», – говорит Екатерина II Маше Мироновой. Однако она не только императрица, но и человек, и это спасает героя, а непредвзятому читателю не дает воспринять образ как односторонне отрицательный. Ставить вопрос: на чьей из двух борющихся сторон стоит Пушкин? – значит не понимать идейной структуры повести. Пушкин видит роковую неизбежность борьбы, понимает историческую обоснованность крестьянского восстания, отказывается видеть в его руководителях «злодеев». Но он не видит пути, который от идей и действий любого из борющихся лагерей вел бы к тому обществу человечности, братства и вдохновения, туманные контуры которого возникали в его сознании.

<...>... В «Капитанской дочке» Пугачев наделен достаточной властью, чтобы самостоятельно и вопреки своим сподвижникам спасти и Гринева, и Машу Миронову. Пушкин начинает ценить в историческом деятеле способность проявить человеческую самостоятельность, не раствориться в поддерживающей его государственной бюрократии, законах, политической игре. Прямое, без посредующих звеньев, обращение Маши к Екатерине II, доступность и человечность Духа, который не ставит между жизнью и собой мертвой фикции закона, независимость Пугачева от мнения своих «пьяниц», которые «не пощадили бы бедную девушку» (VIII, 356), обеспечивают счастливые развязки человеческих судеб.

Было бы заблуждением считать, что Пушкин, видя ограниченность (но и историческую оправданность) обоих лагерей - дворянского и крестьянского - приравнивал их в этическом плане. Крестьянский лагерь и его руководители привлекали Пушкина своей поэтичностью, которой он, конечно, не чувствовал ни в оренбургском коменданте, ни при дворе Екатерины. Поэтичность же была для Пушкина связана не только с колоритностью ярких человеческих личностей, но и с самой природой народной «власти», чуждой бюрократии и мертвящего формализма.

Русское общество конца XVIII в., как и современное поэту, не удовлетворяет его. Ни одна из наличных социально-политических сил не представляется ему в достаточной степени человеческой. В этом смысле любопытно соотнесение Гринева и Швабрина

<...> Гринева – не рупор идей Пушкина. Он русский дворянин, человек XVIII в., с печатью своей эпохи на челе. Но в нем есть нечто, что привлекает к нему симпатии автора и читателей: он не укладывается в рамки дворянской этики своего времени, для этого он слишком человечен. Ни в одном из современных ему лагерей он не растворяется полностью. В нем видны черты более высокой, более гуманной человеческой организации, выходящей за пределы его времени. Отсвет пушкинской мечты о подлинно человеческих общественных отношениях падает и на Гринева. В этом – глубокое отличие Гринева от Швабрина, который без остатка умещается в игре социальных сил своего времени. Гринева у пугачевцев на подозрении как дворянин и заступник за дочь их врага, у правительства – как друг Пугачева. Он не «пришелся» ни к одному лагерю. Швабрин – к обоим: дворянин со всеми дворянскими предрассудками (дуэль), с чисто сословным презрением к достоинству другого человека, он становится слугой Пугачева. Швабрин морально ниже, чем рядовой дворянин Зурин, который, воспитанный в кругу сословных представлений, не чувствует их бесчеловечность, но служит тому, в справедливость чего верит. Для Пушкина в «Капитанской дочке» правильный путь состоит не в том, чтобы из одного лагеря современности перейти в другой, а в том, чтобы подняться над «жестоким веком», сохранив в себе гуманность, человеческое достоинство и уважение к живой жизни других людей. В этом для него состоит подлинный путь к народу.

Ю.М. Лотман Характеры и конфликты в «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтова

...Центральный герой дан нам не в непосредственном прямом описании, а в сопоставлениях с другими персонажами. Все характеры романа сходятся к центральному образу Печорина как радиусы к центру круга. Однако одни из них соотнесены с ним по контрасту, оттеняя собой своеобразие души Печорина, другие же — по сходству: образ Печорина сопровождается целой галереей двойников — героев второго ранга, так или иначе сопоставимых с Печориным и раскрывающих его типичность.

Контрастные образы

К контрастным образам следует отнести: 1) всех героев, которые в той или иной мере подходят под категорию «простых людей» и 2) женские образы романа.

Максим Максимыч. Армейский штабс-капитан — средний офицерский чин в царской армии. Однако небогатый, без знакомств и связей в столице, не имеющий никаких надежд на дальнейшее служебное продвижение армейский офицер имеет гораздо

меньше общественного престижа, чем находящийся в младших офицерских чинах, переведенный из столицы гвардеец, богач и франт Печорин. Уже после того, как «Герой нашего времени» был напечатан, Лермонтов написал очерк «Кавказец», дорисовывающий портрет Максима Максимыча («кавказец» — в данном случае русский офицер, прослуживший долгие годы на Кавказе): «Настоящий кавказец человек удивительный, достойный всякого уважения и участия. До восемнадцати лет он воспитывался в кадетском корпусе и вышел оттуда отличным офицером; он потихоньку в классах читал "Кавказского пленника" и воспламенился страстью к Кавказу... Наконец, он явился в свой полк, который расположен на зиму в какой-нибудь станице, тут влюбился как следует в казачку, пока, до экспедиции; всё прекрасно! сколько поэзии! Вот пошли в экспедицию; наш юноша кидается всюду, где только провизжала одна пуля. Он думает поймать руками десятка два горцев, ему снятся страшные битвы, реки крови и генеральские эполеты. Он во сне совершает рыцарские подвиги — мечта, вздор, неприятеля не видать, схватки редки, и, к его великой печали, горцы не выдерживают штыков, в плен не сдаются, тела свои уносят. Между тем жары изнурительные летом, а осенью слякоть и холода. Скучно! промелькнуло пять, шесть лет: все одно и то же. Он приобретает опытность, становится холодно-храбр и смеется над новичками, которые подставляют лоб без нужды. Между тем, хотя грудь его увешана крестами, а чины нейдут он стал мрачен и молчалив; сидит себе да покуривает из маленькой трубочки... Зато у него явилась новая страсть, и тут-то он делается настоящим кавказцем.

Эта страсть родилась вот каким образом: последнее время он сдружился с одним мирным черкесом, стал ездить к нему в аул. Чуждый утонченностей светской и городской жизни, он полюбил жизнь простую и дикую; не зная истории России и европейской политики, он пристрастился к поэтическим преданиям народа воинственного. Он понял вполне нравы и обычаи горцев, узнал по именам их богатырей, запомнил родовые главных семейств. Знает, какой князь надежный и какой плут; кто с кем в дружбе и между кем и кем есть кровь. Он легонько маракует по-татарски; у него завелась шашка, настоящая *гурда*, кинжал — старый *базалай*, пистолет закубанской отделки... Страсть его ко всему черкесскому доходит до невероятия».

Максим Максимыч выгодно отличается от Печорина простотой, искренностью, это цельная натура, чуждая рефлексии, сомнений и не любящая вдаваться в размышления. Он принимает жизнь, не размышляя и не анализируя, близок к окружающей его жизни, сам составляет ее часть. Ему понятны горцы с их простым и примитивным бытом, любовью и ненавистью, находящими выражение не в словах и размышлениях, а в действиях. В их жизни он не видит ничего странного или непонятного. Он объясняет Печорину обычаи черкесов, переводит песню Бэлы. Выражения типа: «Я попотчевал его (Казбича. — Ю. Л.) чаем, потому что хотя разбойник он, а все-таки был моим кунаком»^{*} показывают, что мир черкесов ему понятен.

Напротив того, характер и поведение соотечественника Печорина ему совершенно непонятно. Печорин в его глазах «странен», «с большими был странностями». Характеристики, которые дает Максим Максимыч Печорину, свидетельствуют не только о наивности и о чистоте в души, но и об ограниченности ума и неспособности понять сложную внутреннюю жизнь Печорина: «Видно, в детстве был маменькой избалован», — говорит он. А когда автор пытается объяснить штабс-капитану психологию романтического поколения, то последний «не понял этих тонкостей, покачал головою и улыбнулся лукаво:

— А всё, чай, французы ввели моду скучать?

* Кунак — значит приятель (примечание Лермонтова)

— Нет, англичане.

— Ага, вот что!.. — отвечал он, — да ведь они всегда были отъявленные пьяницы!

Я невольно вспомнил об одной московской барыне, которая утверждала, что Байрон был больше ничего как пьяница», — замечает рассказчик.

Контрабандисты. Таким образом, взгляд на Печорина глазами Максима Максимыча позволяет нам нравственно осудить Печорина, но не помогает *понять* его. С миром простых людей сталкивается Печорин и в «Тамани». Это «мирный круг честных контрабандистов», как именует Печорин людей, с которыми его столкнула судьба. Однако Янко, девушка, старуха и слепой, в мир которых Печорин попал «как камень, брошенный в гладкий источник», не только люди из народа: мир контрабандистов, морских разбойников, пиратов, вольных бродяг неоднократно становился предметом романтического изображения от «Корсара» Байрона и «Братьев-разбойников» Пушкина до повестей молодого Горького. Романтик-джентльмен, ссыльный гвардеец из Петербурга, сталкивается с не литературными, а живыми контрабандистами. Столкновение это не только показывает, как в жизни совершается то, что столь романтически описывали поэты (событие имеет совершенно прозаический характер: девушка-контрабандистка обокрала Печорина, а до чувств и мыслей петербургского офицера контрабандистам просто нет дела; он им чужд и мешает, как камень на дороге). Контраст между характерами Печорина и контрабандистов раскрывает новые стороны образа главного героя. В столкновении с контрабандистами Печорин позывает себя как человек действия. Это не комнатный романтик-мечтатель и не Гамлет, чья воля парализована сомнениями и рефлексией. Он решителен и смел, но активность его оказывается беспредметной. Он не погружен в жизнь, как Максим Максимыч, Казбич, контрабандисты или даже Бэла, а находится где-то рядом с жизнью, и жизнь выбрасывает его из себя. В чем причина этого?

Печорин сам дает объяснение: «Идеи — создания органические, сказал кто-то: их рождение дает уже им форму, и эта форма есть действие; тот, в чьей голове родилось больше идей, тот больше других действует; от этого гений, прикованный к чиновническому столу, должен умереть или сойти с ума, точно так же, как человек с могучим телосложением, при сидячей жизни и скромном поведении, умирает от апоплексического удара».

Деятельность необходима Печорину, но в отличие от окружающих его людей, у него нет цели для деятельности. Их простые и примитивные стремления его не удовлетворяют, а возможности предаться деятельности крупной, совершать поступки, о которых бы вспоминал будущий историк и для которых Печорин чувствует в себе силы, у него нет. «Честолюбие у меня подавлено обстоятельствами», — говорит он о себе. Поэтому Печорин растрчивает себя, ввязываясь в чужие дела, вмешиваясь в чужие судьбы, вторгаясь в чужую жизнь и расстраивая чужое счастье. Пушкин в «Евгении Онегине» говорил о современном ему человеке

...с его озлобленным умом,

Кипящем в действии пустом.

Слова эти — ключ к поступкам Печорина: он не может делать то, что ему внутренне необходимо, и делает то, что ему, в глубине души, совершенно не нужно. Поэтому действия его пусты, а кипение — искусственно и скрывает внутреннюю холодность.

К нему применимы слова Лермонтова о Демоне (поэма «Демон»):

Он сеял зло без наслажденья <...>

— И зло наскучило ему.

Женские образы. К. Маркс в ранней работе сказал: «Ночная бабочка после захода общего для всех солнца ищет света ламп, зажигаемых отдельными лицами». После захода солнца общественной деятельности, которое светило в эпоху декабристов, лампа личного счастья осталась единственным источником света. Всю свою жажду деятельности Печорин сосредоточил на любви. Его отношения с Бэлой, девушкой-контрабандисткой, княжной Мери, Верой составляют сюжетную основу всех глав романа. Но именно здесь проявляются самые отрицательные стороны его характера. Любовь является для Печорина не потребностью сердца, а заменой. Здесь он находит удовлетворения своим подавленным честолюбием, жажде власти. Он хочет не любить, а властвовать. Возможность причинять боль радует его больше, чем возможность быть причиной радости. «...Честолюбие у меня подавлено обстоятельствами, но оно проявилось в другом виде, ибо честолюбие есть не что иное, как жажда власти, а первое мое удовольствие — подчинять моей воле всё, что меня окружает; возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха — не есть ли первый признак и величайшее торжество власти?» И далее: «А что такое счастье? Насыщенная гордость».

Женские характеры, изображенные Лермонтовым, разнообразны: гордая и страстная чеченка Бэла, романтическая девушка княжна Мери, на все готовая Вера. Но у всех их есть общее — способность приносить жертвы, думать о другом, а не о себе, любить другого, а не себя. Печорин этой способности лишен. В столкновении с женскими характерами проявляется наиболее отталкивающая сторона героя — его безмерный эгоцентризм, который в значительной мере делает всю деятельность Печорина бесплодной.

Герои-двойники

Свойства Печорина раскрываются также в сопоставлении его характера с героями, в той или иной мере сходными с ним. Центральное место среди этих персонажей занимает Грушницкий. Грушницкий — образная карикатура на Печорина: он отличается большим сходством с ним и является одновременно полной ему противоположностью. То, что в Печорине трагично — в Грушницком смешно. Печорин — современный демон, Грушницкий представляет из себя демона, о существовании которого он узнал из романтических повестей. У Грушницкого все отрицательные свойства Печорина: эгоизм, отсутствие простоты, любование собой — и ни одного его положительного качества. Печорин в постоянном конфликте с обществом и с собой и этот конфликт причиняет ему страдание; Грушницкий полностью гармонирует с окружающим пошлым обществом и чрезвычайно доволен собой; Печорин чувствует в душе огромные силы, которым не находит применения, Грушницкий ничтожен, как ничтожен и мир вокруг него; слова Печорина — это стон страдающей личности, слова Грушницкого — это красивые фразы, заимствованные из книг. Грушницкий — это зеркало, в котором Печорин видит пошлые черты собственного лица, и дуэль его с Грушницким — это попытка убить в себе мелкую сторону собственной натуры, обидное свидетельство того, как мелок делается сам Печорин — Демон в мундире николаевского офицера, волочащийся за дамами на модном курорте.

Доктор Вернер отражает беспощадность ума Печорина. Не случайно прозвали его Мефистофелем. И Печорин на пятигорских водах пытается разыграть роль и Фауста (по отношению к княжне Мери, выступающей в роли Гретхен), и Мефистофеля, уби-

вающего Валентина (в роли которого выступает Грушницкий). Но это же сравнение убийственно для Печорина: и он, и Вернер претендуют на роль Мефистофеля, а оказываются провинциальными сплетниками и убийцами глупого, начитавшегося плохих и хороших книг мальчика (Грушницкого).

Наиболее важен образ поручика Вулича («Фаталист»). Вулич тоже лицо романтическое — он одинок, у него загадочная внешность: «Высокий рост и смуглый цвет лица, черные волосы, черные пронзительные глаза, большой, но правильный нос, принадлежность его нации (Вулич – серб, — Ю. Л.), печальная и холодная улыбка, вечно блуждавшая на губах его». Вулич храбр и одинок. Но в спорах Вулич — противник Печорина. Он доказывает, что человек — раб судьбы и ничего не может по своему усмотрению изменить в своей жизни (такая вера в судьбу называется «фатализм», отсюда — заглавие главы). Фатализм проявляет в романе не только Вулич: Максим Максимыч верит в судьбу («есть такие люди, у которых на роду написано...»), фатализм проявляет и Бэла. Лермонтов считает, что там, где люди живут по обычаям своих отцов и дедов, они делаются фаталистами, там, где они всё берутся решать сами, в их воззрениях развивается ненасытная жажда личной свободы, собственного счастья — эгоцентризм. Фатализм свойствен, по мнению Лермонтова, народу, эгоизм — интеллигентному меньшинству, фатализм — черта культуры Востока, эгоизм — Запада. Философский конфликт, завершающий роман: фатализм или эгоизм? — не находит у Лермонтова прямого разрешения. Он поставлен перед читателем как вопрос, ответ на который нам еще предстоит найти. Как вы ответите на него?

Художественное построение «Героя нашего времени»

Печорин проходит перед нами как бы отраженным во многих зеркалах: в ряде оценок и конфликтов. Ни одна из этих характеристик, взятая в отдельности, не способна объяснить его личность. Даже когда Печорин сам говорит о себе, не следует думать, что это полная и окончательная истина: Печорин не всегда искренен, даже сам с собой; да и понимает ли он себя до конца? Печорина характеризует вся совокупность оценок. Когда в оркестре мы слышим не каждый инструмент в отдельности, а одновременно все их голоса, это называется полифонией. По аналогии, такое построение романа, где ни автор, ни один из героев не выражает главную мысль произведения прямо, а она вырастает из одновременного звучания многих голосов, называют *полифоническим*. Термин этот ввел крупный знаток мировой литературы М. М. Бахтин. Роман Лермонтова имеет полифонический характер. Такое построение свойственно реалистическому роману.

Чертой реализма является и другое: в романе нет «положительных» и «отрицательных» героев. Реакционная критика эпохи Лермонтова (в том числе и сам Николай I, который был очень недоволен книгой) доказывали, что Максим Максимыч — положительный герой, противопоставленный «гадкому», испорченному западной цивилизацией Печорину. Лермонтов создает психологически правдоподобные портреты живых людей, в каждом из которых, даже самом отталкивающем, вроде Грушницкого, есть привлекательные и трогательные черты, а главное, герои сложны, как сложна жизнь. А в центре — противоречивый образ «героя своего времени», сына больной эпохи, привлекательного и отталкивающего одновременно — Печорина.

Б. Удодов «"Герой нашего времени" М. Ю. Лермонтова» (Статья из

«Лермонтовской энциклопедии»)

«ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ» (1837—40), роман Л. *, его вершинное творение, первый прозаический социально-психологический и философский роман в русской литературе.

Образ Печорина — одно из художественных открытий Л. Печоринский тип поистине эпохален, и, прежде всего, потому, что в нем получили концентрированное выражение особенности последекабрьской эпохи, когда на поверхности «видны были только потери, жестокая реакция», внутри же «совершалась великая работа... глухая и безмолвная, но деятельная и непрерывная ...» (Герцен).

Начиная со 2-й половины 19 в. за Печориным упрочилось определение «лишнего человека». Типологическая сущность «лишнего человека» до сих пор трактуется очень разноречиво. Отчасти этим объясняются периодически предпринимаемые попытки вывести Печорина (впрочем, как и Онегина) из категории «лишних людей». Глубинный смысл и характерность типа «лишнего человека» для русского общества и русской литературы 20—30-х гг. наиболее точно сформулировал А. И. Герцен: «Печальный тип лишнего... человека — только потому, что он развился в человека, являлся тогда не только в поэмах и романах, но на улицах и в гостиных, в деревнях и городах...». Для Герцена и Онегин, и Печорин, несомненно, «лишние люди», и «лишними» они становятся потому, что в своем развитии идут дальше большинства, развиваясь в личность, что в условиях обезличенного человеческого достоинства приводило к столкновению со всеми устоями современного общества. По мнению Л., трагедия его времени не только в том, что «люди терпеливо страдают», но и в том, что «большинство страдает, не сознавая этого» (Воспоминания, с. 304). В этом смысле в Печорине как художественном типе запечатлен процесс огромной исторической важности — интенсивного развития общественного и личного самосознания в России 30-х гг., когда невозможность прямого общественного действия способствовала самоуглублению личности, от конкретно-социальных вопросов вела к вопросам более общим — историческим, нравственно-философским.

Развернутое изображение «истории души человеческой», повышенный интерес к «внутреннему человеку» закономерно привели Л. к подлинному психологизму.

Печорин — человек вполне определённого времени, положения, социально-культурной среды, со всеми вытекающими отсюда противоречиями, которые исследованы автором с полной мерой художественной объективности. Это дворянин-интеллигент николаевской эпохи, ее продукт, жертва и герой в одном лице, чья «душа испорчена светом» (VI, 232), разорвана на две половины, лучшая из которых «высохла, испарилась, умерла..., тогда как другая... жила к услугам каждого...» (VI, 297). Но есть в нем и нечто большее, то, что делает его полномочным представителем не только данной эпохи и данного общества, но и всего «великого семейства человеческого рода», а книге о нем придает общечеловеческий, философский смысл.

Исследуя личность Печорина, прежде всего, как «внутреннего» человека, Л., как до него никто другой в русской литературе, много внимания уделяет отображению не только сознания, но и высшей его формы — самосознания. ...Размышляя о душе зрелой, Печорин отмечает, что такая «душа, страдая и наслаждаясь, дает во всем себе строгий отчет» (VI, 295). Сам Печорин говорит о самопознании как о «высшем состоя-

* Здесь и далее печатается, как в первоисточнике: Л. — Лермонтов (прим. ред.)

нии человека» (VI, 295). Однако оно для него не самоцель, а предпосылка к действию.

В неукротимой действенности Печорина получила отражение другая важная сторона лермонтовской концепции человека. «В разумном, нравственно свободном и страстно энергическом деянии, — писал в 1843 Герцен, — человек достигает действительности своей личности... В таком деянии человек... представитель рода и самого себя». В представлении Печорина, страсти — не единственный и не главный источник человеческих поступков; «сам я больше неспособен, — говорит он, — безумствовать под влиянием страсти» (VI, 294). Движущим началом его действия является воля, на которую воздействуют как страсти, так и разум. Аффективно-волевым, импульсивным по своему характеру поступкам «детей природы» (Казбич, Азамат) противостоит интеллектуально-волевое действие Печорина, регулируемое его рефлексией; как убедительно свидетельствует сам Печорин и все его поведение, «это расположение ума не мешает решительности характера...» (VI, 374). Действенность характера Печорина отражается в самой художественной структуре романа, равно насыщенного мыслью и действием, сочетающего в себе философскую глубину с почти приключенческой событийностью, энергией развития и завершенностью многочисленных сюжетных линий (и в этом одно из объяснений его исключительной популярности).

Вместе с тем противоречие сущности героя его существованию порождает разлад «между глубиной натуры и жалкостью действия одного и того же человека» (Белинский). Как личность, Печорин шире ограниченных пределов его времени и среды. Однако стремление к свободному выбору своих жизненных позиций в крепостнической России сталкивалось с предопределенностью общественного статуса человека. Гоголевский Башмачкин («Шинель») не задумывался, почему он «вечный титулярный советник», его же Поприщин («Записки сумасшедшего») мучительно размышляет: «Отчего я титулярный советник и с какой стати я титулярный советник?..». Как бы продолжая эту гоголевскую тему, Печорин размышляет о том, что «гений, прикованный к чиновническому столу, должен умереть или сойти с ума...» (VI, 294). Сам он, отвергая все уготованные ему «судьбой» социальные роли, пытаясь угадать свое «назначение высокое», в то же время весьма скептически расценивает свои шансы в борьбе с «молохом» общества: «Мало ли людей, начиная жизнь, думают кончить ее как Александр Великий или лорд Байрон, а между тем целый век остаются титулярными советниками?..» (VI, 301). Печорин — герой действия, прикованный к чиновническо-дворянской «безгеройной» действительности; поэтому поступки его мелки, кипучая деятельность пуста и бесплодна.

Но если Печорин и принимает свой дворянско-аристократический статус, то, скорее, как вынужденную роль в трагикомедии жизни. На протяжении романа мы так и не видим его в сфере непосредственно социальной (напр., службы), зато он необыкновенно активен в сфере частной жизни, где есть возможность проявления своего «всеобщего» человеческого содержания, не ограниченного его «особенным» социальным преломлением. Время поставило его, по мнению Белинского, перед альтернативой: «или решительное бездействие, или пустая деятельность» (XI, 527). И хотя в итоге активность Печорина сводится к «действию пустому», надо иметь в виду, что «не домогаться ничего, беречь свою независимость, не искать места — все это, при деспотическом режиме, называется быть в оппозиции» (Герцен). Печатью мужественности отмечено и ни перед чем не останавливающееся отрицание героем романа неприемлемой для него действительности. Лишенный возможности прямого общественного действия, Печорин стремится, тем не менее, противостоять обстоятельствам, утвердить свою «собственную надобность», вопреки господствующей «казенной надобности». Несмотря на то, что у него нет ясной цели в жизни, — и в этом один из источников трагизма

его судьбы, — было бы неверным утверждать, что у него вообще нет значительных жизненных целей. Одна из них — постижение природы и возможностей человека. Отсюда — нескончаемая цепь его нравственно-психологических экспериментов над собой и другими. С этим связана и вторая подспудно присутствующая в его сознании цель — самопостроение себя как личности, так или иначе соизмеряющей свое поведение с неведомым самому герою «назначением высоким». Рассуждая о свободе как главной для него ценности, Печорин спрашивает себя: «Отчего я так дорожу ею? что мне в ней? куда я себя готовлю? чего жду от будущего?...» (VI, 314). Ни на один из этих вопросов у него нет ответа, но сама их постановка говорит о многом.

Постоянно воспитывая и тренируя волю, Печорин использует ее не только для подчинения людей своей власти, но и для проникновения в тайные пружины их поведения. За ролью, за привычной маской он хочет рассмотреть лицо человека, его суть. Как бы беря на себя провиденциальные* функции, проницательно предвидя и создавая нужные ему ситуации и обстоятельства, Печорин испытывает, насколько человек свободен или несвободен в своих поступках; он не только сам предельно активен, но хочет вызвать активность и в других, подтолкнуть их к внутренне свободному действию, не по канонам традиционной узкословной морали. Он последовательно и неумолимо лишает Грушницкого его павлиньего наряда, снимает с него взятую напрокат трагическую мантию, а в конце ставит его в истинно трагическую ситуацию, чтобы «докопаться» до его душевного ядра, разбудить в нем человеческое начало. При этом Печорин не дает себе ни малейших преимуществ в организуемых им жизненных «сюжетах»; в дуэли с Грушницким он преднамеренно ставит себя в более сложные и опасные условия, стремясь к «объективности» результатов своего смертельного эксперимента. «Я решил, — говорит он, — предоставить все выгоды Грушницкому; я решил испытать его; в душе его могла проснуться искра великодушия, и тогда все устроилось бы к лучшему...» (VI, 328). Печорину важно, чтобы выбор был сделан предельно свободно, из внутренних, а не внешних побуждений и мотивов. Создавая по своей воле «пограничные ситуации», Печорин не вмешивается в принятие человеком решения, предоставляя возможность абсолютно свободного нравственного выбора, хотя далеко не безразличен к его результатам: «Я с трепетом ждал ответ Грушницкого... Если б Грушницкий не согласился, я бросился бы ему на шею» (VI, 312).

Вместе с тем стремление Печорина открыть, разбудить в человеке человеческое осуществляется отнюдь не гуманными средствами. Он и большинство окружающих его людей живут как бы в разных временных и ценностных измерениях. Исходя не из бытующей морали, а из своих представлений, Печорин нередко преступает грань, разделяющую добро и зло, т. к., по его убеждению, в современном обществе они давно утратили свою определенность. Это «смещение» добра и зла придает Печорину черты демонизма, особенно в отношениях с женщинами. Давно поняв призрачность счастья в обществе «всеобщего неблагополучия», отказываясь от него сам, Печорин не останавливается перед тем, чтобы разрушить счастье сталкивающихся с ним людей (или, вернее, то, что они склонны считать своим счастьем). Вторгаясь в судьбы других людей со своей сугубо личностной меркой, Печорин как бы провоцирует дремлющие в них до поры до времени глубинные конфликты ... и тем самым становится для них источником страданий. Все эти качества героя наглядно проявляются в его «романе» с Мери, в его жестоком эксперименте по преобразению за короткий срок юной «княжны» в человека, прикоснувшегося к противоречиям жизни. После мучительных «уроков» Печорина ее не будут восхищать самые блестящие грушницкие, будут казаться сомнительными самые непреложные законы светской жизни; перенесенные ею страдания остаются

* Провиденциальные – провидческие (прим.ред.).

ся страданиями, не извиняющими Печорина, но они же ставят Мери выше ее преуспевающих, безмятежно-счастливых сверстниц.

Беда и вина Печорина в том, что его независимое самосознание, его свободная воля переходят в прямой индивидуализм. В своем стоическом противостоянии действительности он исходит из своего «Я» как единственной опоры. Именно эта философия обусловила отношение Печорина к окружающим как к средству удовлетворения потребностей его «ненасытного сердца», и еще более ненасытного ума, с жадностью поглощающих радости и страдания людей. Однако природа индивидуализма Печорина сложна, истоки его лежат в самых разных плоскостях — психологической, мировоззренческой, исторической.

В 1842 Белинский констатировал: «Наш век... это век... разъединения, индивидуальности, век личных страстей и интересов (даже умственных) ...» (IV, 268). Печорин со своим тотальным индивидуализмом и в этом отношении фигура эпохальная. Принципиальное отрицание им этики и морали современного общества, как и др. его устоев, было не только его личным достоянием. «Есть переходные полосы государственной жизни, — писал в 1845 Герцен, — где религиозная и всякая идея нравственности теряется, как, например, в современной России...» (II, 401).

Печоринский скептицизм явился лишь наиболее ранним и ярким выражением общего процесса переоценки ценностей, крушения авторитетов и самого принципа авторитарности, глубокой и всеобъемлющей перестройки общественного сознания. И хотя индивидуалистическое отрицание им «пребывающего общественного устройства» перерастает нередко в отрицание всяких общественных норм, в т. ч. моральных, тем не менее, при всей своей ограниченности и чреватости антигуманными тенденциями оно было одной из ступеней в развитии человека как подлинно суверенного существа, стремящегося к сознательной, свободной жизнедеятельности по преобразованию мира и самого себя.

При всем том для Печорина индивидуализм — не безусловная истина; подвергая все сомнению, он ощущает внутреннюю противоречивость и своих индивидуалистических убеждений и в глубине души тоскует по гуманистическим ценностям, которые отвергает как несостоятельные. Иронически отзываясь о вере «людей премудрых» прошлого, Печорин мучительно переживает утрату веры в достижимость высоких целей и идеалов: «А мы, их жалкие потомки... неспособны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастья, потому что знаем его невозможность...» (VI, 343). В этих словах слышится горькая и страстная интонация лермонтовской «Думы», затаенное, но не умершее стремление не только к «собственному счастью», но и к «великим жертвам для блага человечества». Он тоскует о большой жизненной цели, жаждет обрести подлинный смысл бытия. Важно и другое: индивидуализм Печорина далек от «прагматического», приспособляющегося к жизни эгоизма, и если герой является «причиною несчастья других, то и сам не менее несчастлив» (VI, 231). Ему тесно не только в одеждах существующих социальных ролей, но и в добровольно надетых на себя веригах индивидуалистической философии, противоречащей обществ. природе человека, заставляющей его играть незавидную «роль топора в руках судьбы» (VI, 321), «палача и предателя» (VI, 301).

... Одной из гл. внутренних потребностей Печорина является его ярко выраженное влечение к общению с людьми. Он пристрастно расспрашивает о «примечательных людях» пятигорского общества. «Вернер человек замечательный», — записывает он в своем журнале. Его характеристики свидетельствуют о глубоком знании людей, что отнюдь не свойственно замкнутым в себе индивидуалистам. Недаром он говорит о Груш-

ником: «Он не знает людей и их слабых струн, потому что занимался целую жизнь одним собою» (VI, 263). Коренная потребность в людях, в другом человеке как человеке делает Печорина, вопреки его индивидуалистического кредо, существом по своей сути общественным, подтачивает изнутри его рационалистическую философию и открывает перспективы выработки нравственности, основанной не на разъединении людей, а на их общности. Проблемы обособления личности и ее единения с людьми, с народом будут в центре внимания всей последующей русской литературы 19 в., достигнув наибольшей остроты и глубины в их постановке у Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского.

Лермонтовская концепция личности расширяла и углубляла возможности художественной типизации. Печорин — типический характер, но особого рода. С одной стороны, он порождение определенных социальных обстоятельств, с другой, как личность, с ее внесловной ценностью, он выходит за эти пределы. Его образ шире, избыточнее того жизненного содержания, которое вмещается его социальным статусом, ибо как личность человек «... не воспроизводит себя в какой-либо одной только определенности, а производит себя во всей своей целостности, он не стремится оставаться чем-то окончательно установившимся, а находится в абсолютном движении становления» (Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., 2 изд., т. 46, ч. 1, с. 476). Осознание себя духовно свободным, а потому ответственным не только за отдельные поступки, но и за осуществление своего «назначения высокого» и в то же время его трагическую «неугаданность» приводят героя к противоречию с самим собой, с нравственно-психологическими константами* его облика. Изображение характера Печорина, сильного и твердого и одновременно внутренне противоречивого, непредсказуемого в своем поведении, духовном движении и окончательной судьбе, пока смерть не поставит в его развитии последнюю точку, — все это было тем новым, что вносил Л. в художественное постижение человека. Это сочетание определенности и «незавершенности» в характере героя Л., очевидно, и дало основание Белинскому сказать о нем: «Он скрывается от нас таким же неполным и неразгаданным существом, как и является нам в начале романа» (IV, 267).

Система образов, как и вся художественная структура романа, построена таким образом, чтобы с разных сторон и под разными углами зрения осветить центральный персонаж. Однако и второстепенные лица имеют вполне самостоятельное художественное значение. В обрисовке горцев Л. решительно порывает с романтической традицией их изображения как гармонических «детей природы». Бэла, Казбич, Азамат — это не разновидности «естественного человека», а сложные, противоречивые характеры. Рисуя их ярко выраженные общечеловеческие качества, силу страстей, цельность натуры, Л. показывает и ограниченность, обусловленную патриархальной неразвитостью их жизни. Их гармония со средой, которой так не хватает Печорину, основывается на силе обычаев, традиций, а не на развитом сознании, в чем одна из причин ее хрупкости в столкновении с «цивилизацией». Две группы героев действуют в «Тамани». В одной — «ундина», Янко, слепой мальчик как представители загадочного и притягательного для Печорина мира беззаконно вольной жизни, борьбы и отваги; в другой — урядник, десятник, денщик, воплощающие строго регламентированный, предельно несвободный мир «казенной надобности». Между этими взаимоисключающими мирами и показана фигура гл. героя, нигде не находящего себе пристанища, чужого среди «честных контрабандистов» еще более, чем среди горцев. Необыкновенно соразмерна и уравновешена система образов «Княжны Мери», где Печорин показан в среде, родственной ему социально, но чуждой духовно. В первых же дневниковых записях Печорина появляются персонажи, которые станут главными спутниками героя. Притом, ес-

* Константа – постоянный, неизменяющийся элемент системы (прим.ред.)

ли в отношениях с Грушницким и Мери Печорин раскрывается, прежде всего, как «внешний», то в отношениях с Верой и Вернером — как «внутренний» человек, хотя обе эти линии тесно переплетены. В Грушницком и Вернере воплощено то или иное развитие определенных сторон его характера. В таком же отношении к Печорину находится и Вулич из новеллы «Фаталист», принадлежащий, как и он, к разряду людей «необыкновенных».

Печорин и Максим Максимыч, единственный персонаж, сопутствующий герою на протяжении большей части повествования, — два структурно-художественных полюса романа. Образ Максима Максимыча — этап в постижении русской литературой характеров, близких к народным. По словам Белинского, это «тип чисто русский», у него «чудесная душа, золотое сердце». Он необыкновенно человечен. Но критик обращал внимание и на др. сторону его характера — инертность, ограниченность его умственного кругозора и воззрений (IV, 205). В отличие от Печорина Максим Максимыч почти полностью лишен личностного самосознания, критического отношения к действительности, которую он приемлет такой, как она есть, не рассуждая, выполняя свой «долг». Характер Максима Максимыча не так гармоничен и целен, как представляется на первый взгляд, он неосознанно драматичен. С одной стороны, этот образ — воплощение лучших национальных качеств русского народа, а с другой — его исторической ограниченности, силы вековых традиций, служивших опорой для деспотической власти. В этом плане символичны превращения Максима Максимыча, который инстинктом человека, близкого к народу, «понимает все человеческое» (Белинский), в представителя иерархического «порядка»: «Извините! Я не Максим Максимыч: я штабс-капитан» (VI, 218).

Многое связывает в романе Печорина и Максима Максимыча, каждый по-своему высоко ценит другого, и в то же время они антиподы. «Неслиянность и нераздельность» (А. Блок) правд Печорина и Максима Максимыча — своеобразное отражение драматических отношений передовой русской интеллигенции и народа, их единства и разобщенности. Соотношение этих начал в романе Л. подтверждало глубокую мысль Белинского: «Личность вне народа есть призрак, но и народ вне личности тоже призрак... Народ — почва, хранящая жизненные соки всякого развития; личность — цвет и плод этой почвы» (X, 368). Как печоринская правда свободно, критически мыслящей личности, так и правда непосредственного патриархально-народного сознания Максима Максимыча далеки от завершенности и гармонической целостности. Для Л. полнота истины не в преобладании одной из них, а в их сближении, в своеобразном полифоническом контрапункте. Умение видеть относительность и вместе с тем несомненность отдельных правд, извлечь из их столкновения высшую правду развивающейся жизни — один из гл. философско-эстетических принципов, лежащих в основе «Героя...».

Право Печорина постоянно подвергается испытанию, проверке др. жизненными позициями, находящимися в сложном сопряжении друг с другом. Так, неукротимый в своих страстях Казбич, жестоко мстящий обидчикам, вызывает у читателя внутренний протест нарушением «правды человечности». Но он прав как исполнитель вековых обычаев и законов горского народа, вошедших в его плоть и кровь. «Конечно, поихнему... он был совершенно прав», — говорит и Максим Максимыч (VI, 223). Однако Л. не спешит становиться на сторону той или др. правды, хотя и далек от их релятивистского уравнивания. Это — одна из главных особенностей художественной структуры романа, очевидно, достаточно осознанная автором. Получая свое полное выражение лишь в контексте художественного целого, авт. позиция не совпадает полностью ни с одним из «голосов» романа, в т. ч. и с печоринским. Не сводимое ни к апологетике,

ни к развенчанию отношение Л. к Печорину так же сложно и неоднозначно, как сложна и многогранна его личность. Исследование человеческой природы ведут одновременно и автор, и его герой, который знает о себе почти все, что может сказать о нем автор. Но как раз этот «зазор» в их знании и служит основой для возникновения между ними своеобразного внутреннего диалога.

Поэтика романа Л. сложна в своей видимой простоте, оригинальна и самобытна, несмотря на многочисленность пересекающихся в ней традиций. Богатый содержанием и противоречивый характер Печорина требовал особой многоаспектности изображения раскрытия его извне и изнутри. Роман строится как две взаимосвязанные и противостоящие одна другой части. В первой преобладает «объективный» способ подачи героя, «со стороны», в повествовании странствующего офицера и Максима Максимыча о внешних проявлениях личности Печорина; во второй — «субъективно-исповедальное» раскрытие изнутри. Множественность субъектов повествования придает его образу объемность, рождает своего рода стереоскопический эффект. В постижении своего героя Л. ведет читателя от загадки к разгадке, что было характерно для романтического повествования. Однако Л. переносит акцент с фабульной загадочности на характер героя; романтический прием обретает реалистическую функцию. Роман состоит из отд. повестей, связанных единством героя и авторской мысли, но обладающих внутренней целостностью и самостоятельностью. Эпизоды из жизни Печорина смещены во временном отношении. Композиционно-сюжетная прерывистость, отсутствие цельности и хронологической последовательности в повествовании по-своему отражают метания Печорина в поисках смысла жизни, отсутствие в ней удовлетворяющей героя единой цели. Вместе с тем, при таком построении, создающем ощущение сложности, «изломанности» жизненного пути героя, архитектура романа отличается внутренней стройностью. Начинается роман с «середины» и доводится до бесцельно-трагической смерти героя, после чего события разворачиваются от их начала к середине. Сначала идут главы углубляющегося трагического финала («Бэла», «Максим Максимыч», «Предисловие» к «Журналу Печорина»), затем даются события более раннего, духовно более «мажорного» этапа в жизни героя («Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист»). В последней новелле как бы подводятся философский итог исканий героя-идеолога. Не отходя ни на шаг от трагической судьбы своего «странного» героя, от его «бесполезно» прожитой жизни, Л. посредством своеобразной композиции наполнил его образ более емким и значительным содержанием, чем позволяли «объективные» проявления его личности и его конкретная, исторически обусловленная судьба, а роман в целом — устремленностью в будущее. В то же время, как бы ограничивая возможности своего героя, Л. искусно использует прием «кольцевой» композиции: действие начинается в крепости («Бэла») и в ней же завершается («Фаталист»); фабульно Печорин покидает крепость навсегда, уезжая в Петербург, затем в Персию; сюжетно он вновь в нее возвращается. Подобный прием, использованный и в поэме «Мцыри», видимо, не случаен: в этом блуждании по кругу — своего рода композиционный «образ» судьбы героя и его поколения.

Ю. Анхенвальд Заметка о «Герое нашего времени»

Знаменитое название лермонтовского романа само уже говорит о том, что Печорин для автора — явление типическое и характеризующее целую эпоху. Кроме того, из предисловия мы узнаем, что художник написал портрет, составленный из пороков всего данного поколения. Бесспорно, однако, что образ «Героя нашего времени» не отли-

чается такую непосредственной убедительностью, которая подтверждала бы его жизненную типичность: как это нередко бывает, писателю подсказала здесь не столько жизнь, сколько литература — другие писатели. Конечно, в Печорине много Лермонтова, много автобиографии; но последняя не создает еще типа, — объективно же в русской реальности «героями нашего времени» были совсем иные лица. Право на обобщающее и обещающее заглавие своего произведения наш поэт должен был бы доказать изнутри — завершенностью и неоспоримостью центральной фигуры; между тем она в своем психологическом облике не только как тип, но даже и как индивидуальность неясна и неотчетлива. Душевное содержание Печорина не есть внутренняя система; концы не сведены с концами, одни качества не примирены с другими, виднеются неправдоподобные противоречия, и в результате нами не овладевает какое-нибудь одно, яркое и цельное, впечатление. Мы, например, хотели бы поверить той изысканной и сложной самохарактеристике, которую дает себе Печорин в беседе с княжной Мери, когда на его слова: «Разве я похож на убийцу?» — она отвечает: «Вы хуже»; но своему монологу он предпосылает слова: «Я задумался на минуту и потом сказал, *приняв глубоко тронутый вид...*», и, значит, дальнейшая исповедь лицемерна, мы не должны ей верить, хотя в то же время есть в ней немало вероятного; все это создает большую путаницу и лишает нарисованный образ единства. Или Печорин говорит, что живет «из любопытства», «ожидает чего-то нового», — и он же уверяет, что вступил в действительную жизнь, пережив ее уже мысленно, и оттого ему «стало скучно и гадко, как тому, кто читает дурное подражание давно ему известной книге»; он прав и тогда, и теперь, но необходимы все-таки большие усилия и большая искусственность, чтобы синтезировать его разнородную правоту. Мы принимаем во внимание ту естественную противоречивость и неоднородность, ту незавидную разносторонность, которая свойственна многим вообще и которая особенно должна бы отличать Печорина и ему подобных, — но даже и после этого психика лермонтовского героя остается для нас туманной. По-видимому, объяснять это надо именно..., что, с одной стороны, автор опирался на чужие литературные примеры, вспомнил Печору после Онеги, а с другой стороны, имел своей натурой самого себя; при этом еще, осуществляя автопортрет, он одновременно хотел и от себя освободиться, свои недостатки избыть, и себя оправдать. <...> Тот русский литературный прообраз, в который он мог пристально вглядываться, т. е. Евгений Онегин, представляет, несомненно, большую законченность и силу. Онегина видишь в его основных линиях, Печорина — нет. В Онегине есть что-то центральное, человеческое, живое, какое-то зерно, которым от автора не наделен Печорин: этот внутренний огонь — способность к любви, между тем как лермонтовский герой безлюбовен. Только смерть спасла Бэлу от охлаждения Печорина (впрочем, еще при ее жизни он стал ею скучать); Онегин же в период своей петербургской встречи с Татьяной любит ее глубоко, страстно, трагически, и при первой встрече с нею он тоже ее любит любовью брата и, может быть, еще нежней. А Печорин любить не умеет. Хотя он и говорит, что в страсти решает дело «первое прикосновенье», но, когда он сам прикасается к Мери, это не настраивает его на влюбленный и нежный лад, и он про себя глумится над нею в то самое мгновение, когда целует ее. И даже Бэлу завоевывает он системой. И в его боязни женитьбы сказывается не только большая пошлость, но и отсутствие как раз той свободы духа, той непринужденной воли, которых он желал бы себе превыше всего.

Безлюбовный, т. е. мертвый и потому своим прикосновением убивающий других, Печорин — не совсем живой и в литературе как художественный образ — не совсем понятный и доказанный в своей разочарованности. Недаром он слишком характеризует самого себя, часто и пространно объясняет свою душу, дает обширные примечания к собственному психологическому тексту: читатели предпочли бы, чтобы сами

за себя говорили его поступки, чтобы он в такой степени не помогал самому себе. И дневник он тоже ведет едва ли не больше всего из технических соображений: автору, а не герою нужен этот дневник.

Вообще, «Героя нашего времени» как художественное произведение больше всего спасает не фигура самого Печорина, в целом далеко не удавшаяся, а та обстановка, в которую он помещен, и то человеческое соседство, в котором рисуется его причудливый облик. Оттеняющие моменты здесь сами по себе являют высокую художественную ценность — большую, чем то, применительно к чему они задуманы в качестве факторов служебных. Все описательное, и почти все диалогическое, и все драматическое, то, что свободно от самохарактеристик Печорина, неодолимо приковывает к себе внимание и восхищение читателя. И прежде всего так уместна структура романа: на первый взгляд, перед нами — только эпизоды; но в действительности эти звенья рассказа имеют сокровенное органическое единство, потому что к Печорину идут его приключения, и встречи, и трагические анекдоты, и то, что случилось в Тамани, и то, что случилось с Вуличем. Все это не случайно, все это непременно бежит на ловца. Живописная жизненная дорога Печорина с ее авантюрами определяется особенностями его душевного строя. Затем, великое и прекрасное значение имеют здесь картины природы. Не напрасно сообщают нам, что Печорин так исключительно любил природу: пусть эта любовь в общем строе его характера не производит впечатления обязательности (гораздо правдоподобнее равнодушие Онегина ко всем этим «глупым местам» и к «глупой луне на глупом небосклоне»), пусть она преувеличена, — по всяком случае, мы должны верить ему хоть на слово, что природа свевает с него всякую горечь, и беспокойство, и тревогу ума и что «нет женского взора, которого бы он не забыл при виде кудрявых гор, озаренных южным солнцем, при виде голубого неба, или внимая шуму потока, падающего с утеса на утес». Эти горы и потоки, это чрезмерное южное солнце, весь Кавказ вообще является в романе не просто безразличным фоном, который можно было бы заменить совсем другим: нет, Кавказ Печорину — к лицу, и все это неизбежно и внутренне связано с той человеческой личностью, с той душой, которую задумал (хотя и несовершенно осуществил) наш знаменитый автор. Отнимите у этого произведения картины природы, специфической природы, и вы разрушите самое произведение. Чернеют мрачные, таинственные пропасти, туманы клубятся и извиваются, как змеи, сползают по морщинам соседних скал, тянутся «серебряные нити» рек, мель-изгнанница плачет о своих широких раздольных степях, где можно развернуть «холодные крылья»: это все неуничтожимо и незаменимо, это все кровно срослось с драмой и диалогом лермонтовских героев, особенно Печорина. И не случайно здесь, в этой пламенной стране страстей, где так благородны царственные кони грациозных всадников, — не случайно здесь разыгрывается поэма коня (глаза которого «не хуже, чем у Бэлы»), и Азамат влюблен в эти глаза (влюбленность его еще разжигает Печорин). Это символично, это стильно, это все нужно для Печорина.

Но громкое и грозное, по преимуществу кавказское, высокое, торжествующее, гордые горы, «пирамиды природы», «престолы вечные снегов», эта роскошь стихии перемежается в романе Лермонтова природой тихой, иным аспектом естества, его успокоенной формой, ибо в душе у самого Лермонтова было именно два естества, и горы грозные пред ним и в нем не уничтожали и таких мгновений, когда «тихо все на небе и на земле, как сердце человека в минуту утренней молитвы», той молитвы чудной, которую вообще в минуту жизни трудную Лермонтов твердил наизусть. «Утро свежее и прекрасное. Золотые облака громоздятся на горах как новый ряд воздушных гор. Воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка; солнце ярко, небо сине, — чего бы, кажется, больше? Зачем тут страсти, желания, сожаления?.. Луна тихо смотрит на беспо-

койную, но покорную ей стихию» (покоряется беспокойное, «смирятся души моей тревога»). Высоко над миром, там, где, «казалось, дорога вела на небо», на вершине Кавказа, душа обновляется, и здесь могут люди последовать евангельскому завету — обратиться и стать как дети; здесь испытываешь «чувство детское — не спорю, но, удаляясь от условий общества и приближаясь к природе, мы невольно становимся детьми: все приобретенное отпадает от души, и она делается вновь такую, какой была некогда и верно будет когда-нибудь опять». Душа — дитя. Но условия общества, наслоения культуры затуманивают ее прирожденную наивность, обволакивают ее посторонними элементами, и только на лоне природы спадает с нее эта ветхая чешуя и открывается «вечный младенец», «новорожденная душа». В своей глубине, в своей подлинности душа — дитя. И вот есть ей соответствие: природа — дитя. Найти святое детское в себе и стихии — это великая задача для взрослого и культурного человека. Лермонтов, как писатель, среди природы нашел такую простодушную душу — Максима Максимыча. В его лице, в его прекрасном нравственном лице, разглядел автор такие черты, которые не только пригодны для того, чтобы сообщить фон портрету утонченного Печорина, но и независимо от этого обнаруживают самостоятельную красоту.

Чистейшее воплощение «смирного типа», пушкинская фигура, носитель целостного, хотя и невыраженного мирозерцания, спокойный и сердечный Максим Максимыч не только противоположен Печорину, но и выше его. Этот заурядный штабс-капитан... действеннее и Печорина, и Демона, и всех эффектных и блестящих; он принадлежит к тем скромным героям жизни, которые на первый же зов ее откликаются подвигом, и не требуют награды, и не считают себя заслуживающими ее. Бескорыстный, светлый в своей обыкновенности, он как отец любил Бэлу, — а она, умирая, о нем не вспомнила; он, как отец опечаленный, украшал ее гроб: сколько чувства и душевной благодати! Большая заслуга Лермонтова, эстетическая и этическая, важный штрих его биографии — то, что на Кавказе около Печорина он заметил и полюбил эту будничную фигуру. И вообще между противоположными категориями Печорина и Максима Максимыча всю свою короткую жизнь выбирала муза Лермонтова. Вот почему «Герой нашего времени» так характерен для его творчества. Поза и простота, гордыня и смирение, отголоски внешнего байронизма и отклики Пушкину — все это воплощается в Печорине и его бедном, обиженном приятеле. Лермонтов искал себя на пути между отрицанием и утверждением человека, т. е. между смертью и жизнью. И вот Печорин — мертвый, Максим Максимыч — живой.

Уж по меньшей мере одну половину души носит в себе Печорин омертвелой, и он задуман автором именно как сплав из холода и огня («холодный кипяток» Нарзана). Неживому или живому наполовину скучно, и тем, кто его окружает, от этой скуки — смерть: Бэле, Вере, княжне Мери, Грушницкому, даже коню, которого замучил Печорин, когда мчался на потерянное свидание. Не только «мирный круг честных контрабандистов» потревожил он, точно «камень, брошенный в гладкий источник», но и вообще «как орудие казни» падает он на голову обреченных жертв и всюду несет с собою разрушение и тоску. Порою, впрочем, ему самому хочется плакать растроганными слезами (тем более что «плакать здорово»), но его слеза «на труп безгласный живой росой не упадет», — на его мертвую или полумертвую душу.

В общем, читая о Печорине, испытываешь какую-то нравственную усталость, потому что у него — праздность души, внутренняя незанятость, чрезмерный досуг, который и позволяет ему до такой степени пестовать себя, с собою носиться. Именно потому, что Печорин не занят, устает читатель. И не верится тому красивому сравнению, по которому лермонтовский герой, «как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига», сроднил свою душу с бурями и битвами и оттого не способен

ужиться с тихой долей: нет, на действительные битвы «герой нашего времени», этот негерой, в сущности, не способен.

И все же от тяжелых впечатлений, которые навеивает Печорин, находишь облегчение — не только в красотах романа, в его пейзажах и персонажах, обрамляющих главную фигуру, но и в той атмосфере идей, живого лермонтовского ума, которая дышит на всех этих страницах. Здесь много мысли (она точит самого автора), много интеллигентности, философии (заметен ее уклон в сторону материализма, в стан доктора Вернера, в пользу такого рода изречений: «после этого говорите, что душа не зависит от тела»). И может быть, самая глубокая мысль «Героя нашего времени», самая проникновенная дума, вдохновившая и лермонтовскую «Думу», выражена в этом удивительно красивом отрывке из «Фаталиста».

«Звезды спокойно сияли на темно-голубом своде, и мне стало смешно, когда я вспомнил, что были некогда люди премудрые, думавшие, что светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах за клочок земли или за какие-нибудь вымышленные права. И что ж? Эти лампы, зажженные, по их мнению, только для того, чтоб освещать их битвы и торжества, горят с прежним блеском, а их страсти и надежды давно угасли вместе с ними, как огонек, зажженный на краю леса беспечным странником! Но зато какую силу воли придавала им уверенность, что целое небо, со своими бесчисленными жителями, на них смотрит с участием, хотя немым, но неизменным! А мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле без убеждений и гордости, без наслаждения и страха, кроме той невольной боязни, сжимающей сердце при мысли о неизбежном конце, — мы неспособны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастья, потому что знаем его невозможность и равнодушно переходим от сомнения к сомнению, как наши предки бросались от одного заблуждения к другому, не имея, как они, ни надежды, ни даже того неопределенного, хотя и сильного наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми или судьбою»...

Да, покуда человек верил в связь свою с горными звездами, с природой здесь на земле и там в небесах, до тех пор была у него сила, воля, напряженная заинтересованность жизнью. А теперь, когда небесные лампы в своей мистической значительности для него погасли и когда в природе он берет, любуясь, только ее пейзаж, — его постигли равнодушие, утомленность, гамлетовские сомнения; и поэты героем нашего времени и всех последних времен считают человека, который из «жизненной бури» выносит лишь «несколько идей», который скучает, тоскует, сам не живет и других убивает...

П. А. Николаев Повесть Н. В. Гоголя «Шинель» (отрывок из книги «Художественные открытия Гоголя»)

<...> ...Повесть "Шинель" была принята передовой мыслью сразу и во всех особенностях ее содержания и эстетических качеств. Она сконцентрировала все лучшее, что есть в петербургском цикле Гоголя. Это — поистине великое произведение, справедливо воспринимавшееся как некий символ новой реалистической, гоголевской школы в русской литературе.

В определенном смысле это символ всей русской классики XIX века. Разве, подумав о маленьком человеке, одном из главных персонажей этой литературы, мы не

вспоминаем сразу об Акакии Акакиевиче Башмачкине из "Шинели"? А знаменитая фраза его: "Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?" – не звучит ли скорбным лейтмотивом всего гуманистического искусства прошлого?

Тема "Шинели" – тема человеческого страдания, предопределенного социально. Запрограммированность несчастий Башмачкина – в чиновничьей иерархичности. И как только Гоголь сообщает читателю (а он это делает сразу, в соответствии с главными жизненными правилами "ибо у нас прежде всего нужно объявить чин") о низком звании своего героя - "вечного титулярного советника", - наши иллюзии относительно судьбы Башмачкина становятся невозможны. Все детали гоголевской поэтики: предметные, портретные, сюжетные, стремительно ведут к художественной цели: создать чувство почти фатальности превращения человека в ничто, в ветошку, в "простую муху". И нарочито подчеркнутые неконкретность ситуации, неотчетливость портрета: в "одном департаменте", "один чиновник", "несколько рябоват", "несколько рыжеват", "когда и в какое время он поступил в департамент и кто определил его, этого никто не мог припомнить", изъяснялся "такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения" – все эти подробности "подсказывают" не исключительность, а обыденность подобной судьбы.

Пушкинский гуманизм "Станционного смотрителя" обрел здесь совсем новое качество. Пушкин защищает достоинство маленького человека, уверенный, что оно сохранено. Его Самсон Вырин – воплощение права защиты отцовской и вообще человеческой чести, грубо, как ему кажется, попранной. Гоголь же ужаснулся тому, что в духовном мире титулярного советника уже нет таких сил. И две любви Акакия Акакиевича: к буквам, которые он механически переписывает, и к новой шинели, ставшей смыслом его жизни, устрашающе обозначили духовную стертость личности.

Устрашили они, как известно, и Макара Девушкина, героя "Бедных людей" Достоевского. Испугали настолько, что вызвали протест Макара Алексеевича против гоголевской повести вообще. Но почему? Разве не может быть близок Башмачкин другому бедняку, живущему в доме, где "чижики так и мрут"? Но у Макара Девушкина иная духовная структура: он – своеобразный философ, прозревший настолько, что может указать любимой Вареньке на то, что по улицам одни в каретах, а другие пешком по грязи передвигаются. Обстоятельства, однако, складываются так, что Девушкин скоро потеряет последнюю нравственную опору – Вареньку увезет помещик Быков – и не будет сил отстаивать достоинство, исчезнет надобность в размышлении, может наступить духовный мрак. И боясь этого своего ближайшего будущего, Макар Девушкин негодует по поводу повести, так обнаженно представившей такой финал человеческого существования.

А это будущее и есть настоящее Акакия Акакиевича. "Светлым гостем" в его жизни было не существо, подобное Вареньке, а всего лишь шинель, а человеческие контакты исключались канцелярскими насмешками, переносимыми им с величайшей покорностью. Исчезновение "гостя" – истинная трагедия для нашего героя, и оно вместе с жестоким равнодушием "значительного лица", отказывавшегося помочь ограбленному Башмачкину, приводит его уже не к дальнейшей духовной стертости, а просто к физической смерти. И последняя лишь обозначила крайнюю, предельную потерянность маленького человека в этом страшном мире: "И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было. Исчезло и скрылось существо, никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное, даже не обратившее на себя внимание и естествонаблюдателя, не пропускающего посадить на бу-

лавку обыкновенную муху и рассмотреть ее в микроскоп..."

Обыденность судьбы и обыденность реакции на нее - ощущение этого дальнейшим повествованием как бы закрепляется: через четыре дня после похорон Акакия Акакиевича на его месте в департаменте уже сидел другой чиновник, приметы которого столь же безлики, как и портрет Башмачкина - только гораздо выше ростом, да буквы выставляет "гораздо наклоннее и косее".

Всеобщая обезличенность чином для Гоголя — некий глобальный социальный закон. Он губителен для всех, для людей, стоящих на любой ступени социальной лестницы. Об этом хочет предупредить человечество Гоголь. "Значительное лицо", усмотревшее в покорной просьбе Акакия Акакиевича о защите бунтарство и бессмысленно бросающее в лицо пожилому человеку слова о буйстве молодых людей "против начальников и высших", еще недавно было совсем незлым существом, да "генеральский чин совершенно сбил его с толку".

Гоголь сделал открытие, которое впоследствии Салтыков-Щедрин завершит гениальным образом градоначальника-"органчика", знавшего всего лишь две "пиесы": "не потерплю!" и "разорю!". Гоголь сообщает, что обыкновенный генеральский разговор с низшими по рангу состоял в основном из трех фраз: "Как вы смеете? Знаете ли вы, с кем говорите? Понимаете ли, кто стоит перед вами?"

Но в отличие от Щедрина Гоголь хочет сказать: во-первых, жестокость чина губительна и для самого его носителя, во-вторых, не все потеряно, возможно и для такого существа возвращение к человечности. В этом смысл фантастического сюжетного эпизода "Шинели". Эпизод с мертвецом (в котором угадывается Башмачкин), стаскивающим с генерала его шинель, можно рассматривать и как некое нравственное предостережение "значительным лицам". Еще важнее для понимания проблематики повести иное: генерал, от должностного распекаания которого умер в горячке Башмачкин, уже до этой смерти "почувствовал что-то вроде сожаления", ибо "его сердцу были доступны многие добрые движения, несмотря на то, что чин весьма часто мешал им обнаружиться".

<...> Бытовало мнение, будто Гоголь часто писал, не вполне осознавая смысла и последствий своих художественных усилий. В частности, может быть, так и было. Однако нельзя заметить противоречия между теоретической мыслью и художественным творчеством писателя в главном — в максимальной социальной обобщенности в изображении. Ее Гоголь открыто декларировал в своих статьях и стремился к ней как художник. Свидетельство тому — все лучшее, что написано Гоголем в период и после создания большинства петербургских повестей ("Шинель" была завершена после "Ревизора"), разумеется, прежде всего "Ревизор" и "Мертвые души".

Б. Н. Эйхенбаум Как сделана «Шинель» Гоголя (отрывок)

<...> В основе сцепления или композиции [Шинели] лежит сказ, черты которого определены выше. Выяснилось, что сказ этот — не повествовательный, а мимико-декламационный: не сказитель, а исполнитель, почти комедиант скрывается за печатным текстом «Шинели». Каков же «сценарий» этой роли, какова ее схема? Самое начало представляет собой столкновение, перерыв — резкую перемену тона. Де-

ловое вступление («В департаменте») внезапно обрывается, и эпическая интонация сказителя, которую можно ожидать, сменяется другим тоном — преувеличенной раздраженности и сарказма. Получается впечатление импровизации — первоначальная композиция сразу уступает место каким-то отступлениям. Ничего еще не сказано, а уже имеется анекдот, небрежно и торопливо рассказанный («не помню, какого-то города», «какого-то романтического сочинения»). Но вслед за этим возвращается, по-видимому, намеченный вначале, тон: «Итак, в одном департаменте служил один чиновник». Однако этот новый приступ к эпическому сказу сейчас же сменяется фразой, о которой говорилось выше, — настолько выисканной, настолько акустической по всей природе, что от делового сказа ничего не остается, Гоголь вступает в свою роль — и, заключивши этот прихотливый, поражающий подбор слов грандиозно звучащим и почти бесмысленным словом («геморроидальный»), он замыкает этот ход мимическим жестом: «Что ж делать! виноват петербургский климат». Личный тон, со всеми приемами гоголевского сказа, определенно внедряется в повесть и принимает характер гротескной ужимки или гримасы. Этим уже подготовлен переход к каламбуру с фамилией и к анекдоту о рождении и крещении Акакия Акакиевича. Деловые фразы, замыкающие этот анекдот («Таким образом и *произошел* Акакий Акакиевич... Итак, вот каким образом *произошло* все это»), производят впечатление игры с повествовательной формой — недаром и в них скрыт легкий каламбур, придающий им вид неуклюжего повторения. Идет поток «издевательств» — в таком роде продолжается сказ вплоть до фразы; «но ни одного слова не отвечал...», когда комический сказ внезапно прерывается сентиментально-мелодраматическим отступлением с характерными приемами чувствительного стиля. Этим приемом достигнуто возведение «Шинели» из простого анекдота в гротеск. Сентиментальное и намеренно примитивное... содержание этого отрывка передано при помощи напряженно растущей интонации, имеющей торжественный, патетический характер (начальные «и» и особый порядок слов: «И что-то странное заключалось... И долго потом... представлялся ему... И в этих проникающих словах... И, закрывая себя рукою... И много раз содрогался он...»). Получается нечто вроде приема «сценической иллюзии», когда актер вдруг точно выходит из своей роли и начинает говорить как человек (ср. в «Ревизоре» — «Над кем смеетесь? над собою смеетесь!») или знаменитое «Скучно на этом свете, господа!» в «Повести о том, как поссорился...»). У нас принято понимать это место буквально — художественный прием, превращающий комическую новеллу в гротеск и подготовляющий «фантастическую» концовку, принят за искреннее вмешательство «души».

<...> Мелодраматический эпизод использован как контраст к комическому сказу. <...> ...После эпизода Гоголь возвращается к прежнему — то деланно деловому, то игривому и небрежно болтливому тону, с каламбурами вроде: «тогда только замечал он, что он не на середине строки, а *скорее* на середине улицы». Рассказавши, как ест Акакий Акакиевич и как прекращает еду, когда желудок его начинает «пучиться», Гоголь опять вступает в декламацию, но несколько другого рода: «Даже в те часы, когда...» и т. д. Тут в целях того же гротеска использована «глухая», загадочно серьезная интонация, медленно нарастающая в виде колоссального периода и разрешающаяся неожиданно просто — ожидаемое, по синтаксическому типу периода, равновесие смысловой *энергии* между длительным подъемом («когда... когда... когда») и кадансом не осуществлено, о чем предупреждает уже самый подбор слов и выражений. Несовпадение между торжественно-серьезной интонацией самой по себе и смысловым содержанием использовано опять как гротескный прием. На смену этому новому «обману» комедианта естественно является новый каламбур о советниках, которым и замыкается первый акт «Шинели»: «Так протекала мирная жизнь человека...» и т. д.

Этот намеченный в первой части рисунок, в котором чистый анекдотический сказ

переплетается с мелодраматической и торжественной декламацией, определяет и всю композицию «Шинели» как гротеска. Стиль гротеска требует, чтобы, во-первых, описываемое положение или событие было замкнуто в маленький до фантастичности мир искусственных переживаний (так и в «Старосветских помещиках» и в «Повести о том, как поссорился...»), совершенно отгорожено от большой реальности, от настоящей полноты душевной жизни¹, и, во-вторых, чтобы это делалось не с дидактической и не с сатирической целью, а с целью открыть простор для *игры с реальностью*, для разложения и свободного перемещения ее элементов, так что обычные соотношения и связи (психологические и логические) оказываются в этом *заново* построенном мире недействительными и всякая мелочь может вырасти до колоссальных размеров. Только на фоне такого стиля малейший проблеск настоящего чувства приобретает вид чего-то потрясающего. В анекдоте о чиновнике Гоголю был ценен именно этот фантастически ограниченный, замкнутый состав дум, чувств и желаний, в узких пределах которого художник волен преувеличивать детали и нарушать обычные пропорции мира. На этой основе и сделан чертеж «Шинели». Тут дело совсем не в «ничтожестве» Акакия Акакиевича и не в проповеди «гуманности» к малому брату, а в том, что, отгородив всю сферу повести от большой реальности, Гоголь может соединять несоединимое, преувеличивать малое и сокращать большое — одним словом, он может играть со всеми нормами и законами реальной душевной жизни. Так он и поступает. Душевный мир Акакия Акакиевича (если только позволительно такое выражение) — не *ничтожный*, ... а фантастически замкнутый, *свой*: «Там, в этом переписываньи, ему виделся *какой-то свой разнообразный (!) и приятный мир*... Вне этого переписыванья, казалось, для него ничего не существовало». В этом мире — свои законы, свои пропорции. Новая шинель по законам этого мира оказывается грандиозным событием — и Гоголь дает гротескную формулу: «он питался духовно, нося в мыслях своих *вечную идею будущей шинели*». И еще: «как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, — и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке». Маленькие детали выдвигаются на первый план — вроде ногтя Петровича, «толстого и крепкого, как у черепахи череп», или его табакерки — «с портретом какого-то генерала, какого именно, неизвестно, потому что место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем и потом заклеено четверугольным лоскуточком бумажки». Эта гротескная гиперболизация разворачивается по-прежнему- на фоне комического сказа — с каламбурами, смешными словами и выражениями, анекдотами и т. д.: «Куницы не купили, потому что была точно дорога, а вместо ее выбрали кошку лучшую, какая только нашлась в лавке, кошку, которую издали можно было всегда принять за куницу». Или: «Какая именно и в чем состояла *должность значительного лица*, это осталось до сих пор неизвестным. Нужно знать, что *одно значительное лицо* недавно сделался значительным лицом, а до того времени он был незначительным лицом». Или еще: «Говорят даже, какой-то титулярный советник, когда сделали его правителем какой-то отдельной небольшой канцелярии, тотчас же отгородил себе особенную комнату, назвавши ее «комнатой присутствия», и поставил у дверей каких-то капельдинеров с красными воротниками, в галунах, которые брались за ручку дверей и отворяли ее всякому приходившему, хотя в «комнате присутствия» насилу мог уставиться обыкновенный письменный стол». Рядом с этим проходят фразы «от автора» — в установленном с начала небрежном тоне, за которым точно скрывается ужимка: «А может быть, даже и этого не подумал, — ведь нельзя же залезть в *душу человеку* (тут тоже своего рода каламбур, если иметь в виду общую трактовку фигуры Акакия Акакиевича) и узнать все, что он ни думает» (игра с анекдотом — точно речь идет о действительности). Смерть Акакия Акакиевича рассказана так же гротескно, как и его рождение, — с чередованием комических и трагических подробностей, с внезап-

ным — «наконец бедный Акакий Акакиевич испустил дух», с непосредственным переходом ко всяким мелочам (перечисление наследства: «пучок гусиных перьев, десь белой казенной бумаги, три пары носков, две-три пуговицы, оторвавшиеся от панталон, и уже известный читателю капот») и, наконец, с заключением в обычном стиле: «Кому все это досталось, бог знает, об этом, признаюсь, даже не интересовался рассказывающий сию повесть». И после всего этого — новая мелодраматическая декламация, как и полагается после изображения столь печальной сцены, возвращающая нас к «гуманному» месту: «И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было. Исчезло и скрылось существо — никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное, даже не обратившее на себя внимание и естество наблюдателя, не пропускающего посадить на булавку обыкновенную муху и рассмотреть ее в микроскоп...» и т. д.

Конец «Шинели» — эффектный апофеоз гротеска, нечто вроде немой сцены «Ревизора». Наивные ученые, усмотревшие в «гуманном» месте всю соль повести, останавливаются в недоумении перед этим неожиданным и непонятным внедрением «романтизма» в «реализм». Им подсказал сам Гоголь: «Но кто бы мог вообразить, что здесь еще не все об Акакии Акакиевиче, что суждено ему на несколько дней прожить шумно после своей смерти, как бы в награду за не примеченную никем жизнь. *Но так случилось*, и бедная история наша *неожиданно* принимает фантастическое окончание». На самом деле конец этот несколько не фантастичнее и не «романтичнее», чем вся повесть. Наоборот — там была действительная гротескная фантастика, переданная как игра с реальностью; тут повесть выплывает в мир более обычных представлений и фактов, но все трактуется в стиле игры с фантастикой. Это новый «обман», прием обратного гротеска: «привидение вдруг оглянулось и, остановясь, спросило: «Тебе чего хочется?» — и показало такой кулак, какого и у *живых* не найдешь. Будочник сказал: «ничего», да и поворотил тот же час назад. Привидение однако же было уже гораздо выше ростом, носило преогромные усы и, направив шаги, как казалось, к Обухову мосту, скрылось совершенно в темноте».

Развернутый в финале анекдот уводит в сторону от «бедной истории» с ее мелодраматическими эпизодами. Возвращается начальный чисто комический сказ со всеми его приемами. Вместе с усатым привидением уходит в темноту и весь гротеск, разрешаясь в смехе. Так в «Ревизоре» пропадает Хлестаков — и немая сцена возвращает зрителя к началу пьесы.

Вопросы для самостоятельного анализа

прозаических произведений

1. Охарактеризуйте проблематику повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза». Как автор акцентирует «природность» в образе героини? (приведите 3-4 примера из текста). Как мотивируется стремление Эраста ощутить чистые радости «мира природы» («Сама натура призывает меня в свои объятия»), как объясняет автор охлаждение Эраста к Лизе? Почему в финале повести звучит мотив «примирения» и виновного в гибели девушки, и самой его жертвы? Перечислите важнейшие идеи повести. Как показан в повести внутренний мир героини?

2. Охарактеризуйте противопоставление автора и героя в 1 главе «Евгений Онегина» А. С. Пушкина в связи с посещением главным героем театра («театра злой законодатель»), бала, а также поездки в деревню. Как выражено в тексте то, что автор представляет от лица духовной культуры своего народа, он, несомненно, натура творческая, обладающая способностью эстетического созерцания? Проследите по главам, как комментирует автор поступки Онегина (гл.2, 4, 6 – события дружбы с Ленским, «проповеди» Онегина, дуэли). Действительно ли он часто и осуждает, и одновременно оправдывает героя? С чем это связано? Подтвердите аргументами из текста, в том числе необходимо обратиться к лирическим отступлениям автора в связи поступками героя. Почему отношение автора к Татьяне во многом противоположно? Какое оно? Проследите по главам.
3. Воспользовавшись таблицей Ю. Лотмана, проанализируйте события духовной жизни персонажей романа, аргументируйте положения таблицы конкретными поступками героев, конкретизирующими их поведение, духовную жизнь описаниями автора. (В ряде случаев необходимо привести цитаты).

I глава

Онегин, светский фат, щеголь, пустой человек, «разочарование» которого – дань поверхностной моде, плохо образованный, не способный к умственному труду, преданный светским удовольствиям.

Онегин, умный человек, который «жил и мыслил», понял людей и их общество и горько в них разочаровался. Друг Пушкина. Поэт сначала пугался резкого языка Онегина, но оценил желчь его «мрачных эпиграмм».

II – III главы

Онегин – умный скептик, столичный молодой человек.

Татьяна – романтическая мечтательница, провинциальная барышня.

V – VI главы

Онегин, умный человек, но не стойкий нравственно (способность подчиняться мнению Зарецкого, убийство Ленского).

Татьяна – народность («русская душою»). Умственная наивность, но безошибочность нравственного чувства.

VII глава

Онегин (представлен в главе библиотекой и заметками на книгах): «современный человек», «герой своего века».

Татьяна умственно возвышается над Онегиным, превращаясь в его судью.

VIII глава

Нравственное обогащение Онегина. Онегин вновь обретает утраченную «молодость души» и жажду счастья.

Чувство нравственной ответственности Татьяны делает счастье невозможным.

4. Напишите сочинение по опорным положениям, включив необходимые

факты, цитаты, комментарии, озаглавьте его.

1 вариант

Пушкин – величайший художник слова и величайший гуманист. Образы, созданные им, наполнены поэзией и уважением к человеку.

Иногда Пушкин восхищается собственными созданиями. Например, Татьяной Лариной. Она идеальна. Поначалу это весьма обыкновенная девушка из провинции, как шутил сам Пушкин, «выращенная на романах и свежем воздухе». Однако сразу же мы обращаем внимание на ее одиночество. Откуда оно? Видимо, оно связано..... В силу этих причин, случайно встретив Онегина, Татьяна влюбляется в него, однако Онегин, не думающий связать с нею свой жизненный путь, читает ей проповедь о том, что.....

В дальнейшем в ходе сюжета романа образ Татьяны значительно укрупняется. В 5 главе мы пока не видим ее умственную зрелость, зато сон, который снится Татьяне, свидетельствует..... В 7 главе, напротив, Татьяна умственно возвышается над Онегиным, превращаясь в его судьбу. Это видно по тому, как

Но по-настоящему восхитительна Татьяна в 8, финальной главе. Меняется ее облик..... Однако внутренне Татьяна верна себе, вот что она говорит об этом: Онегин, как дитя, влюбляется в кажущуюся ему совсем другой героиню романа. Однако его ждет полное самоуважения царственное и одновременно трагическое «Нет» в самом конце произведения.

Это «Нет» Татьяна объясняет так: И вместе с тем Татьяна все еще любит Онегина, хотя, возможно, в его обновление она не верит. Пушкин, так закончив роман, никого не обвиняет, не обличает. Каждый из героев по-своему прав и не прав одновременно. И тем не менее, перед нами роман о жизни, и пушкинская мысль о жизни заключается в

2 вариант

Пушкин – величайший художник слова и величайший гуманист. Образы, созданные им, наполнены поэзией и уважением к человеку.

Иногда Пушкин восхищается собственными созданиями. Например, Татьяна. Она идеальна. Совсем другой Онегин. Он не плохой и не хороший, он обыкновенный – «плохой хороший человек». Это уже видно в 1 главе романа, где Онегин представлен..... Однако Пушкину важно было создать образ хотя и обыкновенного, но интересного человека, личность в ее становлении. Поэтому Онегин на протяжении произведения меняется. Уже в 1 главе мы видим «другого» Онегина..... По последующим главам мы видим, что Онегин способен на дружбу и даже искреннюю симпатию (к Татьяне). Он сам говорит об этом:

Онегин не смог стать частью жизни Татьяны, и на это у него были свои причины – поиски «покоя и воли». Он, кажется, их уже нашел, живя в деревне..... В 5 и 6 главах Онегин вдруг опять меняется, предстает чуть ли не в качестве отрицательного персонажа, ужасно ведя себя на именинах в доме Лариных, убивая друга на дуэли. Но и здесь Пушкин объективен: он, конечно, упрекает героя в, однако он и понимает его. Это хорошо видно в В финальной главе мы видим обновленного Онегина, он вновь обретает..... И это после того, как приговор герою вынесен, вынесен Татьяной, которая, кажется, поняла сущность героя своего романа. Эта сущность в..... Поэтому в финале романа Онегина ждет полное самоуважения царственное «Нет» Татьяны. Это «Нет» трагично для Онегина, ведь он..... Это «Нет» трагично и для Татьяны, которая все еще любит своего героя, хотя, возможно, в его обновление не верит. А между тем «счастье было так возможно...». Едва ли Пушкин, так закончив роман, кого-то обвиняет или укоряет. Каждый из героев по-своему прав и не прав одновременно. Неправота Онегина, может быть, более ощутима и нам понятна, она в..... Однако Пушкин понимает каждого из своих несчастливых героев. Может быть, поэтому заканчивается роман тем, что Онегин.....

5. Охарактеризуйте конфликт в повести «Станционный смотритель» А. С. Пушкина. Как и для чего в начале произведения описывается должность смотрителя? В чем смысл описания картин, «украшавших опрятную обитель» Самсона Вырина? Как показаны в начале повести взаимоотношения отца и дочери? (приведите цитаты) Как показано в повести столкновение Самсона с Минским? В какой момент оно достигает наибольшего напряжения? Почему? В чем смысл финала?

6. Как в повести «Метель» выражена идея о непредсказуемости человеческой судьбы и в то же время мудрости жизни? Почему описание романтической любви Маши и Владимира окрашено иронией? (приведите примеры иронии из текста). Как описана метель в повести? В чем смысл этого поэтического мотива? Действительно ли любовь Маши и Бурмина не похожа на раннее романтическое увлечение? Как это показано в повести?
7. В чем смысл маскарадных мотивов в повести «Барышня-крестьянка»? Покажите контраст в описании Лизы-Акулины и Лизы, переодетой в салонную красавицу на обеде, где в качестве приглашенных мы видим Берестовых. Какой из образов Лизы ближе Алексею, почему? В чем смысл эпиграфа «Во всех ты, Душечка, нарядах хороша»?
8. Проследите развитие образа Пугачева в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина по главам: 2, 7, 8, 11, 12. Какие черты в облике героя сохраняются, какие воспринимаются как нечто новое, отраженное писателем в связи с определенными ситуациями, внутри которых действует герой? Каково отношение Пугачева к народу, Гриневу, Швабрину, врагам, соратникам? Для чего в повести благодеяние Пугачева сравнивается с благодеянием Екатерины? Как это связано с проблематикой повести? Как показана Екатерина II? Для чего в повести она представлена не в величественно-царственном, а «домашнем» облике?
9. В чем смысл антитезы «Гринев – Швабрин»? Как антитеза раскрыта в гл. 3-4? Почему именно такой герой, как Швабрин, становится изменником? Как это мотивировано характером героя? Почему в качестве рассказчика автором избран такой тип героя, как Петруша Гринев? Как это мотивируется воспитанием героя? (гл. 1).
10. В чем смысл антитезы «Пугачев – Савельич»? Почему Савельич и Пугачев постоянно сталкиваются в произведении? Приведите примеры, когда это происходит. Савельич – обыкновенный дворовый холоп или человек, наделенный определенным человеческим достоинством? В какие моменты сюжета герой достоин уважения? Почему?
11. В чем смысл любовной коллизии (сюжетной линии) в произведении? Благодаря сплетению каких событий, а также благодаря каким личным качествам героям удастся отвоевать свое право на маленькое человеческое счастье? Как показано в повести столкновение «маленького человека» и власти?
12. Как показан народ в повести? Как показывается «семейная» атмосфера, царящая в Белогорской крепости? Каковы взаимоотношения четы Мироновых? Как ведут себя комендант с женой в самый драматичный момент повести – взятия крепости? Чем трогательно их прощание перед боем? Почему Пушкину было важно изобразить таких «негероичных героев»? Каким в произведении предстает бунтующий народ? Можно ли понять его чаяния и обиды? Почему? О каких героях из простого народа, соратниках Пугачева, можно было бы рассказать? Чем они выделяются? Почему?
13. Сравните портретные характеристики Печорина в частях «Бэла», «Максим Максимыч» и «Дневнике Печорина» романа «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. В чем смысл «портретной» эволюции героя?

14. Сопоставьте Печорина с Грушницким, Вернером, Максим Максимычем. Какие контрастные пары соответствуют в данном сопоставительном анализе и почему (аргументируйте поступками героев, цитатами из текста):

Сложный, загадочный — простой, обыкновенный;

Реалист — романтик;

Человечный скептик — скептик-аморалист?

15. В чем загадка образа Печорина, трагический смысл этого образа? В чем причина трагического разлада Печорина с действительностью? Согласны ли вы с мнением В. Белинского, что это разлад «между глубиной натуры и жалкостью действия одного и того же человека»? Или Печорин – в чем-то герой-бунтарь и бунтует против пошлости, обыденности жизни?
16. Расскажите о Башмачкине по экспозиции повести Н. В. Гоголя «Шинель» (до истории шинели). Каков социальный статус героя? Почему Башмачкин – «маленький человек»? Как создается образ «вечного титулярного советника»? Есть ли у героя Гоголя внутренний мир? Почему его можно назвать Дон Кихотом переписывания?
17. Как в повести Н. В. Гоголя описывается возвращение прежде изолированного от общества героя обратно к людям? Почему для этого необходима шинель? Почему, в конечном счете, возвращения не происходит? В чем смысл сцены с Одним значительным лицом и фантастического финала в повести?
18. В чем трагедия Башмачкина и трагедия мира, построенного на «табели о рангах»? В чем гуманистический пафос произведения? Прочитайте отрывок из работы Б. Эйхенбаума. В чем своеобразие трагикомического эффекта повести?

Раздел I. Анализ драмы

Материалы для самостоятельной работы

Ю.М. Лотман Комедия Н. В. Гоголя «Ревизор»

Художественный мир комедии «Ревизор». В истории мирового театра до Гоголя имелось немало комедий, в которых ловкие плуты обманывали глупых и невежественных провинциалов. Однако в комедии Гоголя дело обстоит иначе: Хлестаков обманывает городничего, однако Хлестаков очень глуп и действует без всякого обдуманного плана, на каждом шагу обнаруживая свой обман, а городничий совсем не глуп. <...> Более того, он привык, что умный человек — это тот, кто не даст себя обмануть, а сам постоянно обманывает других. <...> Как же случилось, что он, который всех обманывал, обманут тем, кто внешне не похож на ревизора, приезжего из столицы крупного чиновника...?

<...> Но в мире, в который нас привел Гоголь, странно не только это, здесь абсурд является нормой и основанием жизни: здесь те, кто должны быть начальниками и управителями города — шайка грабителей, о взятках рассуждают, что «это уж так самим Богом устроено», а полицейский для «порядка... всем ставит фонари под глазами: и правому, и виноватому». Здесь особая логика: от заседателя в суде всегда несет водкой, «как будто он сейчас выел из винокуренного завода», все знают, что это «у него природный запах», «что в детстве мамка его ушибла, и с тем пор от него отдает немного водкою».

Гоголь вводит зрителя в безумный мир, населенный сумасшедшими. Но всматриваясь в этот мир и в этих сумасшедших, зритель гоголевской эпохи замечал, что все здесь ему прекрасно знакомо, что он узнает этот мир, — это мир, в котором она сам живет, а сумасшедшие эти — он сам и его добрые знакомые, люди, с которыми он встречается на улицах, вместе служит и разговоры которых он постоянно слышит.

<...> Ложь составляет основу жизни города N, и в этих условиях отличить правду от лжи делается невозможным. Не Хлестаков обманул городничего — городничий, который построил всю свою жизнь на лжи и обмане, сам лишил себя возможности отличать правду от лжи. Центральная, главная ложь, на которой построена вся жизнь гоголевских чиновников — это ложь бюрократии с ее убеждением, что чин, звание, орден, деньги и есть смысл жизни и подлинные ее ценности, а не сам человек. Его достоинство, его права и таланты, его счастье и несчастье, стремление к добру и справедливости никакой ценности не имеют. Главное — чин... <...> Не человек получает чин, а чин делает человека, не тот, кто имеет достоинства, получает чин, а тот, кто имеет чины, приобретает достоинство. Поэтому для городничего не может возникнуть вопроса: похож ли тоненький, щуплый и глуповатый Хлестаков на важного чиновника из Петербурга? Стоит ему только представить себе, что Хлестаков — ревизор, и он тотчас же получает в его глазах свойства государственного человека.

Городничий свято верит в магические свойства чина превращать дурака в умного, а уроды — в красавца, петербургского «фитюльку» — в вельможу. Ведь материальные блага распределяются «по чинам», и сам он только благодаря чину может забирать у купцов в лавках бесплатно все, что ему захочется, сечь, кого вздумается, и присваивать казенные деньги. Чин — это право на узаконенный грабеж. Квартальному городничий говорит: брать надо «по чину», и городничий, который «берет по чину», не может сомневаться в принципе чина. Но именно этот принцип его и обманывает: стоило произнести про мелкого чиновника... слова, что он имеет большой чин, и этот чиновник, как по мановению волшебной палочки, преобразился в глазах у всех. Про него говорят: «Не уступит генералу. Такое образование и важные поступки», «когда вельможа говорит, чувствуешь страх», «молодой человек: лет двадцати трех, а говорит совсем так, как старик. Извольте, говорит, я поеду: и туда, и туда», — бессмысленные слова превращаются в глубокую мудрость. Но вот выяснилось, что Хлестаков не имеет высокого чина, и с ним происходит новое волшебное изменение: все качества вельможи мгновенно пропадают, и городничий, грозя самому себе кулаком, кричит: «Сосульку, тряпку принял за важного человека!».

<...> Но какова же роль самого Хлестакова во всем, что творится вокруг него? Именно здесь Гоголь особенно глубоко проникает в психологию чинопочитания и бюрократии: стоило известным в городе сплетникам Бобчинскому и Добчинскому произнести слова о высоком чине, как Хлестаков начал магически изменяться не только в глазах чиновников, но и *в собственных глазах*. Вначале это робкий молодой человек, который заискивает перед трактирным слугой и выпрашивает у хозяина трактира обед. Появление городничего вызывает у него испуг. От страха он заикается и кричит, как кричит раненый заяц. Но вдруг в середине разговора с городничим он замечает, что

боятся его, и тон его меняется. Постепенно, на глазах у зрителей, он *действительно* превращается в важное лицо. Гоголь поставил в центр пьесы сцену, в которой пьяный Хлестаков лжет, рассказывая о своей петербургской жизни: все более разгораясь и входя в раж, он производит себя во все новые и новые чины и чудесно преображается на глазах у зрителей. Речь его, прежде бессмысленная как у мальчишки, делается начальственно-бессмысленной: он говорит отрывисто, как бы командуя, как человек, твердо убежденный, что все, что он скажет, найдут глубокомысленным. Вначале он робко просит у городничего взаймы денег — теперь он уверенно, как имеющий на то право, требует от чиновников взяток. И именно этим он окончательно убеждает их в том, что он очень важное лицо, ибо, в соответствии с принципом «брать по чину», открыто грабить может только очень важное лицо в государстве.

Гротеск. Чин и человек противоположны друг другу. Там, где уважают чин, не уважают человека, там, где ценят человека, чинам не придают значения. В героическом мире «Тараса Бульбы» не было самого понятия «чин» — герои «Ревизора» потому так тянутся к чинам, что чувство человеческого достоинства им незнакомо. <...> Это существа, основным признаком которых является бюрократическая выдумка чина. Чтобы подчеркнуть в них отсутствие нормальных человеческих чувств, Гоголь придает своим героям черты заводных кукол. Мир города N — не мир живых реальных людей, а сцена, по которой движутся притворяющиеся людьми деревянные куклы.

Посмотрим, как герои Гоголя объясняются в любви. Вот как объясняется сын Тараса Бульбы, Андрий, в любви к прекрасной полячке: «Царица! — воскликнул Андрий, полный сердечных, и всяких избытков. — Что тебе нужно, чего ты хочешь, прикажи мне! Задай мне службу самую невозможную, какая только есть на свете, — я побегу исполнять ее! Скажи мне сделать то, чего не в силах сделать ни один человек, — я сделаю, я погублю себя...<...> С возрастающим изумлением, вся превратившись в слух, не проронив ни одного слова, слушала дева открытую сердечную речь, в которой, как в зеркале, отражалась молодая, полная сил душа».

А вот объяснение в любви Хлестакова:

Хлестаков. Я вам лучше вместо этого представлю мою любовь, которая от вашего взгляда... (*Придвигая стул.*)

Марья Антоновна. Любовь! Я не понимаю любовь... я никогда и не знала, что за любовь... (*Отодвигая стул.*)

Хлестаков (придвигая стул). Отчего ж вы отдвигаете свой стул? Нам лучше будет сидеть близко друг к другу.

Марья Антоновна (отдвигаясь). Для чего ж близко? все равно и далеко.

Хлестаков (придвигаясь). Отчего ж далеко? все равно и близко

Марья Антоновна (отдвигается). Да к чему ж это?

Хлестаков (придвигаясь). Да ведь вам только кажется, что близко; а вы вообразите себе, что далеко. Как бы я был счастлив, сударыня, если б мог прижать вас в свои объятия.

Марья Антоновна (смотрит в окно). Что это там как будто бы полетело? Сорока или какая другая птица?

Хлестаков (целует ее в плечо и смотрит в окно.) Это сорока.

Не случайно Хлестаков в течение нескольких минут, как автомат, объясняется в любви и матери и дочери.

Характеры в «Ревизоре». Несмотря на гротеск, характеры в «Ревизоре» очень разнообразны. Все они делятся на две группы: чиновники города N и Хлестаков. Каждый из чиновников не похож на другого: неглупый и грубый городничий, судья Ляпкин-Тяпкин (фамилия происходит от разговорного выражения «тяп-ляп», означающего «кое-как») — любитель псовой охоты, у которого в суде на видном месте вместо эмблемы правосудия висит охотничий арапник, — считается в городе вольнодумцем, потому что прочел две-три книги и любит порассуждать об «умственном», почтмейстер, читающий чужие письма и оставляющий наиболее интересные себе на память, доносчик Земляника, в ведении которого находятся богоугодные заведения...; нежная фамилия и филантропическая служба его лишь подчеркивает злобную каверзность характера: стоило ему оказаться наедине с Хлестаковым, как он тотчас подает тайный донос на всех чиновников города, и, наконец, смотритель училищ Хлопов (он хлоп — слуга, холоп) — самый запуганный, вечно дрожащий чиновник — все они имеют свое лицо, характер каждого очерчен и не похож на другого. Это застывшие души, сквозь толстую кору которых уже не пробьется никакая свежая мысль или горячее чувство. Они застыли в густом болоте провинциальной жизни. Не случайно Гоголь придал такое значение последней немой сцене комедии, когда все действующие лица застывают в немых позах, как бы превратившись в камни. Именно в этом, в неподвижности, в грубой материальности характеров, превратившей их в вещи, не освещенные ни каплей духовной жизни, выражается их сущность.

Хлестаков по внешности составляет полную противоположность чиновникам. Он в постоянном движении. <...> Каждую минуту он — новый. Каждую минуту он забывает о том, чем он был только что. Вот он унижен отсутствием денег и робко разговаривает с трактирным слугой — через минуту он почувствовал себя вельможей и превратился в другого человека — гордого и заносчивого. Вот он соврал, что он писатель, — и воображение его рисует ему картины блестящей его писательской деятельности... но тут же мысль его перескочила на государственную службу, и он начал быстро производить себя из чина в чин, позабыв о литературе... Однако в главном он принадлежит тому же миру, что и чиновники....

Положительный герой. Реакционная критика упрекала Гоголя в том, что он видит жизнь только с ее отрицательной стороны. Гоголь резко протестовал. Он настаивал, что в его комедии есть положительный герой, хотя он и не выведен на сцену. «Разве все, до малейшей излучины души подлого и бесчестного человека, не рисуют уже образ честного человека?» — писал он. Гоголь настаивал, что «честным человеком», положительным героем его комедии является «честный смех», который оказывает на зрителей гораздо большее воспитательное действие, чем произносимые со сцены моральные проповеди традиционных «положительных» героев пьес.

Сюжет комедии. Гоголь избрал для «Ревизора» необычное редкое происшествие в качестве сюжета. Сам он определял его как «анекдот» (напомним, слово «анекдот» означало тогда: интересный, редкий случай). Для этого у него были важные основания. Вся жизнь города N стоит на ли злоупотреблениях. Однако Гоголь убежден, что реальное жизненное зло тем и отличается от эффектного романтического зла, что оно не бросается в глаза, его трудно увидеть. Мы так привыкаем к нему, что нам оно кажется и не злом вовсе, а обычной жизнью. И требуется необычное происшествие, чтобы взорвать трясину каждодневного существования и показать в

привычном преступное.

Чиновники города N вовсе не производят впечатление преступников: это милые, заботящиеся о своих семьях люди. И вообще в городе все идет по-семейному... <...> для того, чтобы показать, насколько уродлива эта привычная жизнь, нужен взрыв, неожиданный случай, такой, как приезд ревизора, а лучше — мнимого ревизора. Взрыв идет двумя волнами:

1. Известие о приезде ревизора заставляет чиновников вспомнить о «Грехах». Та жизнь, которая еще вчера казалась им удобной и нормальной, оказывается преступной. Преступления надо скрывать, и чиновники стремятся скрыть преступления привычными для них преступными методами — подкупить Хлестакова с помощью взяток. Момент, когда жители города осаждают Хлестакова жалобами..., выглядит как критическая точка сюжета: сейчас ревизор разоблачит и накажет преступников... Но опасность минует: Хлестаков принимает взятки и к тому же обручается с дочерью городничего. Чиновники торжествуют, ревизия окончена благополучно — первый сюжетный круг завершен.

2. Хлестаков оказывается мнимым ревизором. Все хитрости чиновников были напрасными. Пребывает настоящий ревизор. Гоголь обрывает действие, не показав, что будет дальше...

Появление в конце пьесы жандарма с известием о прибытии настоящего ревизора имеет большое значение: с одной стороны, город N ... — это образ всей николаевской России с ее разнузданностью власти и бесправием населения. Появление жандарма в финале символизирует конец этого разгула неправды. Гоголь неясно представлял себе, каким будет этот конец, но ему важно было, чтобы зрители увидели слабость мира зла и поверили в то, что он не может оказаться безнаказанным. С другой стороны, Гоголь не чужд был иллюзий о том, что царь как человек не причастен бюрократии и государственному злу. Ему рисовался утопический идеал «народной монархии» и правды, провозглашенной с высоты трона.

Вопросы для самостоятельного анализа драматических произведений

1. Охарактеризуйте развитие драматического действия в комедии Д.И. Фонвизина «Недоросль» по схеме «экспозиция – завязка – кульминация – развязка».
2. Приведите примеры из комедии, выявляющие следующие черты характера госпожи Простаковой: а) отношение к крепостным как к рабам; стремление властвовать не только над домочадцами, но и над «чужими»; б) отсутствие у нее разумно-культурного отношения к фактам и явлениям жизни, в ряде случаев господство инстинктов в поведении, напоминающем поведение животного; в) пренебрежительное отношение к культуре, образованию (по 3-4 примера на каждую из черт). Чем объясняются подобные черты?
3. Опираясь на текст комедии, докажите мысль Ю. М. Лотмана: «Фонви-

зин сделал значительный шаг от классицизма к просветительскому реализму.<...> Кругозор сатиры расширен: Фонвизин видит зло не только в отсутствии просвещения, но и в деспотизме, отсутствии законности, в надругательстве над правами человека. Это придавало комедии широкое политическое звучание, хотя крепостное право прямо в ней не отрицалось» (Лотман Ю.М. «Учебник по русской литературе...» М.,2001.,С.40).

4. Приведите цитаты, подтверждающие истинность проекта добронравия Стародума (по 1-2 кратких цитаты на каждый из пунктов, приведенных ниже):

- подлинное просвещение невозможно без просвещения души, сердца, без благонравия;
- чины, знатность, богатство должны быть знаками добродетельного человека; они не должны доставаться даром, а должны заслуживаться доблестью, умом, честью;
- настоящий дворянин должен служить государству;
- его богатство должно служить людям;
- он должен уважать семейные ценности, не должен преувеличивать знатность, свое элитарное происхождение.

5. Охарактеризуйте проблематику комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». Как совмещаются в пьесе социальный и любовный типы конфликта? В чем смысл названия пьесы? Находит ли свое преломление в сюжете пьесы фабула о мудрости безумца, характерная для русской и западноевропейской литературы? Какое? Какие произведения с подобной фабулой вам известны?

6. В чем смысл полемики Чацкого с Фамусовым во 2 действии? Как эта полемика конкретно выражена в парах конфронтующих по отношению друг к другу монологов?

7. Как, с помощью каких художественных средств в сцене бала (действие 3) создаются гротескно-сатирические образы представителей фамусовского общества?

8. Для чего в пьесе противопоставлены Чацкий и Молчалин? Почему именно Молчалин стал источником романтического заблуждения Софьи? Какие черты характера Чацкого вызывают раздражение Софьи и, наоборот, высвечиваются как положительные качества в диалоге с Молчалиным?

9. В чем трагический смысл мотива «прозрения» главного героя в финале пьесы? Способны ли другие герои (Фамусов, Софья) на подобное искреннее прозрение?

10. Прочитайте статью Ю. Лотмана о «Ревизоре». В чем своеобразие художественного мира гоголевской комедии? В чем причины хлестаковского обмана? Есть ли в произведении положительный герой? Если нет, почему? Расскажите о подготовке чиновников к приезду мнимого ревизора. В чем она заключается? Прокомментируйте следующие реплики. О

чем они говорят? Как относятся чиновники к своим должностным обязанностям?

Городничий. Послушайте ж, вы сделайте вот что: квартальный Пуговицын...он высокого роста, так пусть стоит для благоустройства на мосту. Да разметать наскоро старый забор, что возле сапожника, и поставить соломенную вежу, чтоб было похоже на планирование. Оно чем больше ломки, тем больше означает деятельности градоправителя. Ах, боже мой! я и позабыл, что возле того забора навалено на сорок телег всякого сору. Что это за скверный город!

только где-нибудь поставь какой-нибудь памятник или просто забор – черт их знает откуда и нанесут всякой дряни! <...>

Да если спросят, отчего не выстроена церковь при богоугодном заведении, на которую год назад была ассигнована сумма, то не позабыть сказать, что начала строиться, но сгорела. Я об этом и рапорт представлял. А то, пожалуй, кто-нибудь, позабывшись, сдуру скажет, что она и не начиналась. Да сказать Держиморде, чтобы не слишком давал воли кулакам своим; он, для порядка, всем ставит фонари под глазами - и правому, и виноватому. <...>

Аммос Федорович. Что ж вы полагаете, Антон Антонович, грешками? Грешки грешкам - рознь. Я говорю всем открыто, что беру взятки, но чем взятки? Борзыми щенками. Это совсем иное дело.<...>

Городничий. Вам тоже посоветовал бы, Аммос Федорович, обратить внимание на присутственные места. У вас там в передней, куда обыкновенно являются просители, сторожа завели домашних гусей с маленькими гусенками, которые так и шныряют под ногами.<...> Кроме того, дурно, что у вас высушивается в самом присутствии всякая дрянь и над самым шкапом с бумагами охотничий арапник. Я знаю, вы любите охоту, но все на время лучше его принять, а там, как проедет ревизор, пожалуй, опять его можете повесить.<...>

Городничий. <...> Смотрите, по своей части я кое-какие распоряженья сделал, советую я вам.

Особенно вам, Артемий Филиппович! Без сомнения, проезжающий чиновник захочет прежде всего осмотреть подведомственные вам богоугодные заведения – и потому вы сделайте так, чтобы все было прилично: колпаки были бы чистые, и больные не походили бы на кузнецов, как обыкновенно они ходят по-домашнему.

Артемий Филиппович. Ну, это еще ничего. Колпаки, пожалуй, можно надеть и чистые.

Городничий. Да, и тоже над каждой кроватью надписать по латыни или на другом языке... Это уже по вашей части, Христиан Иванович, – всякую болезнь: когда кто заболел, которого дня и числа... Нехорошо, что у вас больные такой крепкий табак курят, что всегда расчихаешься, когда войдешь. Да и лучше, если б их было меньше: тотчас отнесут к дурному смотрению или неискусству врача.

Артемий Филиппович. О! насчет врачеванья мы с Христианом Ивановичем взяли свои меры: чем ближе к натуре, тем лучше, – лекарств дорогих мы не употребляем. Человек простой: если умрет, то и так умрет; если выздоровеет, то и так выздоровеет. Да и Христиану Ивановичу затруднительно было б с ними изъясняться: он по-русски ни слова не знает.<...>

Аммос Федорович. Да вам чего бояться? Колпаки чистые надел на больных, да и концы в воду.

Артемий Филиппович. Какое колпаки! Больным велено габерсуп давать, а у меня по всем коридорам несет такая капуста, что береги только нос.

Аммос Федорович. А я на этот счет покоен. В самом деле, кто зайдет в уездный суд? А если и заглянет в какую-нибудь бумагу, так он жизни не будет рад. Я вот уж пятнадцать лет сижу на судейском стуле, а как загляну в докладную записку – а! только рукой махну. Сам Соломон не разрешит, что в ней правда и что неправда.

11. Расскажите о восприятии Петербурга Хлестаковым. Как в его описании петербургской жизни переплетаются правда о настоящей его жизни мелкого канцелярского служащего и вымысел? (д.3 я.6) О чем это свидетельствует? Расскажите о мечтаниях городничего и его жены о новой «генеральской» жизни в Петербурге. О чем свидетельствует следующая реплика персонажа: «Городничий. <...> Ведь почему хочется быть генералом? – потому что, случится, поедешь куда-нибудь – фельдъегеря и адъютанты поскачут везде вперед: "Лошадей!" И там на стан-

циях никому не дадут, все дожидается: все эти титулярные, капитаны, городничие, а ты себе и в ус не дуешь. Обедаешь где-нибудь у губернатора, а там – стой, городничий! Хе, хе, хе! (Заливается и помирает со смеху.) Вот что, канальство, заманчиво!»?

Раздел IV. Самостоятельный анализ лирического стихотворения, отрывка текста по плану.

Анализ стихотворения А. С. Пушкина «К морю» (1824)

К МОРЮ

Прощай, свободная стихия!
В последний раз передо мной
Ты катишь волны голубые
И блещешь гордою красой.

Как друга ропот заунывный,
Как зов его в прощальный час,
Твой грустный шум, твой шум призывный
Услышал я в последний раз.

Моей души предел желанный!
Как часто по брегам твоим
Бродил я тихий и туманный,
Заветным умыслом томим!

Как я любил твои отзывы,
Глухие звуки, бездны глас,
И тишину в вечерний час,
И своенравные порывы!

Смиренный парус рыбаков,
Твоею прихотью хранимый,
Скользит отважно средь зыбей:
Но ты выиграл, неодолимый,
И стая тонет кораблей.

Не удалось навек оставить
Мне скучный, неподвижный брег,
Тебя восторгами поздравить
И по хребтам твоим направить
Мой поэтической побег.

Ты ждал, ты звал... я был окован;
Вотще рвалась душа моя:
Могучей страстью очарован,
У берегов остался я.

О чем жалеть? Куда бы ныне
Я путь беспечный устремил?

Один предмет в твоей пустыне
Мою бы душу поразил.

Одна скала, гробница славы...
Там погружались в хладный сон
Воспоминанья величавы:
Там угасал Наполеон.

Там он почил среди мучений.
И вслед за ним, как бури шум,
Другой от нас умчался гений,
Другой властитель наших дум.

Исчез, оплаканный свободой,
Оставя миру свой венец.
Шуми, взволнуйся непогодой:
Он был, о море, твой певец.

Твой образ был на нем означен,
Он духом создан был твоим:
Как ты, могущ, глубок и мрачен,
Как ты, ничем неукротим.

Мир опустел... Теперь куда же
Меня б ты вынес, океан?
Судьба людей повсюду та же:
Где капля блага, там на страже
Уж просвещение иль тиран.

Прощай же, море! Не забуду
Твоей торжественной красы
И долго, долго слышать буду
Твой гул в вечерние часы.

В леса, в пустыни молчаливы
Перенесу, тобою полн,
Твои скалы, твои заливы,
И блеск, и тень, и говор волн.
1824

Анализ выполним по плану.

1. Прочитаем заглавие, обычно в нем звучит тема стихотворения или заявлен ключевой образ текста.

2. Определим слова, обозначающие **настроения, состояния, переживания лирического героя (героини)**.
3. Разделим стихотворение на части, проанализируем композицию, обратим внимание, как – с помощью **лирической медитации (раздумий лирического героя)** или **описанием предметного мира** – поддерживается развитие темы.
4. Постараемся увидеть основные **образы, понять их взаимосвязь, динамику перетекания одного образа (мотива) в другой. Выявим средства художественной выразительности (тропы, фигуры речи)**.
5. Постараемся понять **смысл стихотворения**, сформулируем свое понимание **эмоционально-идейного своеобразия** предложенного текста.
6. Обратим внимание на **дату создания текста**. Это даст возможность определить **место произведения в контексте творчества автора**.

Тема стихотворения – это тема прощания с морем. **Лирический сюжет** как раз начинается разворачиваться с **мотива** прощания, отсюда **настроение** грусти и одновременно любования, поклонения. Поэт прощается с морем как со своим другом, преданным другом, он прощается с чем-то очень важным, дорогим в своей жизни. Обратим внимание на **заглавие ст.**: оно как бы говорит нам о том, что перед нами послание – жанр, достаточно широко использовавшийся Пушкиным (Напр., «К Чаадаеву»), но перед нами необычное послание, оно обращено не конкретному лицу, другу, а морю, но морю, как другу. **В первой части ст. создается образ моря**. Этот образ двойственный. Море прекрасно, величественно, гармонично в своем спокойствии, но вместе с тем своенравно, непредсказуемо, (не случайно блещет «гордою красой»). Главная черта моря – оно всевластно, ничто не может сравниться с его властью, ей противостоять. Море может быть и гармоничным («ка-тишь волны голубые», поэт находит и тишину моря в «вечерний час»), однако эта гармония обманчива.

Лирический герой очарован морем, его призывами, его «ропотом заунывным», услышанным в последний раз. Море как бы зовет поэта в свою свободу, открывает ее перед ним. *Заметим, в романтической поэзии море – символ абсолютной свободы*. Свобода, открывающаяся благодаря морю или самим морем, бесконечна, абсолютна. Однако лирический герой не сумел ею воспользоваться:

Не удалось навек оставить
 Мне скучный, неподвижный берег,
 Тебя восторгами поздравить
 И по хребтам твоим направить
 Мой поэтической побег.

Обратим внимание на **контрастные образы**: берег «скучный», «неподвижный» – побег по «хребтам» моря (метафора) «поэтический». Побег явно характеризуется как безудержный, «поэтический», ведь в воображении *все возможно*, этим побегом *герой мог бы возвыситься над миром, над твердью* (плывет по «хребтам»). Абсолютной свободе, которую открывает море, соответствует «поэтический побег». Однако, как оказывается, этот побег невозможен.

Лирический герой, очарованный могучей страстью моря, остается у берегов. Почему же герой не может реализовать свою свободу? Он «окован». Но «окован» лирический герой не один. Во второй части ст. развивается **мотив «мировых оков»**. Невозможно совершить поэтический побег по морю, потому что вынести оно никуда не может. Куда бы оно ни вынесло, *реализовать бунтарскую, безудержную (в романтическом смысле) свободу в несвободном мире нельзя: все в оковах*.

Мир опустел... Теперь куда же

Меня б ты вынес, океан?
Судьба людей повсюду та же:
Где капля блага, там на страже
Уж просвещенье иль тиран.

По мысли Пушкина, эти страшные оковы мира пытались разбить два гения ушедшей романтической эпохи, два великих революционера – Наполеон и Байрон. К **образам** этих титанических личностей поэт обращается во второй части. Мы как бы видим умирающего на острове Елена *Наполеона (Наполеон был кумиром всей романтической эпохи)*, погружаются в «хладный сон» «воспоминанья величавы». Создается образ умирающего величия. Другой «гений, властитель наших дум», певец моря, «исчез», «умчался». **Пушкинские глаголы** в данном случае подчеркивают *скоротечность великой эпохи*. От Наполеона остались «воспоминанья величавы», Байрон оплакан самой Свободой, титаническими проявлениями бушующего моря. Заканчивается вторая часть словами: «Мир опустел». Байрон умер, море какое-то время бесновалось, «мир опустел». Теперь тишина, как бы бесстрастная тишина. Прекрасная романтическая эпоха в прошлом. *Казалось бы, мир должен был благодаря ее титаническим усилиям измениться, а он все тот же.*

Заканчивается стихотворение совершенно неожиданным мотивом, очень оптимистичным, по-новому оформляющим лирический сюжет. *Поэт прощается с морем, но внутренне остается верен ему. Море в жизни поэта, как и романтическую эпоху, не вернуть, но в душе море живет.*

Анализ портретного описания Плюшкина (из поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души»).

«<...> Лицо его не представляло ничего особенного; оно было почти такое же, как у многих худощавых стариков, один подбородок только выступал очень далеко вперед, так что он должен был всякий раз закрывать его платком, чтобы не заплевать; маленькие глазки еще не потухнули и бегали из-под высоко выросших бровей, как мыши, когда, высунувши из темных нор остренькие морды, ...они высматривают, не затаился ли где кот или шалун мальчишка, и нюхают подозрительно самый воздух. Гораздо замечательнее был наряд его: никакими средствами и стараньями нельзя было докопаться, из чего состряпан был его халат: рукава и верхние полы до того засалились и залоснились, что походили на юфть, какая идет на сапоги; назад вместо двух болталось четыре полы, из которых охлопьями лезла хлопчатая бумага. На шее у него тоже было повязано что-то такое, которого нельзя было разобрать: чулок ли, подвязка ли, или набрюшник, только никак не галстук. Словом, если бы Чичиков встретил его, так принаряженного, где-нибудь у церковных дверей, то, вероятно, дал бы ему медный грош. <...> Но перед ним стоял не нищий, перед ним стоял помещик».

Анализ выполним по плану.

1. **Определим место данного отрывка в сюжетно-композиционной структуре текста.** В отрывке описывается самый богатый помещик из тех, которых посетил Чичиков. Образом Плюшкина заканчивается галерея помещиков, степень их бездуховности, нравственной деградации достигает предела.

2. **Найдем ключевые слова, называющие основные мотивы.** «Лицо не представляло ничего особенного», «подбородок выступал далеко вперед», «маленькие глазки...бегали...», «как мыши», «нельзя было докопаться, из чего состряпан был его халат...», «на шее повязано...что-то такое...», «перед ним [Чичиковым] стоял не нищий,...стоял помещик».

3. **Представим созданный образ, определим, с помощью каких приемов он создан.** Перед нами описание «обыкновенного» старика с явными чертами отклонения от всякого человекоподобного облика: усилен старческий облик героя («подбородок выступал далеко вперед»); то, что должно свидетельствовать о духовности человека (глаза), посредством развернутого сравнения (глаза бегали, как мыши) говорит о бездуховном, звероподобном поведении персонажа (бойкая юркость и подозрительность зверька в дальнейшем явлена в описании поведенческих реакций Плюшкина, образа жизни). Описание одежды также свидетельствует об аномальности персонажа, одежда перестала быть похожей на обычную, человеческую, она как бы превратилась в исходный для нее материал («назади вместо двух болталось четыре полы, из которых *охлопьями лезла хлопчатая бумага*»; «верхние полы до того засалились и залоснились, что походили на *юфть, которая идет на сапоги*» – исп. сравнение) либо вообще такова, что трудно определить ее место в классификации одежды («на шее у него тоже было повязано *что-то такое*, которого нельзя было разобрать: *чулок ли, подвязка ли, или набрюшник*, только никак не галстук» – исп. сравнение).

4. **Обозначим и объясним проблему, заявленную в эпизоде. Найдем противоречивые детали (мотивы).** Основное противоречие в созданном образе (оно дано в контрастном определении Плюшкина: «Перед ним стоял не нищий, перед ним стоял помещик») – несоответствие социального статуса человека его внешнему и внутреннему облику.

5. **Сформулируем идею эпизода и покажем, как работает данный эпизод на понимание идеи произведения в целом.** Самый богатый помещик показан в эпизоде, где он портретируется, нищим, одетым, как нищий, ведущим низменное, полуживотное существование. «Мертвая душа» создала себя сама; изгоняя все человеческое из себя, лишила себя человеческих черт во внешнем облике, умертвила всякое проявление духовности, превратилась в «прореху на человечестве».

6. **Покажем связь эпизода с другими эпизодами произведения.** Эпизод контрастирует с расположенным рядом эпизодом, в котором показывается сельская ярмарка, способная развернуться в том случае, если бы похороненные в амбарах Плюшкина богатства смог использовать народ. Портрет Плюшкина возникает после описания поместья помещика, предваряет описание интерьера помещика, диалог с ним Чичикова. Все эти эпизоды создают целостный образ «прорехи на человечестве».

7. **Обратим внимание на стиль повествования.** Найдем типичное для гоголевского стиля развернутое сравнение: «маленькие глазки еще не потухнули и бегали изпод высоко выросших бровей, как мыши, когда, высунувши из темных нор остренькие морды, ...они высматривают, не затаился ли где кот или шалун мальчишка, и нюхают подозрительно самый воздух».

Анализ эпизода из «Слова о полку Игореве» («Игорь ждет милого брата Всеволода...»)

1. **Определим место данного отрывка в сюжетно-композиционной структуре текста.** В отрывке описывается начало похода Игоревых войск.

2. **Основные части отрывка (если части композиционно выделяются в эпизоде):** 1 описание встречи Игоря со Всеволодом, их готовности к походу; 2 описание предзнаменований природы; 3 отступление половцев, тревожащее углубление русских в «землю незнаемую».

3. **Представим основные образы, определим, с помощью каких приемов они**

созданы.

В отрывке представлены следующие образы: образ братьев, дружных, готовых на взаимопомощь. Образ создается с помощью эпитетов: «милый» брат Всеволод, «свет светлый» Игорь; образ «бывалых воинов», готовых к выступлению в поход, храбрых, мужественных, как и их военачальники. Образ создается с помощью метафор: «куряне» «под шлемами взлелеяны, с конца копья вскормлены» – и сравнения «сами скачут, как серые волки в поле». Смысл метафор: «куряне» изначально воспитывались как воины, в некоей общности, потому они душой и разумом едины с князем, их предводителем (они ищут «себе чести, а князю славы»). Сравнение показывает их ловкость, быстроту, подобную хищным зверям.

Также осмысления требует образ природы, которая «заграждает путь» князю недобрыми предзнаменованиями.

4. Найдем ключевые слова, называющие основные мотивы, формирующие образ в нашем представлении. Основные мотивы таковы: природные явления и хаотические действия природных и мифологических существ предвещают недоброе; предзнаменование как бы растекается по всей земле; Игорь все дальше уходит вглубь от земли полонецкой, и предвестия природы возобновляются. **Образ создается** с помощью олицетворений: «солнце тьмою путь заграждало», «ночь стопами грозы птиц пробудила», «лисицы брешут на червленые щиты» и др. Олицетворения подчеркивают одушевленность природы, как бы обладающей подлинным «знанием», которым Игорь пренебрегает. Мотив тревожного удаления Игоря создается с помощью сравнения «скрипят телеги в полночи, словно лебеди кричат встревоженные», а также восклицанием «О Русская земля! Уже ты за холмом!».

5. Обозначим и объясним проблему, заявленную в эпизоде. Найдем противоречивые детали (мотивы). В эпизоде осмысляется столкновение намерений людей с высшим «знанием», которым обладает «мудрая» природа, предостерегающая героев.

6. Сформулируем идею эпизода и покажем, как работает данный эпизод на понимание идеи произведения в целом. 7. Покажем связь эпизода с другими эпизодами произведения. Идея эпизода состояла в показе противоречивости, неоднозначности похода Игоря (достойных похвалы мотивов поступка и отрицательных последствий). Эта противоречивость выразилась уже в начале похода.

7. Обратим внимание на стиль повествования. Стиль «Слова» объясняется специфическими стилистическими особенностями древнерусского текста. Стиль «Слова» погружен в фольклор; часто автор данного текста идет от констатации события (довольно прозаичной) как бы к расцвечиванию его различными образными средствами, осмыслению его в открытом слове.

Раздел V. Основные понятия литературоведения и их использование при анализе художественного текста

Всем нам хорошо известны или, во всяком случае, время от времени встречались такие литературоведческие понятия, как «тема», «идея», «образ», «метафора» и т. д. Можно легко найти значение того или иного понятия в различных источниках – справочниках, энциклопедиях. Однако очень важно не только уметь определить смысл того или иного понятия, но и уметь применять знания о понятиях при анализе художе-

ственного произведения. Для этого очень важно иметь определенные представления об способах их применения.

Тематика произведения

Для того, чтобы проанализировать произведение, необходимо, прежде всего, обозначить *тему* (от др.-греч. theme – то, что положено в основу) произведения. Тема произведения – это та или иная сторона жизни, которая воспроизводится в произведении, это все то, что стало предметом авторского интереса, осмысления и оценки. Тема должна обладать определенной актуальностью, вызывать интерес у читателей.

Тематика произведений литературы весьма разнообразна. Обычно выделяют *вечные темы (это также один из уровней рассмотрения тематики)*, т. е. вневременные, неизменно присутствующие в произведениях различных эпох. Например, тема дома, семьи, любви, дружбы, любви и смерти, войны и мира, труда и праздника, власти, детства и взросления и т. д. *Культурно-исторический* тип тематики определяется большей тематической локальностью и в то же время обобщенностью, обусловленной тем или иным историческим временем, эпохой, культурой того или иного народа. Например, тема «маленького человека», «лишнего» человека, русского Гамлета, обездоленности русского народа (крестьянства) и т. д. *«Персональный», или автобиографический*, план тематики определяется воплощением в художественном произведении внутреннего мира самого автора. Например, тема времени в цикле романов М. Пруста «В поисках утраченного времени» – это насквозь субъективная, пронизанная личностным восприятием тема, неотделимая от художественного видения автора.

Проблематика произведения

Проблема – это то, что объясняет автор произведения по какому-либо противоречию жизни. Для того чтобы выяснить проблематику, нужно обратиться к *сюжету*, так как он является основной «формой произведения» (П. Николаев). Сюжет следует отличать от *фабулы*. Сюжет – «это подробности действия», а фабула есть порядок расположения эпизодов сюжета в ходе повествования» (П. Николаев). В основе сюжета любого произведения литературы – *конфликт*. Конфликт – это и есть какое-либо противоречие жизни, которое приводит к противостоянию определенных «правд» героев или героя и обстоятельств, которые вокруг него складываются. Известный немецкий писатель И. Бехер говорил: «Что придает произведению необходимое напряжение? Конфликт. Что возбуждает интерес? Конфликт. Что двигает нас вперед – в жизни, в литературе, во всех областях знания? Конфликт. Чем глубже, чем значительнее конфликт, чем глубже, чем значительнее его разрешение, тем глубже, значительнее поэт. Когда ярче всего сияет небо поэзии? После грозы. После конфликта». В художественных произведениях присутствуют разные *типы конфликтных основ*: богатство и бедность – социальный тип конфликтности («Бедная Лиза» Н. М. Карамзина); добра и зла – этический, нравственный тип конфликтности, человека и общества – социально-психологический («Герой нашего времени» Лермонтова, «Евгений Онегин» Пушкина) и др. Однако проблематика произведения не исчерпывается только обозначением той или иной конфликтной основы. Для того чтобы понять, что нам пытается объяснить автор в отношении определенного противоречия жизни, мы должны проанализировать различные *подробности сюжета, образы героев, их мотивы, понять композиционные особенности произведения* и т. д.

Чтобы проиллюстрировать расхождения между такими понятиями, как *тема и проблема* (иногда эти понятия употребляют как синонимы), обратимся к произведениям Пушкина и Гоголя на тему «маленького» человека. П. Николаев, старейший русский литературовед, пишет: «Да, Самсон Вырин, Акакий Башмачкин ... – родные братья в

социальном и иерархическом смысле, однако легко увидеть, что в пушкинском персонаже "управляющей силой" его поступков является защита человеческой и отцовской чести, которая, как ему кажется, поругана. А. А. Башмачкин куда как отличная от Вырина модификация духовного состояния бедного чиновника. Может даже вообще показаться, что здесь собственно духовное начало истощено до предела материальными заботами. Почти самозабвенная мечта о шинели грозит обернуться для Башмачкина полной потерей собственно человеческого облика. В ее социальной незаметности и духовной стертости признаки отторжения от жизни нормального человеческого общества. Если бы не было в повести мотива, выраженного словами "это брат твой", были бы все основания говорить о превращении человека в вещь. Тот "электричества чин", который Гоголь считал фактором, определяющим нелепость, гротескность человеческих отношений в холодном Петербурге, по сути, делает ирреальным весь правопорядок и уклад. В гоголевской повести человек предстает в жесткой социальной детерминированности, имеющей определенные последствия: был хорошим человеком, да стал генералом... Следовательно, ясно, что перед нами совсем не одинаковые формы воплощения маленького человека, т.е. разные проблемы».

Сюжет в произведении

Сюжет чаще всего анализируется с тем, чтобы выявить, как развивается конфликт, в чем жизненные противоречия, лежащие в его основе, разрешимы ли они. В этом смысле обычно говорят о развитии действия, его стадийности – ***завязке действия, кульминации и развязке***. Подобные сюжеты можно назвать сюжетами линейного разрешения конфликта, поскольку в данном случае конфликт обязательно разрешим во времени. Содержательно подобный тип сюжета складывается вокруг ситуации нарушения порядка, гармонии человеческого бытия. Человек испытывается силами хаоса, зла или просто беспорядка, абсурда. Но в таких сюжетах обязательна развязка – и противоречия оказываются разрешимыми (даже и в том случае, если герои погибают в финале, как в «Ромео и Джульетте» В. Шекспира). Подобный тип сюжета можно обнаружить в огромном количестве произведений эпохи Возрождения (Шекспир, Боккаччо и др.), классицизма (Мольер, Фонвизин и др.), сентиментализма (Ричардсон, Карамзин, Руссо и др.), романтизма и реализма, популярного искусства XX века. Однако существует и другой тип сюжета, который основан на выяснении самого противоречия, а не на стремлении воцарить гармонию, порядок. Содержательная основа данного типа сюжета – потрясенность человека хаосом, злом. Обнаруживаются непреходящие противоречия, как бы неизменные во времени, а сюжет оказывается, таким образом, без развития, без особого действия с его напряжением и разнообразными перепадами. Литературовед В. Хализев считает, что одно из первых таких произведений – «Божественная комедия» Данте, где человек оказывается потрясен злом (часть «Ад»), а противоречия не могут быть сняты во времени. Среди подобных текстов могут быть названы «Дон Кихот», отчасти «Гамлет», «Евгений Онегин», «Медный всадник», «Пир во время чумы» А. С. Пушкина, «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского, «новая драма» в XX веке (начиная с А. П. Чехова), вся «бессюжетная» литература модернизма (М. Пруст, С. Беккет и др.).

Герои в произведении

Обнаружив конфликт и проанализировав ***подробности сюжета***, мы уже в значительной степени можем определить проблематику того или иного текста. Однако в центре произведения литературы – человеческая жизнь, сам человек, его личность. И, конечно, можно не понять проблематику, не поняв смысл тех или иных образов героев, своеобразие их характеристик, психологии, социокультурных особенностей – всего того, что объясняет их поведение. Герои часто противостоят один другому или сопо-

ставляются друг с другом. Противостоят и/или сопоставляются также группы героев, образуя **систему персонажей**. В рамках русского реализма в произведениях противостояли романтики и реалисты (скептики) (напр., Ленский и Онегин, Грушницкий и Печорин), герои авантюрно-героического и смиренно-идиллического типа (напр., Печорин и Максим Максимыч, Пугачев и Гриневы, Мироновы) и др.

Композиция произведения

«Композиция литературного произведения – это взаимная **соотнесенность и расположение единиц изображаемого и художественно-речевых средств**. Композиционные приемы служат расстановке нужных автору акцентов и определенным образом, направленно «подают» читателю воссозданную предметность и словесную «плоть». Они обладают уникальной энергией эстетического воздействия» (по В. Хализеву).

Портрет, интерьер, пейзаж, диалог, монолог наряду с персонажами В. Хализев относит к **миру художественной литературы, т. е. к описываемой ею предметности**. Но это также можно назвать композиционно-речевыми элементами сюжета. Подробности именно такого плана мы и анализируем в произведении. Части произведения, как крупные, так и более мелкие, определенным образом выстраиваются по отношению друг к другу. Возникает определенное соотношение частей. Композиционный анализ прослеживает, каким образом это происходит. Некоторые элементы композиционного анализа помогают нам понять проблематику, идейные и эстетические задачи автора текста.

Приемы (средства композиции)

Повторы и вариации – это группа композиционных приемов, служащая выделению и **акцентированию наиболее важных, особенно значимых моментов и звеньев** предметно-речевой ткани произведения. Без повторов и их подобию («полуповторы»), вариации, дополняющие и уточняющие напоминания об уже сказанном) словесное искусство непредставимо. Всякого рода возвраты к уже обозначенному выполняют в составе художественного целого роль, подобную той, что принадлежит курсиву и разрядке в напечатанном тексте (формулировка по Хализеву).

Примеров повторов и вариаций, особенно в лирике, можно найти огромное количество. Применительно к лирике можно сказать о том, что какое-либо тематическое или концептуальное высказывание там часто связано с повтором или вариацией:

Имя твое – птица в руке,
Имя твое – льдинка на языке,
Одно единственное движенье губ,
Имя твое – пять букв.
Мячик, пойманный на лету,
Серебряный бубенец во рту...

(М. Цветаева «Стихи Блоку»)

В рассказе «После бала» Л. Н. Толстого, как и во многих других его произведениях, прием повтора встречается многократно. Например, Толстой показывает приближение строя солдат, где очень скоро произойдет экзекуция над беглым татаринном. Для того чтобы усилить впечатление надвигающегося ужаса, Толстой три раза повторяет определение «черный» и характеристику неприятной музыки, сопровождающей экзекуцию:

Когда я вышел на поле, где был их дом, я увидел в конце его, по направлению гулянья, что-то большое, **черное** и услышал доносившиеся оттуда звуки флейты и барабана. В душе у меня все время пело и изредка слышался мотив мазурки. Но это была какая-то **другая, жесткая, нехорошая музыка**. «Что это такое?» — подумал я и по проезженной посередине поля скользкой дороге пошел по направлению звуков. Пройдя шагов сто, я из-за тумана стал различать много **черных** людей. Очевидно, солдаты. «Вер-

но, ученье», — подумал я и вместе с кузнецом в засаленном полушубке и фартуке, несшим что-то и шедшим передо мной, подошел ближе. Солдаты в *черных* мундирах стояли двумя рядами друг против друга, держа ружья к ноге, и не двигались. Позади их стояли барабанщик и флейтщик и не переставая *повторяли всё ту же неприятную, визгливую мелодию.*

Мотив – это какой-либо художественный (смысловой) элемент произведения, **обладающий повышенной значимостью** (семантической насыщенностью). Он активно причастен теме и концепции (идее) произведения. Мотивом может быть какая-либо фраза, деталь, элемент смыслового целого (эпиграф, заглавие, элемент сюжета, подтекстная ситуация), который может повторяться, варьироваться, видоизменяться в произведении, формируя направленность в понимании образа героя, обстановки, пейзажа, возникающие в нашем представлении.

Например, в «Обломове» И. А. Гончарова в портрете героя акцентируется деталь: лежание на диване было для Ильи Ильича «нормальным состоянием». В диалоге со Штольцем (часть 2, глава 2) Обломов акцентирует мысль о том, что его «лежание» ничем не хуже бесполезно-праздной деятельности помещичье-бюрократического и буржуазного Петербурга. В «Сне Обломова» «нормальное состояние» Ильи Ильича соотносится с гармоничным покоем патриархальной деревни. Постепенно благодаря подобному мотиву формируется образ Ильи Ильича – не просто лентяя, а «лентяя с философией», человека, противостоящего бесполезной эгоистической борьбе, которая развернута в обществе за «место под солнцем», человека, в душе которого мир.

Мотивный анализ – одна из наиболее творческих и часто субъективных моделей анализа в литературоведении. Понимание текста разными литературоведами может базироваться на совершенно различном (и часто диаметрально противоположном) материале мотивного анализа.

Детализированное изображение и суммирующие обозначения

«Художественно воссоздаваемая предметность, – пишет В. Хализев, – может подаваться обстоятельно, детализированно, в подробностях или, напротив, обозначаться суммирующе, итогово. Здесь правомерно воспользоваться терминами кинематографистов: жизненные явления воспроизводятся либо «крупным планом», либо «общим планом». Распределение и соотнесенность крупных и общих планов составляют весьма существенное звено построения литературных произведений». Одни художники склонны к многословной детализации, таковы описание быта в романах И. А. Гончарова или пейзаж у И. С. Тургенева. Другие – больше тяготеют к компактным, суммирующим обозначениям, например, А. С. Пушкин или А. П. Чехов. Вспомним яркое, лаконичное портретирование Пугачева в «Капитанской дочке». Пушкин как бы останавливает, акцентирует наше внимание на наиболее существенных чертах облика своего героя. Весьма существенными, важными становятся определенные **детали**, характеристики персонажа, детали вещной обстановки или пейзажа. Можно вспомнить в этой связи весьма интересную деталь облика Пугачева – «живые большие глаза». Эта деталь в дальнейшем повторяется, видоизменяется, возникает **мотив** в портретировании героев, причем этот мотив важен не только в показе Пугачева.

Субъектная организация; «точка зрения»

Очень важно для построения произведений соотнесенность и смена носителей речи, а также ракурсов видения ими окружающих и самих себя. «Этот аспект композиции, – пишет В. Хализев, – малозначим там, где художественная речь фиксирует лишь один тип человеческого сознания и единственную манеру говорения, что присуще традиционному эпосу, в частности гомеровскому. Но он неизменно актуализируется в тех случаях, когда в произведениях присутствуют разноречие и многоголосие, – когда автором запечатлеваются различные манеры говорения и сказывающиеся в них типы со-

знания. Соотнесенность носителей речи и их сознаний составляет субъектную организацию произведения (термин Б.О. Кормана)».

В ряде произведений литературы смена точки зрения четко обозначается: так, например, в романе «Герой нашего времени» мы воспринимаем Печорина то с точки зрения Максима Максимовича (в части, где рассказчиком выступает он), то с точки зрения героя-рассказчика, любознательного путешественника, которому достаются дневники Печорина (это более объективный повествователь), то с точки зрения самого героя (его дневниковые записи). Но часто смена точек зрения не так очевидна. Например, в «Войне и мире» Толстого повествование то панорамно, то более локализовано, события подаются то более объективно, то, наоборот, субъективированно, иногда происходящее описывается как бы с точки зрения определенного героя, повествователь то предельно отстранен от героев, то полностью погружается в их внутренний мир.

Со- и противопоставления

Противопоставление как принцип композиционного построения очень хорошо известен, он хорошо просматривается даже в самих названиях некоторых текстов: «Война и мир», «Мертвые души» (названа одна часть, противостоящая другой), «Голый и тонкий» и др. И действительно: в «Войне и мире» постоянно противопоставляются сцены войны и мирной жизни, образы смерти и праздника бытия; в «Мертвых душах» эпизоды, где описываются «мертвые» души, противопоставлены эпизодам, где неожиданно возникает образ живых душ и т. д. Однако прием противопоставления (антитезы) не единственный, хотя он и царит в литературе и фольклоре испокон веков. В литературе, начиная с реализма, возникает и начинает чаще использоваться и другой прием – сопоставление. Так, например, в «Евгении Онегине» герои (Онегин, Ленский и Татьяна) не только противопоставляются, но и сопоставляются, поскольку во всех героях присутствует некая общность: стремление к духовным поискам, неудовлетворенность средой, где они существуют. Во многом сходны и те драматические обстоятельства, в которые попадают герои (это, прежде всего, два объяснения Онегина и Татьяны). В романе «Анна Каренина» совершенно явственно противопоставляются две семьи – Карениных и Левиных (в одной отношения рушатся, в другой – постепенно создаются), а семьи Карениных и Облонских явно сопоставляются: и в той и в другой отношения рушатся, однако только в одной все заканчивается катастрофой (гибелью Анны), в другой же гармония и порядок хотя бы формально восстанавливаются. Почему это происходит, наводит на весьма существенные раздумья в отношении идей и проблематики данного произведения.

Монтаж. Термин происходит от *фр.* montage – сборка. Монтаж широко используется в кинематографическом искусстве, тем не менее, определенные средства монтажа используются в самых различных произведениях литературы как в XX веке, так и в классике XIX века. Монтаж предполагает **ассоциативную** соотнесенность отдельных кусков текста в рамках композиционного целого. Эта соотнесенность часто размывает предметно-смысловую и причинно-следственную («сюжетную») связь отдельных частей текста, зато позволяет напрямую запечатлеть авторский ход мыслей и ассоциаций. В произведениях XX века можно найти «монтажную» композицию в произведениях Дж. Джойса («Улисс»), О. Хаксли («Контрапункт»), Т. Манна («Волшебная гора»), А. Блока («Двенадцать»), М. Булгакова («Мастер и Маргарита»).

В классике XIX века монтажное начало так или иначе присутствует в сюжетных произведениях, где есть *вставные рассказы* (вспомним «Повесть о капитане Копейкине» в составе гоголевских «Мертвых душ»), *лирические отступления*, столь обильные в «Евгении Онегине», *хронологические перестановки*, на которых держится постройка лермонтовского «Героя нашего времени».

Монтажное начало композиции воплощается в отдельных текстовых единицах, которые именуются *монтажными фразами*. В ряде случаев композиционно значимым оказывается не мотивированное логикой изображаемого, как бы случайное соседство внешне не связанных эпизодов, высказываний, деталей. Очень много подобных эпизодов и фраз в чеховских пьесах (например, «Вишневый сад»).

«Монтажные фразы», – пишет В. Хализев, – могут слагаться из единиц, удаленных друг от друга в тексте. К примеру, слова Самсона Вырина из «Станционного смотрителя» А. С. Пушкина («Авось приведу я домой заблудшую овечку мою») побуждает читателя вспомнить описание в начале повести картинок, висящих на стене комнаты смотрителя, о скитаниях блудного сына. Эта разбитая в тексте монтажная единица многое проясняет и в облике героев, и в сути рассказанной истории».

Те или иные *художественные образы* создаются благодаря определенным *художественным средствам*: это, помимо композиционных приемов, приемов сюжетосложения и показа героя, *тропы и фигуры речи* (См. о них в справочниках и энциклопедиях)*. Анализ их использования, собственно, во многом и позволяет говорить о том, что перед нами именно *художественный образ*. Например, в «Слове о полку Игореве» в описании поражения Игорева войска используется *метафора* (метафора наряду с гиперболой, метонимией и др. – один из тропов) пира: «Тут кровавого вина недоставало; тут пир закончили храбрые русичи: сватов напоили, а сами полегли за землю Русскую...». Пир – важнейшее действие в праисторических и патриархальных обществах, на пиру обычно делили добычу, выстраивалась социальная иерархия. Пир ассоциируется с миром, богатством, довольством. Автор «Слова» описывает кровавый пир, как бы противоположный мирному, – страшный пир, на котором главные гости – вороны, летающие над костями убиенных русичей. Подробность в описании события и художественное средство, используемое в описании, создает образ и выводит нас к пониманию проблематики «Слова» – проблеме «войны» и «мира».

Художественные идеи (задачи) текста

Само понятие «идея» происходит от др.-гр. *Idea* – понятие, представление. Идея обозначает сферу понимания, проникновения в сущность предметов.

Часто мы понимаем под идеей некую переданную автором основную мысль того или иного текста. Но идея – это не основная мысль текста вообще, некая, которая приходит в голову в процессе чтения, а смысл, организующийся в результате понимания текста как целого. И именно автор сформировал это целостное восприятие реальности – благодаря тексту – в нашем сознании. Поскольку именно автор дает о себе знать, прежде всего, как носитель определенного представления о человеке, мире, о бытии и его смысле. И это определяет принципиальную значимость в составе искусства его идейно-смысловой стороны, – того, что на протяжении XIX–XX вв. именуют «идеями». Таким образом, *«идея – это сфера авторской субъективности, выраженный в произведении комплекс мыслей и чувств»* (В. Хализев).

Идейно-художественный смысл произведения может быть достаточно сложен, может и не исчерпываться какой-либо одной или двумя формулировками. Например, одна из идей «Евгения Онегина» А. С. Пушкина в том, что нравственные основы личности (стремление к состраданию, справедливости, верность) дороже эгоистического счастья. Но в том же произведении есть и другая идея – о неподвластности воли человека судьбе. Очень важна для Пушкина и идея о «становящейся» личности, находящейся

* Основные тропы: метафора, грамматический тип метафоры – сравнение, метонимия, эпитет, гипербола; фигуры речи: анафора, эпифора, антитеза, инверсия, градация.

ся в постоянных поисках себя в мире. Однако и этой идеей не исчерпывается многосложный авторский замысел.

Безусловно, поскольку автор формирует в нашем представлении реальность как целостный мир, он формирует в нашем сознании и представление об определенном авторском (идейном) замысле. Многого можно узнать об авторском замысле, анализируя *историю создания произведения, авторские черновики и рабочие тетради*. Иногда эти идеи прямо проговаривает в самом произведении, как, например, Толстой, когда он пишет в «Войне и мире» по поводу Бородинского сражения о том, что это была нравственная победа русского войска над захватчиками. Но часто автор формирует эти представления косвенно – посредством самого текста, выбранной повествовательной манеры. Например, Чехов предельно как бы очищает жизненный сюжет от всякого авторского присутствия. В результате часто у Чехова «правды» отдельных героев конфликтуют между собой, но разрешения не происходит. Разрешить тот или иной конфликт, уравновесить его стороны как бы должна сама жизнь или читатель опытом своей собственной жизни. Таким образом, для Чехова (как и для Г. Ибсена, Б. Шоу, позднего Толстого и др.) дискуссионность, а не разрешение проблемы становится важнейшей авторской установкой. В отличие, например, от «нормативного» искусства XVII–XVIII века, где авторский замысел был более однозначным и легко понимаемым. Например, достаточно прочитать список действующих лиц комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль», «говорящие» фамилии героев, чтобы понять, что в пьесе произойдет борьба «плохих» героев с «хорошими» и в финале, скорее всего, «хорошие» победят, а «плохие» будут наказаны.

Лирика и ее анализ

Выше мы говорили в основном о повествовательном литературном произведении. Что касается лирического стихотворного текста, следует отметить, что такие понятия, как «сюжет», «подробности», «детали», «мотивы» также используются при его анализе. Однако чисто повествовательного сюжета в стихотворении может и не быть (чаще представлена какая-либо сюжетная ситуация как некий повод дальнейших лирических раздумий), тогда под *сюжетом* понимается движение переживаний, раздумий, настроений автора. Некоторые литературоведы используют в этом смысле такие понятия, как *лирический или поэтический сюжет*. Носителем лирического переживания является *лирический герой*, его образ и анализируется в качестве героя произведения. Часто и его может не быть, тогда анализируется *поэтический мир (предметный мир)*: само выстраивание пейзажа, вещной обстановки. Часто в лирике есть и предметный мир, и лирический герой. Проанализируем в этом смысле «Парус» Лермонтова. «Белеет парус одинокий в тумане моря голубом» – в этих строчках обращается внимание на предметный мир (описываются предметы пейзажного характера). «Что ищет он в стране далекой? Что кинул он в краю родном?» – эти вопросы как бы задает лирический герой, описываются его чувства, мысли по поводу паруса, однако «в стране далекой», «в краю родном» – детали предметного мира: пространственные образы. Благодаря им возникает ощущение движения паруса. Сюжет стихотворения выстраивается как развитие мыслей, раздумий лирического героя по поводу движения паруса, он куда-то движется, но мы не знаем куда, в чем смысл этого движения. Проследим это развитие: «Увы, он счастья не ищет, и не от счастья бежит»; «А он, мятежный, просит бури, как будто в буре есть покой». Движение паруса наполняется определенным смыслом, который не сводится (как это было в первой строфе) к физическому движению паруса как судна для морских путешествий: в момент разыгравшейся бури он не ищет счастья, а в гармонии ищет бури; парус подобен человеку, в котором потребность счастья противоречит потребности тревог, потребность бури – гармонии. Таким образом, проблема

произведения – это проблема мучительной противоречивости человека, его внутреннего мира, его желаний и поступков. Человек, подобно парусу, охвачен движением, он в постоянных поисках понимания себя в мире, понимания своих часто диаметрально противоположных потребностей и устремлений.

Заканчивая наш экскурс, обратим внимание на тот факт, что при всем том, что произведение искусства – это в значительной степени замкнутая в себе структура, все же произведение существует внутри определенной культуры (или даже субкультуры), той или иной культурной эпохи. Вот почему при анализе важно осознать, внутри какой литературной эпохи создано то или иное произведение. Для этого обозначения существуют такие понятия, *как литературное направление и течение*. Например, «Парус» Лермонтова – это произведение эпохи романтизма; эта эпоха формировала определенную модель конфликта, проблематики произведения, *жанра**, авторской активности. Основная модель конфликта, сформированная в романтическую эпоху, – это противопоставление одинокой исключительной личности миру, среднестатистической массе. Именно этот конфликт и находит свое отражение в «Парусе». Мучительная противоречивость человека, его внутреннего мира, поступков и желаний – это у Лермонтова не характер противоречивости человека вообще, а характер одинокой и исключительной личности, которая разрывается в полюсах противоречий мира в попытке реализовать саму себя.

Тексты и цитаты печатаются по следующим изданиям:

- Анхенвальд Ю. Заметка о «Герое нашего времени» // Лермонтов. Стихотворения и поэмы. Герой нашего времени. М., 1996. С.423-430.
- Брюсов В. Я. Медный всадник // http://az.lib.ru/b/brjusow_w_j/text_0282.shtml.
- Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова М., 1964. С.74-88.
- Лотман Ю. М. Учебник по русской литературе XIX века. М., 2001., С. 106-110, 151-156, 204-206, 212-225, 249-255.
- Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 136-140.
- Николаев П. А. Курс лекций "Введение в литературоведение"//[http:// nature. web. ru/db/msg.html?mid=1193081&uri=4.html](http://nature.web.ru/db/msg.html?mid=1193081&uri=4.html)
- Эпштейн М. Н. Смирная красота // Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX-XX веков. М., 1988. С.96-103.
- Эпштейн М. Н. Времена года: зима // Эпштейн М. Н. “Природа, мир, тайник вселенной...”: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. С.173-176.
- Удодов Б. “Герой нашего времени” М. Ю. Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. М.,1981.// <http://feb-web.ru/feb/lermenc/lre-abc/lre/lre-1016.htm>
- Хализев В.Е. Теория литературы М., 1999.С.28-40, 148-157,181-193.

* Жанровая система складывалась исторически, поэтому в курсах истории литературы обязательно говорят о том, как складывались и развивались разнообразные жанровые системы: например, античности, древнерусской литературы, эпохи Возрождения, классицизма, романтизма, реализма и т. п.