

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«БАРАНОВИЧСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Учебно-методический комплекс
для студентов педагогических специальностей
высших учебных заведений

Рекомендовано к печати
научно-методическим советом университета

Барановичи
РПО БарГУ
2010

УДК 821.161.1(078)

ББК 83я73

P88

С о с т а в и т е л ь

Т. И. Нестерович

Р е ц е н з е н т ы:

З. П. Мельникова, доктор филологических наук, заведующий кафедрой белорусского литературоведения БрГУ им. А. С. Пушкина;

Т. М. Пучинская, кандидат педагогических наук, доцент кафедры филологии БарГУ

Русская литература первой половины XIX века [Текст] :

P88 учеб.-метод. комплекс для студентов пед. специальностей высш. учеб. заведений / сост. Т. И. Нестерович. — Барановичи : РИО БарГУ, 2010. — 306, [2] с. — 75 экз. — ISBN 978-985-498-309-7.

Учебно-методический комплекс содержит материалы для проведения лекционных и практических занятий по истории русской литературы первой половины XIX века. Творчество В. А. Жуковского, И. А. Крылова, А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя рассматривается с учетом политической обстановки в России начала XIX века, что дает возможность проследить закономерности развития литературного процесса.

Рекомендуется студентам специальности 1-02 03 03-01 Белорусский язык и литература. Русский язык и литература в качестве учебного материала для подготовки к практическим занятиям и справочного материала во время прохождения производственной практики.

Табл. 7. Прил. 4.

УДК 821.161.1(078)

ББК 83я73

ISBN 978-985-498-309-7

© БарГУ, 2010

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Введение</i>	6
-----------------------	---

I ПРОГРАММНО-ИНФОРМАЦИОННЫЙ БЛОК

Выписка из учебной программы	7
------------------------------------	---

II УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ БЛОК

Т е м а 1. Литературное движение первой трети XIX века	11
<i>Василий Андреевич Жуковский</i>	14
Формирование личности поэта. Первые литературные опыты	14
В. А. Жуковский — основоположник русского романтизма. Жанровое многообразие творчества писателя	18
«Гений перевода». Единство оригинального и переводного творчества В. А. Жуковского	33
Новаторство В. А. Жуковского	35
<i>Иван Андреевич Крылов</i>	46
Жанровое и тематическое многообразие творчества писателя	46
Новаторство басенного искусства И. А. Крылова: отражение национального быта, событий социально-политической жизни, реализм образов и сюжетов, язык басен	50
<i>Александр Сергеевич Грибоедов</i>	56
Своеобразие общественной и литературно-эстетической позиции. А. С. Грибоедов и декабристы	56
«Горе от ума» — вершина русской реалистической комедии первой трети XIX века: проблематика, идейный смысл, система образов. Традиционное и новаторское в комедии	60
Незавершенные драматические произведения А. С. Грибоедова. Значение писателя в истории русской литературы	71
Т е м а 2. Литературное движение 1830—1840 годов	79
Общая характеристика социально-политической и литературно-эстетической ситуации в России в 30—40 годы XIX века. Переход от романтизма к реализму. Роль и место В. Г. Белинского в литературном процессе	79

<i>Александр Сергеевич Пушкин</i>	85
Лицейские годы. Стилистическое и тематическое разнообразие творчества молодого поэта	85
Петербургский период. Вольнолюбивая лирика А. С. Пушкина	90
Период южной ссылки. «Южные» поэмы А. С. Пушкина — вершина русского романтизма 1820-х годов	97
Ссылка в Михайловское — новый этап творчества. Лирика поэта	109
«Борис Годунов» — историческая трагедия нового типа в русской литературе	115
Болдинская осень. «Евгений Онегин» — «энциклопедия русской жизни»	126
«Повести Белкина» — начало русской реалистической прозы	145
«Маленькие трагедии»: проблематика, образы, художественное своеобразие	152
Проза 30-х годов. «Капитанская дочка»: идейно-художественное своеобразие, образная система	157
Замыслы последних лет	165
Значение А. С. Пушкина как величайшего русского национального поэта	167
<i>Михаил Юрьевич Лермонтов</i>	175
М. Ю. Лермонтов — преемник А. С. Пушкина. Ранняя лирика	175
Социально-философская проблематика лирики поэта. Стихотворение «Смерть поэта» как выражение политического протеста	183
Идейно-тематическое и жанровое своеобразие романтических поэм М. Ю. Лермонтова	190
«Герой нашего времени» — первый психологический роман в русской литературе	200
Значение творчества М. Ю. Лермонтова	211
<i>Николай Васильевич Гоголь</i>	218
Формирование мировоззрения писателя. Нежинская гимназия	218
«Вечера на хуторе близ Диканьки» — литературный дебют писателя. Особенности повествовательной структуры	221
Н. В. Гоголь — «поэт жизни действительной». «Миргород»	227
«Петербургские повести». Углубление социальной проблематики в творчестве Н. В. Гоголя	234
Н. В. Гоголь — драматург. Общественно-социальное и философское содержание «Ревизора». Новаторство драматургических принципов	242
«Мертвые души» как «национальная поэма». Особенности композиции, жанра, система образов	252
Работа Н. В. Гоголя над вторым томом «Мертвых душ»: образы, идейно-художественная проблематика. Полемика вокруг поэмы	269
Духовные искания Н. В. Гоголя 1840-х годов. «Выбранные места из переписки с друзьями». Позитивная морально-этическая программа писателя	273
Место Н. В. Гоголя в истории русской и мировой литературы	281
Словарь терминов и определений по теории литературы	289

III КОНТРОЛЬНЫЙ БЛОК

Вопросы к экзамену	297
------------------------------	-----

ПРИЛОЖЕНИЯ

А. Алгоритм анализа лирического произведения	300
Б. Алгоритм анализа басни	301
В. Алгоритм анализа эпического произведения	302
Г. Алгоритм анализа драматического произведения	303
Ключи	304
Список источников	305

Репозиторий БарГУ

ВВЕДЕНИЕ

История русской литературы принадлежит к числу наиболее значимых дисциплин в системе профессиональной подготовки будущего преподавателя-филолога. Поэтому главной целью учебно-методического комплекса является содействие методическому росту будущих учителей-словесников, их интеллектуальному и духовному развитию. Реализации данной цели подчинено решение следующих задач:

- развитие профессионально значимых качеств, умений и навыков будущего учителя литературы;
- знакомство студентов-филологов с основными сокровищницами духовной культуры русской нации;
- формирование активной творческой личности, призванной посредством художественной литературы решать вечные проблемы человеческого бытия.

Учебно-методический комплекс составлен по разделу «История русской литературы XIX века (первая половина)». На изучение данного раздела в программе отводится 70 часов, из них — 40 лекционных и 30 практических. Раздел включает две темы: «Литературное движение первой трети XIX века», «Литературное движение 1830—1840 годов».

Содержание первой темы раздела раскрывается через анализ творчества В. А. Жуковского, И. А. Крылова, А. С. Грибоедова. Творческое наследие указанных писателей анализируется с учетом социально-политической обстановки в России начала XIX века. Вторая тема раздела раскрывается через анализ творчества А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя. Дается характеристика социально-политической и литературно-эстетической ситуации в России 30—40-х годов XIX века.

Учебно-методический комплекс носит не только образовательный, но и воспитательный характер, так как, знакомя студентов с основными вехами жизни и творчества лучших представителей литературы первой половины XIX века, определяется духовное, культурное и историческое значение названных авторов в мировом литературном процессе.

Данный учебно-методический комплекс имеет также практическую направленность, так как в его содержание включены: материалы по теории литературы, планы семинарских занятий, тестовые задания по творчеству вышеназванных писателей, таблицы «Основные этапы творческого пути» В. А. Жуковского, И. А. Крылова, А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, контрольный блок (вопросы для подготовки к экзамену по данному разделу). В силу этого материалы учебно-методического комплекса могут быть использованы студентами-филологами при подготовке к практическим занятиям, а также во время прохождения производственной практики в школе.

І ПРОГРАММНО-ИНФОРМАЦИОННЫЙ БЛОК

ВЫПИСКА ИЗ УЧЕБНОЙ ПРОГРАММЫ

Учебная программа по дисциплине «История русской литературы XIX века» утверждена ректором БарГУ 26.06.2007 г.

Цель: определить значение и место русской литературы XIX века в русском и мировом процессе.

Задачи:

- определить социально-политическую и литературно-эстетическую ситуацию в России данного периода;
- раскрыть содержание и особенности каждого из этапов развития русской литературы XIX века;
- определить духовное, культурное и историческое их значение в мировом литературном процессе;
- познакомить с основными вехами жизни и творчества лучших представителей литературы XIX века, неповторимостью их художественного таланта;
- указать на стилистическое разнообразие творчества художников слова XIX века.

Содержание раздела «История русской литературы XIX века (первая половина)»

Тема 1. Литературное движение первой трети XIX века
(лекции — 8 ч; практические занятия — 8 ч)

1. Социально-политическая обстановка в России в начале XIX века. Своеобразие общественно-литературной ситуации.
2. Значение Отечественной войны 1812 года для развития национального самосознания, ее отражение в художественной литературе. Создание тайных организаций, их связь с литературными обществами: «Зеленая лампа», «Вольное общество любителей рос-

сийской словесности». Журнал «Сын Отечества», альманах «Полярная звезда».

3. В. А. Жуковский. Формирование личности поэта. Первые литературные опыты. В. А. Жуковский — основоположник русского романтизма. Жанровое многообразие творчества писателя. В. А. Жуковский — «гений перевода». Единство оригинального и переводного творчества. Новаторство В. А. Жуковского.

4. И. А. Крылов. Жанровое и тематическое многообразие художественного наследия писателя. Творческое переосмысление И. А. Крыловым зарубежных и отечественных традиций, новаторство его басенного искусства: отражение национального быта, событий социально-политической жизни. Поэтическое мастерство автора, язык басен, своеобразие образов и сюжетов. Значение басен И. А. Крылова в развитии русского литературного языка.

5. А. С. Грибоедов. Свообразие общественной и литературно-эстетической позиции. Участие в войне 1812 года и дипломатическая служба. А. С. Грибоедов и декабристы. «Горе от ума» — вершина русской реалистической комедии первой трети XIX века. История создания комедии, отражение разнообразных сторон русской действительности. Проблематика и идейный смысл, система образов. Традиционное и новаторское в комедии. Незавершенные драматические произведения А. С. Грибоедова. Значение писателя в истории русской литературы.

Тема 2. Литературное движение 1830—1840 годов

(лекции — 32 ч, практические занятия — 22 ч)

1. Общая характеристика социально-политической и литературно-эстетической ситуации в России в этот период; западники, славянофилы, революционные демократы. Переход от романтизма к реализму на рубеже 30—40-х гг. Пушкинская эпоха и гоголевский период в развитии русской литературы и художественной культуры. Роль и место В. Г. Белинского в литературном процессе 30—40-х гг. Начало творческого пути А. Герцена, И. Гончарова, Н. Некрасова, И. Тургенева, М. Салтыкова-Щедрин, Ф. Достоевского, Л. Толстого.

2. А. С. Пушкин. Лицейские годы. Стилистическое и тематическое разнообразие творчества молодого поэта. Петербургский период. Вольнолюбивая лирика А. С. Пушкина. Период южной ссылки. «Южные» поэмы А. С. Пушкина — вершина русского романтизма 1820-х гг. Характерные черты жанра. Трагедия романтического героя. Ссылка в Михайловское — новый этап творчества. Лирика михайловского периода. «Борис Годунов» — историческая трагедия нового типа в русской литературе. Проблема власти и народа в трагедии. Возвращение из ссылки. А. С. Пушкин и декабристы. Лирика А. С. Пушкина конца 20-х гг. Художественная проза. Болдинская осень. Завершение романа «Евгений Онегин». Творческая история, образ автора и главных героев, композиция, стилевые особенности, жанровое своеобразие. «Евгений Онегин» — «энциклопедия русской жизни». «Повести Белкина» — начало русской реалистической прозы. «Маленькие трагедии»: проблематика, образы, художественное своеобразие. Проза 30-х гг. «Капитанская дочка»: идейно-художественное своеобразие, образная система. Особенности лирики 30-х гг. Замыслы последних лет. Значение А. С. Пушкина как величайшего русского национального поэта.

3. М. Ю. Лермонтов — преемник А. С. Пушкина. Ранняя лирика: романтический характер, свободолюбивые мотивы. Идейные и творческие искания. Социально-философская проблематика лирики поэта. Стихотворение «Смерть поэта» как выражение политического протеста. Идейно-тематическое и жанровое своеобразие романтических поэм. Развитие реализма в творчестве М. Ю. Лермонтова. Утверждение активного свободолюбивого героя. Поздние стихи. Роман «Герой нашего времени» — первый психологический роман в русской литературе. Печорин — герой и жертва времени. Сюжетная роль и идейно-художественная функция других образов. Значение творчества М. Ю. Лермонтова.

4. Н. В. Гоголь. Формирование мировоззрения писателя. Нежинская гимназия. «Вечера на хуторе близ Диканьки» — литературный дебют писателя. Н. В. Гоголь — «поэт жизни действительной». «Миргород». «Тарас Бульба» — первая национально-историческая эпопея, жанрово-стилевое своеобразие, «мысль народная». «Петербургские повести». Углубление социальной проблематики в творчестве Н. В. Гоголя. Н. В. Гоголь — драматург.

Общественно-социальное и философское содержание «Ревизора». Новаторство драматургических принципов. Н. В. Гоголь за границей. «Мертвые души» как «национальная поэма». Особенности композиции, жанра, система образов. Лирико-эпический характер произведения. Тема России, ее исторических судеб. Авторская концепция первого тома «Мертвых душ». Работа Гоголя над вторым томом: образы, идейно-художественная проблематика. Неосуществленный замысел третьего тома. Полемика вокруг поэмы. Духовные искания Н. В. Гоголя 1840-х гг. «Выбранные места из переписки с друзьями», идейный смысл. Полемика между Н. В. Гоголем и В. Г. Белинским по поводу «Переписки». Позитивная морально-этическая программа Н. В. Гоголя. Место Н. В. Гоголя в истории русской и мировой литературы.

II УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ БЛОК

ТЕМА 1 ЛИТЕРАТУРНОЕ ДВИЖЕНИЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Конец XVIII и первая треть XIX века — начало революционной ломки феодально-абсолютистского строя в Европе, о чем свидетельствовала буржуазная революция во Франции 1789 г. Развивались капиталистические отношения и в России. Крепостнический порядок тормозил развитие производительных сил и культуры страны. Крепостное право, социальные противоречия между помещичьим классом и крестьянством составляли тот основной вопрос русской жизни, вокруг которого развернулась борьба классов в русском обществе.

Отечественная война 1812 г. пробудила политическое и национальное сознание русских людей, захваченных большими историческими событиями, вскрыла великие силы, таившиеся в русском народе. Героически отстаивая независимость своей родины от иноземных захватчиков, народные массы России осознавали и свое право на освобождение от крепостной кабалы. Крестьянская масса глухо волновалась, о чем свидетельствует тот факт, что в первой четверти XIX века в стране произошло более 280 крестьянских волнений. Напуганное революционным движением в Западной Европе и крестьянскими волнениями в России, царское самодержавие то прикрывалось маской либерализма и лицемерно обещало новые прогрессивные реформы, то прибегало к испытанным полицейским способам угнетения народа.

По окончании войны с Наполеоном политика Александра I становится все более откровенно реакционной и крепостнической. Русский царь возглавил сложившийся в Европе Священный союз — оплот феодальной реакции. Страна была отдана во власть временщика Аракчеева — злобного врага всякого вольномыслия и крепостника.

Как отражение антикрепостнических настроений народных масс возникает освободительное движение в кругу передовой дво-

рянской молодежи. Из ее среды вышли декабристы. Сами декабристы глубоко ощущали связь своего движения с национально-патриотическим подъемом 1812 года. Декабрист Матвей Муравьев-Апостол утверждал: «Мы были дети 1812 года». Вместе с тем борьба за свободу ощущалась декабристами как всемирно-историческое явление. Главную задачу передовые русские люди видели в освобождении России от рабства. После окончания войн 1812—1815 годов в России возникают тайные политические общества. Возникновение первого тайного общества относится к 1816 году. Это был «Союз спасения», в котором насчитывалось около тридцати членов. В 1818 году вместо «Союза спасения» возникает второе тайное общество — «Союз благоденствия», в котором состояло уже до двухсот человек. В 1821 году на основе последнего общества сложились Южное общество во главе с Пестелем и Северное общество во главе с Никитой Муравьевым и Рылеевым. Таким образом, декабристское движение возникло из потребностей экономического и политического развития России. Конкретные программы преобразования России декабристов были различны, но все они сходились на том, что царский абсолютизм и крепостное право должны быть уничтожены. Слабостью, ограниченностью дворянского революционного движения была его оторванность от народа, боязнь народной революции.

Исторические события первой трети XIX века нашли свое отражение и в духовном развитии русского общества, и в литературе. По меткому выражению поэта Державина, в начале XIX века в России все «зажурналилось». История журналистики этой поры позволяет проследить особенности идейной борьбы и литературного процесса эпохи. В первые двенадцать лет нового столетия в Москве и Петербурге возникло более сорока новых журналов (22 в Москве и 19 в Петербурге). В силу тяжелых цензурных условий большая часть этих журналов существовала недолго. Наиболее долговременным оказался «Вестник Европы» (1802—1830) Н. М. Карамзина и «Русский вестник» (1808—1820) С. Глинки, «Соревнователь просвещения и благотворения» (1818—1825).

Помимо журналов, литературные споры и искания начала XIX века находили свое выражение в таких характерных формах культурной дворянской жизни того времени, как многочисленные литературные общества, кружки и салоны. Следует отметить

«Дружеское литературное общество», основанное в Москве Андреем Тургеневым и Василием Жуковским. Общество просуществовало немногим более полугода, но его деятельность способствовала пробуждению интереса к немецкому романтизму и оказало влияние на формирование эстетических взглядов В. А. Жуковского.

В 1811 году при Московском университете было основано «Общество любителей российской словесности», просуществовавшее более ста лет. Позднее возникают «Беседа любителей русского слова», знаменитый «Арзамас», близкая к декабристским кругам «Зеленая лампа» и другие литературные общества. Среди петербургских салонов начала XIX века пользовался известностью салон А. Н. Оленина, президента Академии художеств, директора Публичной библиотеки. Посетителями салона в разные годы были Н. И. Гнедич, И. А. Крылов, К. Н. Батюшков, А. С. Грибоедов, В. А. Жуковский, Н. М. Карамзин... Накануне войны 1812 года в Петербурге литераторов привлекал салон Державина, в Москве особенным вниманием пользовался салон А. П. Елагиной и салон княгини Зинаиды Волконской, который посещали А. С. Пушкин и А. Мицкевич.

Распространенным явлением в писательских кругах начала XIX века стали литературные вечера, бытовавшие в определенные дни недели. Таковы были пятницы В. Жуковского, среды П. А. Плетнёва, субботы В. Ф. Одоевского и других. Литературные общества, кружки, салоны и вечера — это та живая, насыщенная спорами и переливавшаяся оттенками различных настроений культурно-бытовая и литературная среда, которая оказывала часто неуловимое, но порой значительное влияние на формирование эстетических взглядов и вкусов как читателей, так и писателей.

Таким образом, литературная жизнь, литературное движение начала XIX века отличалось пестротой, столкновением и борьбой различных литературных направлений: ломались привычные каноны и традиции, на смену относительной устойчивости классицизма в литературе XIX века приходит пора брожения и новых исканий, приведших в итоге к возникновению романтизма и реализма.

ВАСИЛИЙ АНДРЕЕВИЧ ЖУКОВСКИЙ

Формирование личности поэта. Первые литературные опыты

В. А. Жуковский, первый русский романтик, сыграл выдающуюся роль в формировании романтического направления русской литературы. Вместе с другими прогрессивными литературными деятелями начала XIX в. он способствовал подготовке переворота в русской литературе, произведенного А. С. Пушкиным. Но, будучи учителем А. С. Пушкина, он не пошел вместе с А. С. Пушкиным по пути прогрессивного романтизма и реализма.

Одной из особенностей романтической поэзии В. А. Жуковского был ее глубоко личный характер. О своем раннем творчестве поэт писал: «...для меня в то время было: жизнь и поэзия — одно», [44, с. 89]. Эти слова с полным правом можно отнести ко всей поэзии В. А. Жуковского: она тесно связана с жизнью поэта. В. Г. Белинский отметил это как новое явление для русской литературы: «До В. А. Жуковского на Руси никто и не подозревал, чтоб жизнь человека могла быть в тесной связи с его поэзией и чтоб произведения поэта могли быть вместе и лучшею его биографией» [45, с. 89]. Если знакомство с жизнью поэта необходимо для понимания его творчества, то к В. А. Жуковскому это относится в наибольшей степени.

Василий Андреевич Жуковский родился 29 января (9 февраля) 1783 г. в усадьбе Мишенское, близ города Белева Тульской губернии. Он был сыном богатого помещика А. И. Бунина и пленной турчанки Сальхи, которую называли русским именем Елизавета. Отчество и фамилию В. А. Жуковский получил от своего крестного отца, бедного дворянина А. Жуковского, жившего в усадьбе Буниных. Положение «незаконного» сына в доме, где мать не пользовалась одинаковыми правами с другими членами семьи, болезненно отражалось на душевном состоянии мальчика. «Не имея своего семейства, в котором бы я что-нибудь значил, — вспоминал В. А. Жуковский в дневнике 1805 г., — я видел вокруг себя людей, мне коротко знакомых, потому что я был перед ними выращен, но не видал родных, мне принадлежащих по праву; я привыкал отделять себя от всех...» [45, с. 89]. Родственную среду В. А. Жуковский

нашел позднее в семье замужней дочери Буниных, Е. А. Протасовой, которая стала его воспитательницей .

Образование В. А. Жуковский получил в Благородном пансионе при Московском университете, где он пробыл четыре года. Педагогические принципы пансиона определялись сочетанием религиозно-моралистических, не чуждых масонства, и граждански-патриотических понятий о любви к отечеству, не выходящих за рамки традиционных общественно-политических взглядов. Литературное воспитание основывалось на традициях классицизма, осложненных, однако, интересом к новой, сентиментальной поэзии. Литературное образование в пансионе состояло не только в изучении литературы, но и в самостоятельном творчестве воспитанников. Пробовал свои силы в литературе и В. А. Жуковский — преимущественно в жанрах философской оды и прозаических рассуждений на темы морали.

Большое значение для В. А. Жуковского имело сближение его с семьей Тургеневых. Глава семьи, И. П. Тургенев, друг Н. И. Новикова, человек прогрессивных взглядов, состоял директором Московского университета и университетского пансиона. Его дети, сверстник В. А. Жуковского Александр и младший по возрасту Николай, будущий видный деятель декабристского движения, принадлежали к числу образованнейших и передовых людей своего времени. В. А. Жуковский всю жизнь был в большой близости с Александром Тургеневым. Но особенно подружился он с Андреем Тургеневым, организатором Дружеского литературного общества. Участие в этом обществе было важным моментом в духовном развитии В. А. Жуковского, способствовало формированию его литературных взглядов в новом, романтическом направлении.

В 1802 г. В. А. Жуковский уезжает из Москвы в Мишенское. Его тянет к родным, к природе. В деревню он привозит с собой целую библиотеку. Ему хочется пополнить свое образование, заняться самовоспитанием и писать стихи.

Формирование В. А. Жуковского как поэта началось на рубеже XVIII и XIX столетий, в период крупных успехов и широкой популярности сентиментализма. Молодой В. А. Жуковский испытал на себе большое влияние Н. М. Карамзина, который навсегда сохранил для поэта-романтика высокий авторитет. К увлечению русским сентиментализмом присоединилось увлечение родственными явлениями

западноевропейской литературы, которая в это время, пережив эпоху «чувствительности», стояла в преддверии романтизма. Особенный успех выпал на долю английской сентиментальной и предромантической поэзии (Юнг, Грей и др.). В. А. Жуковский еще в пансионе познакомился с новыми течениями английской литературы и нашел в них много близкого своему умонастроению. В первый период своего творчества В. А. Жуковский выступает как поэт-сентименталист, отдававший, впрочем, неизбежную дань и классицизму.

Типичным для сентиментализма было уже первое, напечатанное в журнале «Приятное и полезное препровождение времени» стихотворение В. А. Жуковского «Майское утро» (1797), в котором поэт приходит к мысли о том, что жизнь — «бездна слез и страданий» и что счастье ждет человека в могиле. В том же духе написаны и ранние прозаические размышления В. А. Жуковского: «Мысли при гробнице» (1797), «Мысли на кладбище» (1800). Влияние Юнга и Грея здесь очень заметно.

Так подошел начинающий поэт к переводу наиболее популярного произведения Грея «Элегия, написанная на сельском кладбище». Стихотворение В. А. Жуковского появилось в конце 1802 г. под заглавием «Сельское кладбище». Элегия начинается характерным для эпохи «чувствительности» пейзажем: туманный сумрак, луна, темные сосны и вязы, дикая сова, таящаяся под древним сводом башни, тишина, изредка нарушаемая жужжанием вечернего жука или унылым звоном рогов. Такое введение помогало читателю глубже почувствовать настроение поэта, овладевшее им на кладбище. Поэт пришел на сельское кладбище, где покоятся «праротцы села», простые люди. Его раздумья поэтому принимают социальную окраску. Равенство всех перед лицом смерти, скромный, но полезный труд почивших поселян, условия жизни, лишившие их возможности проявить прекрасные качества сердца и ума или свершить высокий гражданский подвиг, — вот предмет размышлений поэта на сельском кладбище. В конце элегии возникает образ сентиментального поэта, друга почивших, который уныло, задумчиво, молчаливо наблюдает за тихой зарей и, склонив голову, уходит в дубраву лить слезы. Скоро и он нашел в могиле «приют от всех земных тревог». Перевод В. А. Жуковского произвел большое впечатление на читателей и своим меланхолическим тоном, и не-

обыкновенной теплотой чувства, и совершенством поэтического языка, и музыкой стиха.

Наиболее значительной элегией В. А. Жуковского раннего периода творчества является стихотворение «Вечер» (1807). Элегия начинается лирической картиной вечера, в которой видна тонкая кисть художника. Лирический характер придается пейзажу постоянными восклицаниями, в которых тот или иной признак наступающего вечера не просто отмечается, но как бы оценивается воздействие его на человека:

Как слит с прохладой растений фимиам!
Как сладко в тишине у берега струй плесканье!
Как тихо веянье зефира по водам
И гибкой ивы трепетанье!

Но природа не только вызывает у поэта тот или иной эмоциональный отклик. Она рождает мечты, воспоминания, мысли. Раскрывая свой внутренний мир, поэт вспоминает о «священном круге» друзей, которых объединяли не только «Вакховы пиры при шуме зимних вьюг», но и «песни пламенны и Музам и свободе». Все это ушло, одни идут «своей тропой», иных уже нет. Но поэт надеется, что воспоминания «о радостях души» будут сильнее суетных интересов. Свое призвание В. А. Жуковский видит в том, чтобы

...брести неведомой стезей,
Быть другом мирных сел, любить красы Природы,
Дышать над сумраком дубравной тишиной
И, взор склонив на пенны воды,
Творца, друзей, любовь и счастье воспевать.

В конце элегии опять возникает мысль о близкой смерти. Уже в этих ранних произведениях нельзя не почувствовать «стихов пленительную сладость», которая, по справедливому суждению А. С. Пушкина, свойственна поэзии В. А. Жуковского. «Меланхолия», превратившаяся у эпигонов Н. М. Карамзина в условно-литературный шаблон, в лирике В. А. Жуковского стала конкретным психическим состоянием человека, для которого поэт нашел адекватные и разнообразные средства выражения. Глубоко пережитые автором чувства не могли не воздействовать на читателя. Элегия «Вечер» обогащала его внутренний мир, развивала у него способность к более тонкому восприятию природы. Увлекал и са-

мый колорит пейзажа, всей обстановки. Как откровение новой, неведомой доселе поэзии могли читаться, например, строки:

Луны ущербный лик встает из-за холмов...
О тихое небес задумчивых светило,
Как зыблется твой блеск на сумраке лесов!
Как бледно брег ты озлатило!

Помимо изобразительной точности в описании лунного света, помимо впечатляющей выразительности в передаче настроения, здесь не могла не порадовать музыка стиха: плавность ритма шестистопных ямбов, периодически замыкаемых четырехстопной концовкой строфы, переключки гласных и согласных звуков («луны ущербный лик», «зыблется твой блеск», «бледно брег»). Все это определяло неповторимый облик молодого поэта-романиста.

В. А. Жуковский — основоположник русского романтизма. Жанровое многообразие творчества писателя

В. А. Жуковский сделал очень многое для утверждения романтизма в России. С полным правом можно сказать, что романтизм как господствующее направление в русской литературе начала XIX в. утвердился не только вместе, но в значительной мере и вследствие поэтической деятельности В. А. Жуковского, в результате его творческих исканий и на основе его художественных открытий. Идеино-эстетическая система раннего русского романтизма нашла в поэзии В. А. Жуковского наиболее яркое и законченное выражение. В. Г. Белинский в 1844 г. справедливо отметил: «В. А. Жуковскому принадлежит честь введения романтизма в русскую поэзию» [51, с. 11].

В. А. Жуковский писал лирические стихотворения на всем протяжении своего творческого пути. Но он не случайно получил прозвище «балладника». Популярность В. А. Жуковскому принесли прежде всего баллады. С этим жанром ассоциировалось представление о начале русского романтизма. Баллада появилась в русской литературе до В. А. Жуковского (например, «Раиса» Н. М. Карамзина). Но ранние русские баллады прошли незамеченными, потому что в них не было еще романтизма.

В 1808 г. в «Вестнике Европы» была напечатана первая баллада В. А. Жуковского — «Людмила» с подзаголовком «Русская баллада» и с примечанием: «Подражание Бюргеровой Леноре». Бюргер, отвечая возрастающему интересу к народной поэзии, использовал в своей балладе немецкие народные предания. В. А. Жуковский пытается создать русскую балладу. Он изменяет имя героини, переносит действие на Русь, придает обстановке некоторые исторические черты (рать славян, дружина, Литва и Нарва как места, с которыми связаны военные действия), иногда вводит народно-поэтические выражения («борзый конь», «ветер буйный»). Но не в этом было значение «Людмилы». В балладе В. А. Жуковского перед русским читателем в живых образах и картинах, в увлекательном сюжете раскрылся неведомый ранее романтический мир. В «Людмиле» затрагивается тема любви и смерти. Героиня не верит в вечную силу любви и жаждет смерти, но не в надежде на «сладкий час — соединенье», а в полной безнадежности:

Милый друг, всему конец;
Что прошло — невозвратимо;
Небо к нам неумолимо...

Мать Людмилы предостерегает героиню от греховного ропота на провидение. О том же говорит и В. А. Жуковский: «Смертных ропот безрассуден». Однако романтический смысл баллады не сводится к религиозно-моральной идее. Людмила пожелала смерти и получила ее. Но неверие в загробную встречу с любимым привело героиню к тому, что они соединяются не в вечной жизни, а в вечной смерти, в холодном гробу. Героиня баллады изменила романтическому миропониманию, романтическому идеалу. «Верь тому, что сердце скажет», — призывал В. А. Жуковский. «Сердце верить отказалось!» — в отчаянии призналась Людмила. Это и привело ее к гибели.

Романтизм этой баллады, по словам В. Г. Белинского, заключается не только в ее содержании, но и в «фантастическом колорите красок, которыми оживлена местами эта детски простодушная легенда». Критик называет «откровением тайны романтизма» описание ночной скачки Людмилы с ее мертвым женихом.

Но В. А. Жуковский, видимо, не был удовлетворен своим произведением. В 1813 г. в «Вестнике Европы» он напечатал новую балладу на тот же сюжет — «Светлана». Она стала еще более популярной, чем «Людмила», и В. А. Жуковского нередко именовали «певцом

Светланы». Эту балладу и имя героини вспоминал А. С. Пушкин, описывая сон Татьяны. Критик-декабрист В. К. Кюхельбекер одобрил «Светлану», найдя в ней некоторые черты народности. Они действительно присущи новой балладе. Весь сюжет трактован в рамках бытовой сцены гадания девушек «в крещенский вечерок», что дало поэту возможность воспроизвести черты русского национального быта, народных обычаев. В. А. Жуковский стремится передать и некоторые особенности бытовой речи:

Что, подруженька, с тобой?
Вымолви словечко;
Слушай песни круговой;
Выйди себе колечко, —

обращаются девушки к Светлане. Перенесение действия в условия повседневного быта заставило автора отказаться от фантастики и мотивировать сверхъестественный ход событий сном героини. Угрожающее Светлане соединение с мертвым женихом оказывается мрачным сновидением, и, проснувшись, она возвращается в обычную обстановку, а действие приходит к благополучной развязке: появляется живой и по-прежнему любящий жених. Посвятив балладу А. А. Воейковой (урожденной Протасовой), В. А. Жуковский обращается к ней, называя ее «моей Светланой», с разъяснением идеи произведения. Светлана в отличие от Людмилы не возроптала на провидение и поэтому обрела счастье. Но и в этой балладе идейный смысл не сводится к такой прописной морали. В. А. Жуковский верит в вечность любви и счастья, условием чего является верность до гроба и за гробом. Любовь торжествует над смертью — вот романтическая идея баллады.

В «Светлане» намечался иной по сравнению с «Людмилой» путь В. А. Жуковского. Поэт, в сущности, отказывался от балладной фантастики, от таинственного и ужасного, не боясь ввести в балладу даже элементы шутки, хотя это противоречило жанровой традиции. Вместе с тем В. А. Жуковский придавал произведению национальную окраску, соблюдая одно из требований романтизма. Но в последующих своих балладах по этому пути он не пошел. Эту задачу, как мы увидим дальше, поставил перед собой П. А. Катенин, полемически выступивший против баллад В. А. Жуковского.

Переход от сентиментализма к романтизму в творчестве В. А. Жуковского проявился в те же годы и в лирических жанрах. Уже в элегии «Вечер» начинают звучать романтические мотивы:

Сию задумавшись; в душе моей мечты;
К протекшим временам лечу воспоминаям...

В 1808—1812 гг. В. А. Жуковский создает лирический цикл, в котором раскрываются «мечты» поэта, вырисовывается романтический мир, возникший в его воображении как противопоставление печальной действительности.

Два события из жизни В. А. Жуковского нашли отражение в его романтической лирике этих лет: потеря друга (смерть А. И. Тургенева) и «неразрешенная» любовь. В 1805 г. В. А. Жуковский начал давать уроки своим племянницам, Марии и Александре Протасовым. Молодой поэт увлекся Машей Протасовой, и скоро это увлечение перешло в глубокую любовь, встретившую ответное чувство. Но мечта о семейном счастье оказалась для В. А. Жуковского неосуществимой: Е. А. Протасова решительно воспротивилась браку, считая его недопустимым при кровном родстве, и запретила В. А. Жуковскому говорить Маше о его чувстве к ней. Мы увидим дальше, как преломилась в поэзии В. А. Жуковского на этой жизненной основе традиционная тема любви.

Цикл открывается посланием «К Филалету» (1808). Тема смерти, намеченная в финальных стихах элегий «Сельское кладбище» и «Вечер», связывается теперь с конкретными событиями жизни В. А. Жуковского — смертью друга и зародившимся чувством к юной племяннице. «...Кончины сладкий час моей любимой мечтою становится» [45, с. 95], — признается поэт, лишившийся счастья дружбы и не надеющийся на счастье любви.

Следующие произведения этого цикла посвящены теме любви, понимаемой романтически: «Песня» («Мой друг, хранитель-ангел мой...»), «К Нине», «Путешественник», «К ней», «Песня» («О милый друг! теперь с тобою радость!...»), «Желание», «Певец», «Пловец», «Мечты». Романтическая любовь, как объяснял В. А. Жуковский, в письме А. Тургеневу привлекает душу «к одному предмету, который удаляет ее от всех других», т. е. поглощает всего человека и приводит к «недеятельности душевной».

В портфеле М. А. Протасовой после ее смерти было найдено стихотворение «К ней», представляющее собой вольный перевод

одной немецкой песни, но вполне выразившее силу и глубину любви В. А. Жуковского. Написанное трехударным тоническим безрифменным стихом, последовательно сохраняющим, однако, ритмический рисунок в каждом из трех стихов пяти строф, стихотворение «К ней» тонко и выразительно передает возвышенное чувство любви. До В. А. Жуковского в русской поэзии так о любви никто не писал:

Прелесть жизни твоей,
Сей образ чистый, священный, —
В сердце — как тайну ношу.

Я могу лишь любить,
Сказать же, как ты любима,
Может лишь вечность одна!

Однако и такая любовь оказалась бессильной преодолеть условности и предрассудки. «О милый друг, нам рок велел разлуку», — скорбит поэт. Но любовь сильнее разлуки, «любовь ни времени, ни месту не подвластна». Полностью же восторжествует она за пределами земного бытия: «Есть лучший мир; там мы любить свободны» («Песня»). Под стихотворением «Песня» («О милый друг! теперь с тобою радость!..») стоит дата 29 сентября 1811 г.— в этом году В. А. Жуковский просил у Е. Протасовой руки ее дочери и получил отказ.

В том же году он пишет романе «Желание», в котором отчетливо выступает романтическая концепция «лучшего мира». За туманами, за густым мраком В. А. Жуковский видит «обитель тишины», «предел очарованья». Поэт устремляется туда, пытаясь в лодке переплыть «поток ужасный». Стихотворение заканчивается одним из положений романтической концепции жизни:

Верь тому, что сердце скажет;
Нет залогов от небес;
Нам лишь чудо путь укажет
В сей волшебный край чудес.

Как и в стихотворении «К ней», в основе романса лежит чужое произведение: стихотворение Шиллера «Томление». Но оно, видимо, отвечало настроениям В. А. Жуковского: немецкий подлинник процитированного четверостишия он взял эпиграфом ко второй части «Двенадцати спящих дев».

Тот же идейно-психологический смысл выражает и символика стихотворений «Путешественник», «Певец», «Пловец». В песне «Путешественник» особенно отчетливо выражена мысль о недоступности романтического идеала:

Даль по-прежнему в тумане;
Брег невидим и далек.
И веки надо мною
Не сольется, как поднесь,
Небо светлое с землею...
Там не будет вечно здесь.

В романтической лирике В. А. Жуковского отразились обстоятельства его личной жизни, но они только сообщили конкретное содержание и особую форму романтическому мироощущению, зародившемуся у поэта, как и у других его современников, например у К. Н. Батюшкова, под влиянием общественных причин.

Доказательством этому может служить создание оды «Певец во стане русских воинов».

Во время Отечественной войны 1812 г. В. А. Жуковский вступает ратником в московское дворянское ополчение и присутствует в составе резерва на Бородинском поле во время сражения. Итогом патриотического вдохновения поэта явилась его ода-элегия «Певец во стане русских воинов», сочиненная в обстановке военного бивака, в Тарутине, в штабе М. И. Кутузова, где находился В. А. Жуковский после оставления Москвы. Гимн В. А. Жуковского получил широкое распространение и признание в армии еще до напечатания (в конце 1812 г. в «Вестнике Европы» и двумя отдельными изданиями в 1813 г.) и стал одним из лучших произведений, рожденных Отечественной войной 1812 г. «Певец во стане русских воинов» [45, с. 96] «сделал эпоху в русской словесное и в сердцах воинов», — свидетельствует И. Лажечников в «Походных записках русского офицера» (1820).

Вечером на поле брани певец в кругу воинов, поднимая кубок, хочет воздать славу героям Отечественной войны. Уносясь мыслью в прошлое, он называет исторических героев, послуживших обороне Родины своим ратным трудом: Святослава, Дмитрия Донского, Петра I, Суворова. В. А. Жуковский вспоминает предков в назидание потомкам: «Да в чадах к родине любовь зажгут отцов могилы».

Следующий кубок — Отчизне. Поэт нашел теплые слова и задушевные интонации, выразившие его сыновнюю любовь к Роди-

не. Центральную часть произведения занимает речь в честь «ратных и вождей», объединенных общей целью — победить врага. Далее следуют портреты полководцев: Кутузова, Ермолова, Раевского, Милорадовича, Витгенштейна, Коновницына, Платова и др. Отдав долг погибшим, певец призывает живых отомстить врагу, посягнувшему на независимость народа. В. А. Жуковский отмечает освободительный характер войны, которую ведут русские воины:

Их подвиг свят: то правых брань
С злодейскими ордами.
Пришло разрушить их мечам
Племен паробощенье.

«Певец во стане русских воинов» — яркий образец русской гражданской поэзии. Жизнь потребовала от поэта-романтика выхода за пределы «мечтательного мира».

Произведение В. А. Жуковского связано с традициями одической поэзии. Это нашло выражение не только в высоком патриотическом пафосе гимна, но и в особенностях его формы: славянизированная лексика («там днесь его могила», «горе подъял ужасну брань»), отзвуки классицизма в батальной живописи (стрелы, щиты, перуны и т. д.), местами одическое витийство, местами дидактические сентенции. Но вместе с тем стихотворение В. А. Жуковского принадлежит к романтической поэзии. Элементы оды сочетаются с чертами элегии. Певец запекает свою песню на бранном поле, в ночной тиши, при свете луны. В высоте «воздушными полками» мчатся тени героев прошлого. Героическое и элегическое глубоко объединяются лирической интонацией, свойственной стихотворению В. А. Жуковского.

После успешного сражения под селом Красным В. А. Жуковский пишет послание «Вождю победителей», обращенное к Кутузову и в торжественных шестистопных ямбах рисующее общий ход войны с Наполеоном. Через два года, в связи с победоносным окончанием заграничного похода русской армии, В. А. Жуковский выступает с обширным посланием «Императору Александру», напечатанным в 1815 г. Еще более торжественное по стилю, чем послание Кутузову, это произведение написано с позиций просвещенного абсолютизма. Отвергая самовластительство Наполеона, врага «свободы», В. А. Жуковский считает гибельным и неповиновение трону.

Но он хочет, чтобы уважение подданных было данью «не власти, не венцу, но человеку». Поэт взывает царя «поверить народу», «все величие» которого «явилось» в подвиге народной войны.

Историческая обстановка 1812—1814 гг. отразилась не только в гражданских стихотворениях В. А. Жуковского. В ряде дружеских посланий той же поры он затрагивает вопросы, имеющие общественную значимость. Так, в послании «Тургеневу, в ответ на его письмо» В. А. Жуковский, вспоминая эпоху Дружеского литературного общества, когда друзья, полные радужных надежд, «делили жизнь на лоне у Свободы», констатирует крушение «мира фантазии прелестной», столкнувшейся с жизнью. Резко осуждающий голос поэта слышится в словах о «гнусном свете»,

Где милое один минутный цвет;
Где доброму следов ко счастью нет;
Где мнение над совестью властитель;
Где все, мой друг, иль жертва, иль губитель!..

Общественные мотивы звучат и в оригинальной балладе «Эолова арфа» (1815) — одном из самых значительных произведений раннего русского романтизма. В. А. Жуковский ставит вопрос о духовной близости людей при их социальном неравенстве. Бедный певец Арминий, полюбивший царскую дочь Минвану, понимает, что ему доступна только «минутная сладость веселого вместе», только тайная радость, скрытая от взоров людей.

Проглянет денница —
Блаженству конец;
Опять ты царица,
Опять я ничтожный и бедный певец, —

говорит он Минване. На это нарекая, дочь отвечает:

Лишь царским убором
Я буду с толпой;
А мыслию, взором
И сердцем, и жизнью, о милый, с тобой.

Духовная близость торжествует над социальным неравенством. Но это возможно только в мире романтической мечты, которая рано или поздно должна столкнуться с миром реальной действительности. Любовь бедного певца к царской дочери перестала быть тайной, и преступник был наказан изгнанием. Однако победа социальной несправедливости

над справедливостью моральной была временной. В мире, недоступном человеческой злобе и предрассудкам, любящие соединились:

Когда от потоков, холмов и полей
Восходят туманы,
И светит, как в дыме, луна без лучей —
Две видятся тени:
Слиявшись летят
К знакомой им сени...
И дуб шевелится, и струны звучат.

«Эолова арфа», — писал В. Г. Белинский, — «прекрасное и поэтическое произведение, где сосредоточен весь смысл, вся благоухающая прелесть романтики В. А. Жуковского» [45, с. 99]. Напечатанное в 1815 г., в период общественного подъема, это произведение знаменует собой вершину романтической поэзии В. А. Жуковского. Идея баллады — торжество любви над сословной разобщенностью, превосходство морального равенства над социальным неравенством. Но и в «Эоловой арфе» разрешения противоречий поэт ищет не здесь, на земле, а там, в посмертной жизни.

Рядом с «Эоловой арфой» должно занять место другое произведение того же 1814 г., оригинальное по жанру, сочетающее черты элегии, баллады и идиллии, — «Теон и Эсхин». Противопоставление «нетленных» благ и благ «изменяющих» — такова тема произведения. Эсхин искал счастья в роскоши, славе, веселье, чувственной любви — и не нашел его. Скромный в желаниях, Теон «видел земное блаженство» в высокой любви, в «сладоности возвышенных мыслей» — и нашел подлинное счастье. В. А. Жуковский рисует образ умудренного жизнью романтика, для которого уже нет противоречия между идеалом и действительностью. То счастье, которого достиг Теон, — «не мечта». «При блеске возвышенных мыслей» жизнь «предстала» Теону «в красоте». Этого счастья не могла нарушить и утрата любимого человека, ибо «для сердца прошедшее вечно», а будущее обещает встречу с любимым. Осуществимость идеала основывается на подчинении всей жизни «прекрасной возвышенной цели». «Все в жизни к великому средство», — утверждает В. А. Жуковский. Такой душевный настрой делает человека человеком. Устами Теона В. А. Жуковский сформулировал «мысль великую» — романтическую идею личности. Ставя достоинство человека в зависимость не от его социального положения, а

от его морального состояния, поэт провозглашает человека «святейшим из званий».

В этот лучший период своего творчества В. А. Жуковский возвращается также к жанрам элегии и песни. Шедевром элегической лирики В. А. Жуковского можно признать стихотворение «Славянка» (1815). Осенний пейзаж Павловска, одной из царских резиденций близ Петербурга, дан с поразительной точностью. Романтический пейзаж проникнут авторской субъективностью, в картинах природы переданы глубокие, волнующие переживания. Возникают привычные для поэта мысли о минувшем и грядущем. Сумерки и тишина наполняются невидимыми призраками и таинственными голосами:

Мой слух в сей тишине приветный голос слышит;
Как бы эфирное там веет меж листов,
Как бы невидимое дышит.

Поэту кажется, что прошлое воскресает, а будущее рождает в сердце надежду. Но призрак исчезает:

Одна лишь смутная мечта в душе моей:
Как будто мир земной в ничто преобразился;
Как будто та страна знакомей стала ей,
Куда сей чистый ангел скрылся.

Из других стихотворений того же времени интересно послание «К Воейкову» («Добро пожаловать, певец...», 1814) как свидетельство о новых замыслах поэта. Выражая признательность А. Ф. Воейкову за совет обратиться к народным преданиям, песням, сказкам как к богатому источнику поэзии, В. А. Жуковский погружается в этот народно-поэтический мир:

Вот наше солнышко-краса
Владимир-князь с богатырями;
Вот Днепр кипит между скалами;
Вот златоверхий Киев-град;
И бусурманов тьмы, как пруги,
Вокруг зубчатых стен кипят;
Сверкают шлемы и кольчуги...

Дальше нам встречаются Добрыня, громящий Зилантов и Полканов, девица-краса, ожидающая богатыря в своем тереме, баба-яга, Дубыня, Горыня. В эти годы В. А. Жуковский усиленно собирает исторические и литературные материалы для задуманной им поэмы «Владимир». Это должна была быть не традиционная клас-

сическая, а романтическая эпопея, в которой поэт предполагал сочетать историческую истину с легендарными преданиями и поэтическими вымыслами. Для этого В. А. Жуковскому и нужна была народная поэзия, значение которой он сумел оценить. Но «Владимир» не был написан. Очевидно, широта и объективность эпического жанра не отвечали дарованию и художественному методу создателя романтической лирики и лирической баллады. Год за годом он пишет и переводит баллады. В. А. Жуковский охотно обращается к творчеству английского романтика «озерной» школы Саути. Его творчеством навеяны баллады «Адельстан», «Варвик» и «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди». Из Шиллера он переводит «Ивиковы журавли». К числу оригинальных баллад, кроме «Эоловой арфы», относится баллада на античные мотивы «Ахилл».

К концу рассматриваемого периода В. А. Жуковский становится одним из корифеев нового литературного направления. Как неизменный «секретарь» «Арзамаса», он принимает живое участие в его деятельности. Протоколы заседаний «Арзамаса», писанные В. А. Жуковским, являются оригинальным литературным документом эпохи.

Но скоро в поэзии В. А. Жуковского намечается поворот, знаменующий начало нового периода его творчества. Произведения поэта сделали его имя известным при царском дворе, и в 1818 г. ему поручают обучение принцессы Александры Федоровны, а затем наследника, будущего Александра II. Это надолго сблизило В. А. Жуковского с придворными сферами и потребовало от него много времени и сил. С этой переменой в жизни совпало серьезное изменение и в творчестве В. А. Жуковского. Его друзья полушутя-полусерьезно заговорили о «дворцовом» романтизме В. А. Жуковского. Но они были правы только отчасти. Сближение с царским двором не было основной причиной эволюции романтизма В. А. Жуковского. Значительно большую роль здесь сыграли обстоятельства его личной жизни. В 1817 г. М. А. Протасова вышла замуж, а в 1823 г. она умерла. Оба эти события глубоко отразились в поэзии В. А. Жуковского.

Но основной причиной поворота, происшедшего в творчестве В. А. Жуковского, были условия общественной и литературной жизни. Во второй половине 10-х годов XIX в. в связи с возникно-

вением освободительного движения дворянских революционеров в русской литературе складывается революционно-романтическое течение. Романтизму В. А. Жуковского и К. Н. Батюшкова, игравшему доселе прогрессивную роль, предстояло или развиваться дальше, отвечая новым общественным и литературным требованиям, или вступить в противоречие с ними. Судьба «Арзамаса» была в этом смысле весьма поучительной. В. А. Жуковский по самым основам своего общественного и литературного мировоззрения не мог пойти вместе с революционными романтиками. Естественно, что он стал отставать от передового литературного движения. А в этих условиях неизбежно должны были нагляднее проявиться и возобладать слабые стороны романтизма В. А. Жуковского.

Это обнаружилось во второй части поэмы «Двенадцать спящих дев» — балладе «Вадим». В конце первой части поэмы — балладе «Громобой» — был предуказан путь спасения Громобоя и двенадцати дев: искупить вину может только герой, чистый душой, верный небесной красоте, презревший все земное. Вторая баллада — рассказ о подвиге такого героя. Это уже не Теон, для которого и жизнь и вселенная прекрасны, для которого «все в жизни к великому средство». Вадим готов на моральный подвиг во имя потустороннего идеала. Прекрасное для него — вне чувственного мира. История Вадима — это история человека, который с юношеских лет ощутил непреодолимое стремление к «чему-то неизвестному» и путем победы над соблазнами земной жизни достиг «желанного»:

Свершилось! все — и ранних лет
Прекрасные желанья,
И озаряющие свет Младой души мечтанья,
И все, чего мы здесь не зрим,
Что вере лишь открыто, —
Все вдруг явилось перед ним,
В единый образ слито!

Закончив «Вадима», В. А. Жуковский снова обращается к переводу баллад. Это были «Рыбак» и «Лесной царь» Гете, «Рыцарь Тогенбург» и «Граф Габсбургский» Шиллера. Признав «Рыцаря Тогенбурга» прекрасным и верным переводом одной из лучших баллад Шиллера, В. Г. Белинский отметил при этом, что ее герой представляет безнадежную попытку воскресить средневековое мировоззрение. Но автору «Вадима» образ рыцаря-инока, целиком

захваченного чувством высокой любви к Прекрасной Даме — недоступной ему монахине, был близок.

В 1819 г. В. А. Жуковский пишет оригинальную балладу «Узник». Поэт изменяет ситуацию шиллеровской баллады о рыцаре Тогенбурге. Там красавица, не умея ответить на любовь рыцаря, добровольно уходит в монастырь; здесь она заключена в темницу и рвется на свободу. Рыцарь Тогенбург стал иноком, чтобы хоть в окно видеть любимую; герой «Узника», заключенный в той же темнице, что и любимая им красавица, после ее смерти «холодно принял» весть о своем освобождении. В обеих балладах изображается герой, способный все принести в жертву своей любви. Но В. А. Жуковский подчеркивает, что верность в любви выше стремления к свободе. В. Г. Белинский отнес балладу «Узник» наряду с «Теоном и Эксином» к числу «самых романтических произведений, какие только выходили из-под пера В. А. Жуковского» [45, с. 102]. Но В. Г. Белинский не указал на значительное различие героев этих баллад. По своей отрешенности от земного бытия Узник ближе к Вадиму, чем к Теону.

Впрочем, уже в «Теоне и Эксине» В. Г. Белинский почувствовал «величайшую односторонность» романтизма В. А. Жуковского. Вспомним слова критика об отличии нового романтизма от романтизма «в духе средних веков». В творчестве В. А. Жуковского «мир исторического созерцания и общественной деятельности», с которым он сближался в 1812 — 1815 гг., начинает заслоняться «внутренним миром сердца», а романтический идеал приобретает все более отчетливую мистическую окраску. На протяжении 1819—1824 гг. В. А. Жуковский создает новый лирический цикл, который можно назвать поэзией мистического романтизма. Печальная история «неразрешенной» любви с ее драматическим финалом (смерть М. Протасовой) претворяется здесь в обобщенную концепцию таинственной связи двух миров, позволяющей преодолевать ограниченность земного существования.

Началом нового лирического цикла можно считать два стихотворения, написанных в августе 1819 г.: «К мимо пролетевшему знакомому Гению» и отрывок «Невыразимое». В первом из них В. А. Жуковский свидетельствует о новом появлении таинственного Гения, который когда-то сладостно усыплял мечтами жизнь поэта, которому душа внимала «в чистейшие минуты бытия». «Бывалый друг, отлетом не спеш», — обращается поэт к своему «плени-

телу». В стихотворении «Невыразимое» затрагивается вопрос о пределах «земного языка» и искусства. И тому и другому доступна внешняя красота природы. Но передать ее «святые таинства», ее внутреннюю таинственную красоту слово и искусство бессильны:

Хотим прекрасное в полете удержать,
Ненареченному хотим название дать —
И обессиленно безмолвствует искусство?

И все же стихотворения В. А. Жуковского представляют собой настойчивую попытку передать средствами художественного слова эту таинственную жизнь мира, смутно воспринимаемую поэтом мистического романтизма («Море», «Ночь»).

Самыми значительными опытами такой поэзии являются стихотворения «Лалла Рук» (1821, опубликовано 1827) и «Таинственный посетитель» (1824). «Философию» стихотворения «Лалла Рук» раскрыл сам В. А. Жуковский в письме А. И. Тургеневу: «Прекрасное существует, но его нет, ибо оно, так сказать, является нам единственно для того, чтобы исчезнуть, чтобы нам сказаться, оживить, обновить душу, — но его ни удержать, ни разглядеть, ни постигнуть мы не можем...» [45, с. 103]. И В. А. Жуковский цитирует заключительные строки о «гении чистой красоты»:

А когда нас покидает,
В дар любви у нас в виду
В нашем небе зажигает
Он прощальную звезду.

добавляя, что эти звезды служат людям «путеводителем по земле». В стихотворении «Таинственный посетитель» поэт пытается еще раз вдуматься в природу этого «гостя прекрасного», являющегося «в поднебесную с небес». Быть может, это Надежда, Любовь, Дума, Поэзия, Предчувствие... Кто знает? Но

Часто в жизни так бывало:
Кто-то светлый к нам летит,
Поднимает покрывало
И в далекое манит.

Такое направление поэзии В. А. Жуковского тревожило и огорчало его друзей. «В. А. Жуковский вдается в какую-то христианскую выпренность» [45, с. 103], — писал П. А. Вяземский А. И. Тургеневу

18 апреля 1819 г. «Читал ли ты последние произведения В. А. Жуковского, в бозе почивающего? — иронически спрашивает А. С. Пушкин Вяземского в апреле 1820 г., — слышал ли ты его Голос с того света — и что ты об нем думаешь? Петербург душен для поэта» [45, с. 103], — обобщая, заканчивает А. С. Пушкин.

Однако и в придворных сферах В. А. Жуковский сумел сохранить благородство и независимость, свойственные, по справедливым словам А. С. Пушкина (письмо А. А. Бестужеву в конце мая — начале июня 1825 г.), «нашим талантам». В пример А. С. Пушкин приводит В. А. Жуковского: «Прочти послание к Александру (В. А. Жуковского 1815 году). Вот как русский поэт говорит русскому царю» [45, с. 103].

Характеризуя общественное лицо В. А. Жуковского, нельзя обойти молчанием многочисленные факты заступничества поэта, близкого к царскому двору, за людей, попадавших в опалу или нуждавшихся в помощи. Известна его роль в смягчении участи молодого А. С. Пушкина. В. А. Жуковский представил Николаю I записку, в которой защищал заочно приговоренного к смертной казни за участие в тайном обществе Н. И. Тургенева. Во время путешествия с наследником престола по Сибири В. А. Жуковский стал на защиту сосланных декабристов. Он помог А. И. Герцену вырваться из вятской ссылки. Он энергично содействовал выкупу из крепостного состояния Т. Г. Шевченко.

В 1824 г. этот период творчества В. А. Жуковского — период мистического романтизма — завершается. Отдельные лирические стихотворения 30-х годов являются редкими и случайными. В последние годы жизни В. А. Жуковский обнаруживает тяготение к большим эпическим формам. Не оставляет он и любимого жанра баллады.

Подводя итог сказанному, необходимо отметить: в плане жанровом творчество В. А. Жуковского отличалось многообразием. Утверждая в русской литературе новый художественный метод — романтизм, поэт пробует свои силы в разработке жанра элегии, песни, романса, баллады. Лирический герой элегии В. А. Жуковского, мрачные персонажи его баллад, образ повествователя, присутствующий буквально в каждом явлении его поэзии, — это и есть то новое в русской литературе, чего она ранее не знала. Искания В. А. Жуковского наметили тот путь художественного познания и изображения человека и общества, по которому далее пойдут А. Пушкин, М. Лермонтов, Ф. Тютчев, А. Блок и некоторые другие поэты XIX—XX вв.

«Гений перевода». Единство оригинального и переводного творчества В. А. Жуковского

Открытие «гения перевода» в лице В. А. Жуковского принадлежит В. Г. Белинскому, который, полемизируя со многими своими современниками, утверждал: «Ошибаются те, которые почитают его подражателем немцев и англичан... он не переводил, а усвоил русской словесности создания Шиллеров, Байронов и пр.; в этом, кажется, нет причины сомневаться» [51, с. 57].

К переводу больших произведений В. А. Жуковский обращался еще в ранний период своего творчества. Обдумывая поэму «Владимир», он глубоко заинтересовался «Словом о полку Игореве» как памятником древнерусской национальной поэзии, создававшейся русскими «бардами». Итогом явилось «Переложение Слова о полку Игореве» (1817—1819, опубл. 1882) на современный язык вольным стихом, ритмически и стилистически верно передающим подлинник. По совету друзей В. А. Жуковский занялся переводом «Шильонского узника» Байрона. Вышедший в 1822 г. перевод В. А. Жуковского сыграл видную роль в формировании жанра русской романтической поэмы, хотя переводчик и смягчил тираноборческую направленность подлинника.

Цикл эпических произведений последнего периода творчества поэта начинается русскими сказками. Летом 1831 г., поселившись в Царском Селе, В. А. Жуковский постоянно встречался с жившими здесь же А. С. Пушкиным и Н. В. Гоголем. А. С. Пушкин работал в это время над своими сказками, Н. В. Гоголь — над «Вечерами на хуторе близ Диканьки». Это оживило интерес В. А. Жуковского к народному творчеству, и он, «состязаясь» с А. С. Пушкиным, пишет «Сказку о царе Берендее...» (в основном по фольклорным материалам, собранным А. С. Пушкиным в Михайловском) и сказку «Спящая царевна» на сюжет, заимствованный у Перро и братьев Grimm. Как и следовало ожидать, победа в этом «состязании» досталась А. С. Пушкину, сумевшему значительно вернее передать дух и стиль русских народных сказок. Не отвечал характеру русской народной поэзии и гекзаметр, которым написана «Сказка о царе Берендее...». Однако сказки В. А. Жуковского были значительным явлением в творческом развитии их автора. Гоголь, познакомившись с этими сказками, писал А. С. Данилевскому 2 ноября

1831 г.: «В. А. Жуковского узнать нельзя. Кажется, появился новый обширный поэт и уже чисто русский» [16, с. 71]. Писал В. А. Жуковский сказки и позднее.

В 1837 г. вышла поэтически написанная повесть В. А. Жуковского «Унди́на», в которой поэт переложил гекзаметром одноименную прозаическую повесть немецкого писателя-романтика Фуке. В. А. Жуковского увлекли народные предания о духах и их отношении к людям, светлая и возвышенная романтика сюжета. В. Г. Белинский восхищался умением В. А. Жуковского «слить фантастический мир с действительным миром» и раскрыть «заповедные тайны сердца» в сказочном произведении.

В последующие годы интерес В. А. Жуковского привлекла восточная поэзия. Он пишет поэму в гекзаметре «На́ль и Дама́янти» (1837—1841, опубл. 1844), излагающую отрывок из древнеиндийской поэмы «Махабхарата». Поэма В. А. Жуковского дала русским читателям некоторое представление о великом памятнике мировой поэзии. Такое же значение имела и другая поэма В. А. Жуковского, написанная в 40-х годах, «Рустем и Зо́раб», представляющая собой свободное переложение эпизода из героической поэмы Фирдоуси «Шахнаме». Обе поэмы открывали для русской литературы своеобразный мир поэзии Востока, интерес к которому давно уже возник у русских романтиков.

В 1839 г. написана драматическая поэма В. А. Жуковского «Камо́энс» — вольный перевод произведения немецкого писателя Гальма. И в этот перевод русский поэт вложил свои мысли и чувства, свое понимание искусства в духе романтического идеализма.

На 40-е годы приходится последний, грандиозный труд Жуковского: перевод «Одиссеи» Гомера (1849). Поэт рассматривал эту работу как патриотический долг. «Будет великим делом, — писал он П. А. Плетневу 1 июля 1845 года, — если мне моим переводом удастся пробудить на Руси любовь к древним» [45, с. 105]. В переводе В. А. Жуковского памятник античной поэзии предстал перед русскими читателями во всей своей великой простоте, хотя переводчик, не зная греческого языка, вынужден был пользоваться немецким подстрочником. В. А. Жуковский не следовал прямо за Н. И. Гнедичем с его «Илиадой», а стремился сохранить стилистическое своеобразие «Одиссеи», что ему вполне удалось.

Для поэта-романтика переводы были своеобразной формой выражения своих собственных мыслей, чувств, стремлений. «Я часто замечал, — писал В. А. Жуковский Н. В. Гоголю 6 февраля 1847 г., — что у меня наиболее светлых мыслей тогда, как их надобно импровизировать в выражение или в дополнение чужих мыслей. Мой ум как огниво, которым надобно ударить об камень, чтобы из него выскочила искра. Это вообще характер моего авторского творчества; у меня почти все или чужое, или по поводу чужого — и все, однако, мое» [45, с. 105]. Нередко избранное произведение становилось для В. А. Жуковского «образцом», опираясь на который поэт создавал собственное произведение.

Таким образом, можно утверждать: в переводах последнего периода в полной мере проявилось замечательное искусство В. А. Жуковского-переводчика, умевшего сохранять и передавать художественное своеобразие оригинала. Особенно большого и при этом творческого труда требовал перевод стихотворных произведений. По этому поводу хорошо сказал сам В. А. Жуковский: «Переводчик в прозе есть раб; переводчик в стихах — соперник» («О басне и баснях И. А. Крылова» [45, с. 105]). Знакомление русского общества с целым рядом замечательных произведений мировой литературы было великой заслугой В. А. Жуковского.

Новаторство В. А. Жуковского

Творческое наследие В. А. Жуковского является частью великой поэзии русского народа. В. А. Жуковский подготовил возможность переворота, произведенного в литературе А. С. Пушкиным: «...без В. А. Жуковского мы не имели бы А. С. Пушкина», — кратко обозначил В. Г. Белинский эту историческую роль поэта-романтика [7, с. 30].

Поэзия В. А. Жуковского носила глубоко новаторский характер. Ее отличала прежде всего романтическая субъективность. Развивая то ценное, что было в сентиментализме, В. А. Жуковский окончательно порвал с характерным для классицизма абстрактно-обобщенным изображением эмоций и стремлений человека. Автор романтических элегий не описывает в словесной форме чувство вообще, а раскрывает свое чувство. В. А. Жуковский научил рус-

ских поэтов выражать душевное состояние в его конкретности, рисовать человеческие чувства и желания в их сложности и противоречивости, в их оттенках и переходах. В лирике В. А. Жуковского перед нами предстает не абстрактный, идеализированный «пиит» эпохи классицизма, а конкретный, живой человек, выражающий в художественной форме свои мысли и чувства. Это было результатом романтического утверждения личности. Тем самым создавались предпосылки для возникновения реалистической лирики.

Самый жанр элегии у В. А. Жуковского освобождается от известной скованности, обусловленной канонами «классической» поэтики, и некоторого однообразия, характерного для произведений периода сентиментализма. Элегия становится у В. А. Жуковского свободным, разнообразным по форме лирическим стихотворением — непосредственным выражением мыслей и чувств поэта.

Романтическая субъективность окрасила и другой излюбленный В. А. Жуковским жанр — балладу, в которой фантастические или исторические образы и сюжеты стали наполняться глубоким, идущим из внутреннего мира поэта содержанием. Баллады В. А. Жуковского вызвали в русской литературе увлечение этим жанром, хотя поэты, связанные с революционным романтизмом, стали находить иные пути развития русской баллады.

Познавая и выражая самого себя в лирических и лиро-эпических формах, поэт-романтик учился познавать и изображать других. Новые средства передачи сложного душевного состояния, найденные в лирике, оказывались полезными и в других литературных жанрах. Через лирику В. А. Жуковского литература шла к решению проблемы характера. Гуманистическая идея человека обостряла художественное внимание к человеческой психологии. Однако романтику В. А. Жуковскому было еще далеко до реалистического раскрытия личности в ее национальной, исторической, социальной характерности. Романтическая субъективность вела к известной односторонности, подмеченной в свое время Гете, ценившим В. А. Жуковского, но считавшим, что ему «надлежало бы более обратиться к объекту».

Своеобразие художественного метода В. А. Жуковского хорошо можно почувствовать на его пейзаже. Опять обратимся к глубокой и точной формуле В. Г. Белинского: «...изображаемая В. А. Жуковским природа — романтическая природа, дышащая

таинственную жизнь души и сердца, исполненная высшего смысла и значения» [45, с. 106]. Вкладывая свою душу в природу, поэт учится постигать «душу» самой природы. А постигая внутреннюю, живую жизнь природы, поэт овладевает искусством живописать ее. Характерна в этом отношении элегия В. А. Жуковского «Море» (1822, опубл. 1829):

Безмолвное море, лазурное море,
Стою очарован над бездной твоей.
Ты живо; ты дышишь; смятенной любовью,
Тревожно думой наполнено ты.

Романтический метод пейзажной живописи позволял В. А. Жуковскому находить верные краски при изображении природы. Такова, например, деталь лунного пейзажа в «Подробном отчете о луне. Послание к государыне императрице Марии Федоровне» (1820):

В зеркало ровного пруда
Гляделось мирное светило,
И в лоне чистых вод тогда
Другое небо видно было,
С такой же ясною луной,
С такой же тихой красотой;
Но иногда, едва бродящий,
Крылом неслышным ветерок
Дотронувшись до влаги спящей,
Слегка наморщивал поток:
Луна звездами рассыпалась;
И смутною во глубине
Тогда краса небес являлась,
Толь мирная на вышине...

Противопоставление «смутной» и «мирной» красоты наводит поэта на мысль о человеке, душа которого полна «небесного» и все же «земным возмущена».

Новые богатства идейно-эмоционального мира романтической поэзии требовали от поэта-романтика новых языковых средств, более разнообразных и выразительных, чем те, которыми доселе владела русская поэзия. И В. А. Жуковский нашел эти средства. В развитии русского поэтического языка его деятельность оставила особенно заметный след. Знаменательна оценка творчества В. А. Жу-

ковского поэтом, принадлежавшим к иному течению романтизма, — К. Ф. Рылевым. Он осудил идейную направленность поэзии В. А. Жуковского, но признал ее большое значение для развития «стихотворного слова» русской литературы.

Основная особенность стиля В. А. Жуковского — эмоциональность, или, точнее, экспрессивность, т. е. стремление выразить средствами слова чувство, настроение, переживание. Эта задача для В. А. Жуковского становится главной, подчиняя себе изобразительную функцию слова, — задачу отображения посредством слова объективной действительности. Но поэт-романтик не ограничивается тем, чтобы выразить чувство. Он хочет передать, внушить его другим. Слово должно воздействовать на читателя, волновать его, заражать его тем же чувством. Выразительность слова должна переходить в его впечатляемость. Этого В. А. Жуковский достигает различными средствами и приемами.

Эмоциональности поэтической речи служат прежде всего эмоциональные, или экспрессивные, эпитеты: «печальные дни», «горестное желанье», «прекрасные желанья», «кончины сладкий час», «милая встреча», «милая надежда», «ужасный гроб», «ужасный млат», «сладостное пенье».

Широко использует В. А. Жуковский и интонационно-синтаксические средства эмоциональной речи. Его поэтическая речь имеет особую интонационно-синтаксическую выразительность. Если классической оде была свойственна ораторская интонация, то романтическая элегия отличается интонацией напевной. В общем тоне поэзии В. А. Жуковского фигуры поэтического синтаксиса приобретают иную по сравнению с классицизмом функцию: они становятся средством передачи тех оттенков чувств, тех переливов настроений, которые характерны для романтической лирики. Таково, например, стихотворение «Весеннее чувство»:

Легкий, легкий ветерок,
Что так сладко, тихо веешь?
Что играешь, что светлеешь,
Очарованный поток?

Взволнованная интонация с самого начала выражается не только в серии вопросов-обращений, но и в повторениях, в синтаксических параллелизмах (ср. обратный параллелизм в приведенном выше четверостишии).

Я смотрю на небеса...
Облака, летя, сияют
И, сияя, улетают
За далекие леса, —

варьирует поэт важный для идеи стихотворения мотив.

Кто ж к неведомым брегам
Путь неведомый укажет?
Ах! найдется ль, кто мне скажет,
Очарованное Там? —

повторяя слово, важное для смысла произведения, поэт заканчивает стихотворение вопросом, выражающим этот смысл.

Еще более существенным было новаторство В. А. Жуковского в области поэтической семантики. В отличие от рационалистически определенного значения слова в «классическом» стиле, семантика романтической поэзии обнаруживает большую сложность, подвижность, свободу. Особенно заметную роль начинают играть ассоциативные значения слова, нередко выступающие на первый план. Слово становится выразительным не в своем основном лексическом значении, а в дополнительных значениях, в оттенках значений. Постепенно, по мере осложнения мира поэзии В. А. Жуковского, слова обрастают рядом ассоциаций, начинают звучать намеком на богатое содержание, символом, полным таинственного значения: «очарованное Там». Курсивом и с большой буквы пишет В. А. Жуковский слова «Теперь» и «Прежде», вкладывая в них особый смысл («Цвет завета»). Ассоциативными значениями полны слова и в стихотворении «Таинственный посетитель»: «С ней все близкое прекрасно; все знакомо, что вдали». Сложными семантическими ассоциациями в поэзии В. А. Жуковского наполнены слова «прошедшее», «минувшее», «грядущее», «неведомое», «таинственное» и т. п.

С этой многозначностью слова связана его эмоциональная окраска, которая в романтическом стиле В. А. Жуковского играет большую роль. Таково, например, одно из любимых слов поэта — «звезда»:

Не знаю, светлых вдохновений
Когда воротится чреда —
Но ты знаком мне, чистый Гений!
И светит мне твоя звезда!

Я музу юную бывало...

Звезда знакомая там есть;
Она к нему приносит весть...

Узник

Часто возникающий в сознании поэта для обозначения таинственной, неуловимой связи человека с «лучшим миром» образ *звезды* становится у В. А. Жуковского метафорой-символом, что также характерно для романтического стиля. Другим примером может служить образ *покрывала, покрова*, с которым у В. А. Жуковского связывается мысль о недоступности «лучшего мира» для человека в условиях земной жизни.

По мере нарастания в произведениях В. А. Жуковского элементов мистики в его стиле усиливается стремление к некоторой неопределенности, недосказанности, невыразимости. Поэт как бы не может или не хочет более точно назвать то, о чем идет речь. Полон намеков и недомолвок, например, стиль «Таинственного посетителя». Тот же смысл имеет и характерное для поэзии В. А. Жуковского обозначение неопределенного и неопределимого явления прилагательным в среднем роде, например, в «Вадиме»: «о чем-то неизвестном», «желанное вдали», «печальное вздыхало». Тем же приемом В. А. Жуковский пользуется для обозначения таинственной, несказанной красоты в стихотворении «Невыразимое» («сие столь смутное, волнующее нас», «обворожающего глас», «миновавшего привет»).

Стремление передать словами сложное и неуловимое переживание заставляет В. А. Жуковского сочетать в одном выражении признаки и качества, воспринимаемые различными органами чувств, а иногда противоречащие друг другу, несовместимые, например: «светлый сумрак», «свежая тишина», «тихий блеск заката», «взор, исполненный смутного огня», «прохладная тишина» — выражение, вызвавшее у одного из критиков вопрос к автору: можно ли в таком случае говорить о «теплой тишине»?

Следует отметить еще один из приемов, помогающих поэту-романтику добиться впечатляемости, действенности поэтического слова. Это нагнетание наиболее отвечающих настроению слов и выражений. В. А. Жуковский особенно часто употребляет два эпитета: *тихий* и *тайный*, — придающих своеобразный колорит его поэзии. Вот ряд примеров: *тихая Славянка, тихое небо, тихие сени (леса), тихий блеск (заката), тихая гармония (ручья)*. Этот эпитет, сообщающий какую-то «приглушенность» самым разно-

образным предметам и явлениям, о которых говорит поэт, глубоко отвечает мотиву тишины, проходящему через всю поэзию В. А. Жуковского:

Ты предо мною
Стояла тихо...
<...>
Легла на горы тишина...
<...>
Утих и лес дремучий.
<...>
Ты удалилась,
Как тихий ангел...

Громобой

Тихая ночь!..
9 марта 1823

Эта тишина у В. А. Жуковского наполняется таинственным содержанием: «таинственный посетитель» исчезает «безответно и безгласно», уводя нас за собой... Поэтому эпитет *тихий*, естественно, сочетается у В. А. Жуковского с эпитетами *тайный*, *таинственный*: тайная страна, тайная жертва, тайная робость. В романтическом стиле В. А. Жуковского было такое, что ушло вместе с его пассивным, мистическим романтизмом. Но основные достижения поэтического языка поэта-романтика были усвоены последующей русской литературой.

Велико значение В. А. Жуковского и в истории русского стиха. Он обогатил русскую ритмику, показал ее неисчерпаемые возможности. Это было признано современной В. А. Жуковскому критикой. «Ни один русский поэт не писал у нас метрами столь многообразными», — отметил Н. А. Полевой. Тот же критик верно указал и на особенность стиха В. А. Жуковского: «...это музыкальность стиха его, певкость, так сказать — мелодическое выражение, сладкозвучие». Именно это качество стихов В. А. Жуковского позволило А. С. Пушкину сказать об их «пленительной сладости» [52, с. 110].

До В. А. Жуковского в русской поэзии господствовали двусложные размеры, особенно ямба, а трехсложные (дактиль, амфибрахий, анапест) были большой редкостью. Это придавало стиху метрическое однообразие. В. А. Жуковский начал широко пользоваться трехсложными размерами, в частности амфибрахией. Этот метр он применял и

в лирических стихотворениях («Ночь», «Море»), и в балладах («Эолова арфа»). Реже пользовался он дактилем («Рыцарь Роллон») и анапестом («Замок Смальгольм, или Иванов вечер»). Большое внимание В. А. Жуковский уделил гекзаметру, применяя его в различных жанрах (не только в героических, но и в бытовых, шуточных) и в различных вариантах (см., например, стихи на смерть А. С. Пушкина: «Он лежал без движенья, как будто по тяжкой работе...», 1837). Помимо традиционных размеров, В. А. Жуковский создавал новые формы стиха, сочетая в них различные метры («К ней») или отказываясь от строгого метра в пользу вольного стиха («9 марта 1823»).

Богатства стиховых форм В. А. Жуковский достигает не только употреблением различных размеров, но и разнообразием их использования. В традиционных ямбах и хорях он сочетает стихи различной длины: от одностопных до шестистопных. Необычно звучит, например, баллада «Узник», в которой стихи четырехстопного ямба сменяются одностопными стихами:

За днями дни идут, идут...
Напрасно;
Они свободы не ведут
Прекрасной;
Об ней тоскую и молось,
Ее зову, не дозовусь.

Поэт умело пользуется ритмическими вариантами стихотворных размеров, например переносом ударения на безударный по схеме размера слог («...Жизнь и поэзия — одно»).

Исключительно богата строфика В. А. Жуковского, в области которой он совершает своего рода революцию. Достаточно просмотреть его баллады, чтобы убедиться в этом. Почти каждая баллада написана своей строфой, если иметь в виду не только способ рифмовки, но и метрическую форму строфы («Узник», «Эолова арфа»).

Многообразные средства поэтического выражения, которыми В. А. Жуковский обогатил русскую литературу, были подчинены задаче глубокого анализа сложных и противоречивых душевных движений, познания внутреннего мира человека. Стихи В. А. Жуковского «шли из сердца и к сердцу; они говорили не о ярком блеске иллюминаций, не о громе побед, а о таинствах сердца, о таинствах внутреннего мира души...» [45, с. 111]. В этих словах В. Г. Белинского отмечена основная заслуга В. А. Жуковского перед русской литературой.

Основные этапы творческого пути В. А. Жуковского

Период	Хронологические рамки	Годы создания художественных произведений
Поэтическое самоопределение (на пути к романтизму)	1797—1807	1797 г. — «Благоденствие России, устрояемое ее самодержцем Павлом Первым»; «Мысли при гробнице»; «Майское утро». 1798 г. — ода «Добродетель». 1800 г. — ода «Герой»; элегия «Мысли на кладбище». 1802 г. — элегия «Сельское кладбище». 1803 г. — элегия «На смерть Андрея Тургенева», «К К. М. Соковниной»
Творческий расцвет	1808—1815.	1806 г. — элегия «Вечер». 1808 г. — баллада «Людмила». 1809 г. — «Кассандра», «Ивиковы журавли» (1813 г.). 1812—1814 гг. — баллада «Ахилл», ода «Певец во стане русских воинов». 1808—1812 гг. — баллада «Светлана». 1813 г. — баллада «Адельстан», «Пустынный». 1814 г. — элегия «Теон и Эсхин», баллада «Золова арфа». 1815 г. — элегия «Славянка».
«Дворцовый» романтизм	1815—1841	1816 г. — баллада «Щеңие». 1819 г. — элегия «Невыразимое», баллада «Узник». 1817—1819 гг. — «Переложение Слова о полку Игореве». 1818 г. — баллада «Лесной царь». 1822 г. — баллада «Замок Смальгольм, или Иванов вечер», повесть «Шильонский узник». 1831 г. — баллада «Кубок», баллада «Поликратов перстень», баллада «Жалоба Цереры», повесть «Перчатка». 1832 г. — баллада «Братоубийца». 1831—1836 гг. — повесть «Ундина». 1831 г. — сказка «Спящая царевна»
Зарубежный	1841—1852	1844 г. — повесть «Наль и Дамаянти». 1845 г. — сказка «Тюльпанное дерево». 1849 г. — перевод «Одиссея», повесть «Рустем и Зораб»

План семинарского занятия

Становление романтизма в русской литературе. Поэт-романтик В. А. Жуковский

1. Романтизм — художественное направление в мировой литературе. Особенности русского романтизма.

2. В. А. Жуковский — основоположник русского романтизма. Идеино-художественные предпосылки формирования и особенности романтизма поэта.

3. Жанр элегии в творчестве В. А. Жуковского. Художественный мир элегии «Вечер» (1806).

4. Жанр баллады в творчестве В. А. Жуковского. Художественный мир баллады «Светлана» (1808—1812).

5. Новаторство В. А. Жуковского-романтика.

Список источников

1. *Бессараб, М. Я.* Жуковский: книга о великом русском поэте / М. Я. Бессараб. — М. : [б. и.], 1975. — 155 с.

2. *Виноградов, П.* Жуковский и романтическая школа / П. Виноградов. — М. : [б. и.], 1977. — 166 с.

3. *Власов, В. А.* Минувших дней очарование / В. А. Власов, И. И. Назаренко. — Тула : [б. и.], 1979. — 196 с.

4. *Иезуитова, Р. В.* Жуковский в Петербурге / Р. В. Иезуитова. — Л. : [б. и.], 1976. — 296 с.

Тестовые задания

Выберите правильный(-ые) вариант(-ы) ответа.

1. Учебное заведение, в котором поэт получил образование:

- а) Московский университет;
- б) Благородный пансион при Московском университете;
- в) Петербургский университет;
- г) Лейпцигский университет;
- д) Инженерное училище в Петербурге.

2. Произведения, которые стали первой пробой пера поэта:

- а) «Сельское кладбище»;
- б) «Спящая царевна»;
- в) «Майское утро»;
- г) «Мысли при гробнице»;
- д) «Людмила»;

3. Имя русского писателя, сыгравшего решающую роль в становлении поэтического таланта В. А. Жуковского:
- а) А. С. Пушкин;
 - б) Н. М. Карамзин;
 - в) Н. И. Новиков;
 - г) Н. В. Гоголь;
 - д) А. Н. Радищев;
4. Художественный метод, в русле которого создавал свои произведения В. А. Жуковский:
- а) классицизм;
 - б) реализм;
 - в) романтизм;
 - г) сентиментализм;
 - д) барокко.
5. «Литературным Коломбом Руси» В. А. Жуковского назвал:
- а) А. С. Пушкин;
 - б) Н. М. Карамзин;
 - в) В. Г. Белинский;
 - г) К. Н. Батюшков;
 - д) П. А. Катенин.
6. Оригинальными балладами в творчестве В. А. Жуковского являются:
- а) «Людмила»;
 - б) «Кассандра»;
 - в) «Светлана»;
 - г) «Эолова арфа»;
 - д) «Двенадцать спящих дев».
7. В. А. Жуковский является автором творческого перевода следующих произведений:
- а) «Слово о полку Игореве»;
 - б) «Илиада»;
 - в) «Одиссея»;
 - г) «Орлеанская дева»;
 - д) «Божественная комедия».

8. Ведущими жанрами в творчестве В. А. Жуковского являются:
- а) ода;
 - б) элегия;
 - в) баллада;
 - г) мадригал;
 - д) сонет.
9. Ода «Певец во стане русских воинов» посвящена историческому событию:
- а) битва за Смоленск в 1812 году;
 - б) Аустерлицкое сражение;
 - в) Бородинское сражение;
 - г) битва под Полтавой;
 - д) Куликовская битва.
10. Портрет с надписью: «Победителю ученику от побежденно-го учителя» — В. А. Жуковский подарил:
- а) Н. М. Карамзину;
 - б) А. С. Пушкину;
 - в) Н. И. Новикову;
 - г) Н. В. Гоголю;
 - д) А. Н. Радищеву.

ИВАН АНДРЕЕВИЧ КРЫЛОВ

Жанровое и тематическое многообразие творчества писателя

И. А. Крылов достойно представляет сатирическое направление русской литературы конца XVIII — начала XIX в. Он является продолжателем традиций А. Д. Кантемира, утверждавшего: «...в стихах смеюсь, а в сердце о злонравных плачу». Жизнь и деятельность И. А. Крылова — свидетельство того, что в дворянской империи выходцы из демократических слоев оставляли в русской культуре свой неизгладимый след.

Будущий писатель родился в семье бедного армейского офицера, который начинал службу солдатом. После тринадцати лет службы он получил чин прапорщика, а спустя еще восемь лет — капитана. Во время пугачёвского восстания семья находилась в Яицком городке. В четырехлетнем возрасте будущий баснописец наблюдал осаду городка Пугачёвым. Некоторые детали этого исторического события останутся в памяти писателя, о них он поведаёт А. С. Пушкину, а тот использует их в «Истории Пугачёва» и повести «Капитанская дочка».

В 1774 г. А. П. Крылов вышел в отставку и переехал с семьёй в Тверь. Первоначальное образование будущий баснописец получил дома. После смерти отца (1778 г.) маленького И. А. Крылова зачислили на службу подканцеляристом в Калязинский земский суд, а потом на ту же должность в Тверской магистрат. Здесь он вынужден был с утра до позднего вечера переписывать различного рода бумаги. Жалованья не хватало, и семья (мать и младший брат) в буквальном смысле слова нищенствовала.

В 1782 г. мать отправляется в Петербург хлопотать о пенсии, вместе с ней уезжает и И. А. Крылов. В Петербурге он поступает на службу в Казенную палату, где снова с утра до вечера переписывает скучные бумаги. И все-таки у юного И. А. Крылова были и радостные минуты. Все свое свободное время он отдает литературному творчеству, театру. Не получив систематического образования, он тем не менее много читал и рано начал писать сам. В четырнадцать лет И. А. Крылов пишет первое крупное произведение — комическую оперу «Кофейница». Оно свидетельствовало о том, что И. А. Крылов обладал незаурядным литературным талантом, знал жизнь крепостнической России. Опера не была принята театром, однако юный И. А. Крылов не оставил мысль стать драматургом. Он пишет две трагедии (до нас дошла «Филомела» — 1786 г.), две комические оперы — «Бешеная семья» (1786) и «Американцы» (1788) и две комедии — «Сочинитель в прихожей» (1786) и «Проказники» (1788). В этих произведениях дана широкая картина нравов высшего света, в силу чего официального признания они не получили.

Бросив драматургию, И. А. Крылов пробует себя в прозе и в 1789 г. начинает издавать сатирический журнал «Почта духов», чем и продолжил обличительную линию Новикова — Фонвизина (полное название — «Почта духов, ежемесячное издание, или Уче-

ная, Нравственная и Критическая переписка Арабского Философа Маликульмулька с водяными, воздушными и подземными духами»). Избранная форма — письма духов, свободно проникавших во все дома и сообщавших в отчетах о виденном волшебнику Маликульмульке, позволила писателю развернуть перед читателем правдивую картину нравов столичного дворянства, смело разоблачать придворных и чиновников, с презрением и издевкой описывать жизнь аристократов, нападать на судей, вельмож и даже царский двор. Например, «Письмо XII от гнома Буристана к волшебнику Маликульмульке» разоблачает всю систему судопроизводства. Гном сообщает волшебнику, что в России «на всякие тридцать тысяч жителей, наверное, находится двадцать тысяч судей; но если ты меня спросишь, найдется ли в сих двадцать тысячах хотя бы два десятка мудрецов или, лучше сказать, хотя один добродетельный и знающий судья, то я для решения сего вопроса покорно попрошу у тебя дать мне пятьсот лет сроку».

В «Почте духов» осмеиваются все сословия и прослойки, не только приносящие вред обществу, но и не дающие ему пользы. Разоблачая пороки современного ему общества, И. А. Крылов тем самым доказывал порочность всего феодально-крепостнического строя России в целом, а в отдельных произведениях (повесть «Каиб») иносказательно ставил под сомнение правомерность существования царского самодержавия. В. Г. Белинский, оценивая значимость сатирических произведений И. А. Крылова, указывал, что в них много «ума, соли, желчи».

В эти годы И. А. Крылов пишет несколько лирических стихотворений и пробует силы в жанре басни: в журнале «Утренние часы» И. Г. Рахманинова печатается несколько стихотворений и четыре басни. Затем И. А. Крылов вновь возвращается к прозе и журналистской работе. В 1792 г. И. А. Крылов, П. А. Плавильщиков (актер и драматург), И. А. Дмитриевский (актер и переводчик) и А. И. Клушин организовали собственную типографию на паях — «И. А. Крылов с товарищи», открыли книжную лавку и приступили к изданию журнала «Зритель». В нем была напечатана восточная повесть «Каиб» — памфлет на самодержавно-деспотический режим и «Похвальную речь в память моему дедушке, говоренную его другом в присутствии его приятелей за чашею пуншу», в которой резко обличались крепостники-помещики. В 1793 г. И. А. Крылов и

Клушин стали издавать журнал «Санкт-Петербургский Меркурий», но политические обстоятельства были неблагоприятны. События в стране заставили изменить планы. В 1792 г. был арестован Новиков и заключен в Шлиссельбургскую крепость на пятнадцать лет. Тогда же по распоряжению Екатерины II был произведен обыск в типографии И. А. Крылова. Писатель вынужден был покинуть Петербург. Около десяти лет он скитался по России: посетил Нижний Новгород, Ярославль, Тамбов, Киев, Могилев, Серпухов, Тулу, Ригу, некоторое время жил в Москве. Все это время И. А. Крылов служил в домах богатых помещиков. В 1798 г. он поступил секретарем к вельможе, князю С. Ф. Голицыну, который был в опале и жил в своем киевском имении в селе Казацком. В 1801 г., после смерти Павла I, Голицына назначают генерал-губернатором Риги. Вместе с ним туда уезжает и А. И. Крылов. Через два года выходит в отставку, едет в Москву, затем в Петербург. В 1808 г. поступает на службу в Монетный департамент, а через четыре года директор Публичной библиотеки А. Н. Оленин, человек образованный, оказывавший покровительство литераторам, назначает И. А. Крылова библиотекарем. В этой должности И. А. Крылов прослужил двадцать девять лет, почти до самой смерти.

В первом десятилетии XIX в. И. А. Крылов вновь вернулся к драматургии и написал две сатирические комедии — «Модная лавка» (1806) и «Урок дочкам» (1807), имевшие успех у зрителей.

Данные рассуждения позволяют сделать выводы: 1) в литературной борьбе конца XVIII — начала XIX в. И. А. Крылов занимал своеобразную позицию: писатель осмеивал сентиментальное приукрашивание действительности и в то же время противопоставлял себя классицизму; молодой И. А. Крылов поддерживал близкие отношения с «Арзамасом» (с В. А. Жуковским, А. С. Пушкиным), был близок с некоторыми писателями-декабристами, печатая свои басни в «Полярной звезде» Рылеева, т. е. теоретически и творчески И. А. Крылов примыкал к реально-сатирическому направлению и внес в него драгоценный вклад своей прозой; 2) в ранний период творчества И. А. Крылов пробует свои силы в различных жанрах, что свидетельствовало о поиске писателем творческого «я»; истинное свое призвание И. А. Крылов найдет в жанре басни, что и принесет ему мировую славу.

**Новаторство басенного искусства И. А. Крылова:
отражение национального быта,
событий социально-политической жизни,
реализм образов и сюжетов, язык басен**

С 1805 г. все силы И. А. Крылов отдает басенному жанру. «Путь Крылова к басне, — замечает Н. Л. Степанов, — лежал через комедию и сатиру» [47, с. 192]. Интерес к басне проявился у И. А. Крылова уже в самом начале его творческого пути. Как вспоминает М. Лобанов, одним из первых литературных произведений, созданных И. А. Крыловым, «была басня, переведенная им на четырнадцатом году из Лафонтена, которую знатоки того времени... хвалили, но время истребило ее». Еще в 1788 г. журнал Рахманинова «Утренние часы» публикует четыре басни И. А. Крылова: «Стыдливый Игрок», «Судьба Игроков», «Павлин и Соловей», «Недовольный гостями стихотворец». Но в то время И. А. Крылов не придавал большого значения басенному творчеству: все силы, энергию он отдавал драматургии. Вернувшись после многолетних скитаний по России в Москву (1804), И. А. Крылов часто встречался с известным тогда баснописцем И. И. Дмитриевым. Однажды писатель принес ему две басни: «Дуб и трость», «Разборчивая невеста». Отзыв «русского Лафонтена», как величали И. И. Дмитриева в ту пору, был в высшей степени положительным. «Вы нашли себя, — утверждал Дмитриев начинающему баснописцу, — это истинный ваш род... Остановитесь на этом литературном жанре». В январе 1806 г. были опубликованы в журнале «Московский зритель» басни И. А. Крылова. Читатели восприняли их восторженно. В 1809 г. начинают выходить сборники его басен. Появление каждого из них — крупнейшее событие в культурной жизни России. За последние тридцать лет своей жизни И. А. Крылов создал около двухсот басен, большинство из которых можно смело назвать шедеврами литературы. Книги Крылова расходились в тысячах экземпляров, что по тому времени было необычным. Всегда были переполнены залы, когда выступал баснописец с чтением своих произведений, а читал И. А. Крылов бесподобно. По словам П. Вяземского, И. А. Крылов «явился счастливым смельчаком, бесстрашным на-

ездником, который смеясь законам, умел приковать победу к себе и закупить навсегда пристрастие народа».

История басни в литературе связана с именами Эзопа, Федра, творцами персидских и индийских древних басен, с Лафонтеном. В русской литературе до И. А. Крылова басни создавали А. Д. Кантемир, В. К. Тредиаковский, М. В. Ломоносов, А. П. Сумароков, позже — И. И. Дмитриев, В. А. Жуковский, В. Л. Пушкин. И. А. Крылов, наследуя классические традиции, поднял басню на новую ступень, явился новатором. К моменту выступления И. А. Крылова басня стала утрачивать сатирическую основу и у сентименталистов стала средством простого нравоучения. Она теряла политическую злободневность и, по существу, перерастала в идиллию. Дидактический элемент в баснях И. И. Дмитриева, В. А. Жуковского... заменился у И. А. Крылова образностью, реалистической выразительностью. И. А. Крылов стремился в басне напомнить читателю о гражданском и патриотическом долге и жгучим словом обличал пороки общества. В. Белинский утверждал, что именно И. А. Крылов «создал русскую басню» и явился первым величайшим реалистом «в нашей поэзии». А. Пушкин обратил внимание на такие особенности басен И. А. Крылова, как народность, художественность, обличительная направленность. Он первым назвал И. А. Крылова «представителем духа русского народа», чья народность проявилась не во внешних бытовых чертах, а в выражении национального русского своеобразия. Н. В. Гоголь считал, что басни И. А. Крылова — «достоинство народное и составляют книгу мудрости самого народа». В баснях И. А. Крылова отразился быт и нравы народа, его житейский опыт, народная мудрость. Об этом хорошо сказал В. Г. Белинский: «Он вполне исчерпал в них и вполне выразил ими целую сторону национального духа: в его баснях, как в чистом полированном зеркале, отражается русский практический ум, с его кажущейся неповоротливостью, но и с острыми зубами, которые больно кусаются; с его сметливостью, острою и добродушно саркастическою насмешливостью; с его природною верною взгляда на предметы и способностью коротко, ясно и вместе кудряво выражаться. В них вся житейская мудрость, плод практической опытности, и своей собственной, и завещанной отцами из рода в род» [7, с. 171].

Истоки басен И. А. Крылова — в народном творчестве. Пословицы, поговорки, сказочные элементы давали возможность баснописцу глубже, разностороннее показывать национальный характер

русского народа, его трудолюбие, мудрость. Басенных героев И. А. Крылова не спутаешь с героями произведений других баснописцев. «Звери у него мыслят и поступают слишком по-русски; в их проделках между собой слышны проделки и обряды производств внутри России... Словом — всюду у него Русь и пахнет Русью» [15, с. 344], — замечал Н. В. Гоголь. В. Г. Белинский уточнял: «... в лучших баснях Крылова нет ни медведей, ни лисиц, хотя эти животные, кажется, и действуют в них, но есть люди, и притом русские люди» [6, с. 490]. К этому следует добавить: звери в баснях И. А. Крылова не просто олицетворяют людей, они являются носителями качеств определенных социальных групп. Например, Львы, Лисы, Медведи, Волки — наделены чертами господствующих классов; Пчелы, Овцы — представители трудового народа. В некоторых баснях действуют крестьяне, нищие, ремесленники (демократические персонажи), что еще более усиливает реалистичность, социальную заостренность, целенаправленность произведений великого баснописца.

Басня И. А. Крылова — короткий рассказ, основа которого, как правило, — определенный случай, явление. Например, заняв Москву в 1812 г., Наполеон направил графа Лористона в ставку Кутузова с предложением заключить мир. Кутузов наотрез отказался. Сам факт отказа, решимость русского полководца взволновали баснописца. Через некоторое время он создал свою знаменитую басню «Волк на псарне» и передал ее Кутузову. О дальнейшем ходе событий вспоминает очевидец И. С. Жиркевич: «Вот послушайте, господа», — сказал Кутузов. Он вынул листок с басней Крылова и прочел ее вслух. При словах: «Ты сер, а я, приятель, сед», — прочитанных с особой выразительностью, фельдмаршал снял фуражку и указал на свои седины. В ответ раздались одобрительные возгласы и громкое «Ура!» [48, с. 90].

Касаясь документальной основы басен И. А. Крылова, мы должны иметь в виду и следующее: величие русского баснописца в том, что он в своих произведениях, используя конкретные факты, поднимался до обобщения, типизации образов и явлений. Огромную роль в баснях предшественников и современников И. А. Крылова, как указывалось выше, играло нравоучение. Великий русский баснописец отошел от этого. В его произведениях сам рассказ (повест-

зование) имеет не меньшее значение, чем мораль, выводы. Поэтому, как правило, рассказ в басне живой, остроумный, энергичный.

Басни И. А. Крылова написаны прекрасным народным языком. Писатель перенес в них русскую народную речь со всеми ее особенностями. Живой, образный басенный язык блещет меткостью, острыми афоризмами. Строго взвешенным и крепким словом, как заметил Н. В. Гоголь, он разом «так и определит дело, так и означит, в чем его истинное существо» [15, с. 344].

А. С. Пушкин в свое время говорил, что истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве «соразмерности и сообразности». Принцип соразмерности и сообразности был руководящим принципом И. А. Крылова. Баснописец отвергал условный язык для избранных и смело вводил «нагую простоту». Он не был связан нормами хорошего вкуса великосветских салонов. Его художественный метод требовал многообразия средств выражения, свободы языка. Полными пригоршнями он черпал мудрые слова из языка, подслушанного в народной среде.

Смело баснописец вводил простонародные слова и обороты, не употреблявшиеся ранее в литературе, как якобы грубые и недостойные высокого искусства, например: *мужик, подойник, кривляка* и многие другие. В духе народной разговорной речи построены такие выражения: *отколе ни возьмись, навстречу Моська им; на ту беду Лиса близехонько бежала* и др. У И. А. Крылова часто встречаются ласкательные имена в чисто народном духе: *спой, светик; ох, мой голубчик-куманек* и др.

Из народной речи почерпнуты и повторы: *идол стал болван болваном («Оракул»); час от часу не легче («Рожа и Огонь»); свинья свиньей («Свинья»).*

Речь Крылова лаконична. Нередко она переходит в форму живого народного разговора, как например: *Вот невидаль — мышей, Мы лавливали и ершей; Левей, левей — и с возом бух в канаву.*

Щедро баснописец насыщал свои произведения пословицами и поговорками, часто выражая ими идею басни, как «Не плюй в колодец — пригодится воды напиться» («Лев и Мышь»); «У моря погоды ждет» («Медведь у пчел»); «Кто в лес, кто по дрова» («Музыканты»).

Многие выражения баснописца вошли в разговорный язык на правах пословиц и крылатых речений. Ими, как справедливо заме-

тил В. Г. Белинский, можно «окончить спор и доказать свою мысль лучше, нежели какими-нибудь теоретическими доводами» [6, с. 489]. Вот часть из них: *А он украдкою кивает на Петра; Чем ку-мушек считать трудиться, не лучше ль на себя, кума, оборотиться; Но Мишенькин совет лишь попусту пропал* и многие другие.

Касаясь языка крыловских басен, В. Г. Белинский отмечал, что все они выражают житейскую мудрость нашего народа, в «оригинальных русских, не передаваемых ни на какой язык в мире образах и оборотах». «Все это, — продолжал великий критик, — представляет собой такое неисчерпаемое богатство идиом, русизмов, составляющих народную физиономию языка, его оригинальные средства и самобытное, самородное богатство, — что сам А. С. Пушкин не полон без И. А. Крылова» [6, с. 489].

Басни И. А. Крылова направлены против беззакония, произвола, против конкретных носителей зла — казнокрадов, взяточников, чиновников, судей, дворян, крепостников, лукавых царедворцев. Перед читателем во всей наготе вставала крепостническая Россия. В отдельных произведениях баснописец высмеивал Александра I и Николая I («Воспитание Льва», «Рыбья пляска», «Пестрые овцы»), подводя читателей к мысли о неправомерности деспотической системы правления. И. А. Крылов, как метко сказал Н. В. Гоголь, задавал уроки «всем степеням в государстве, начиная от головы и до последнего труженика» [14, с. 346].

Общественное значение басен И. А. Крылова станет еще более очевидным, если взять во внимание доступность этого жанра широким кругам читателей, меткость и прозрачность басенных образов и сюжетов в их идейном содержании, в их общественно-политической направленности. «Этот род понятен каждому, его читают и слуги и дети», — не однажды повторял И. А. Крылов.

Историческую роль творчества И. А. Крылова раскрыл В. Г. Белинский: великий баснописец внес в русскую поэзию народность, явившуюся у него «главным и преобладающим элементом». Рассматривая басню как род сатиры, В. Г. Белинский видит заслугу И. А. Крылова в том, что он сделал нравоучительную басню сатирической и тем самым «создал русскую басню». Однако заслуга писателя не сводится только к жанровому новаторству: у него изменяется и сам характер сатиры, изменяется художественный метод. «В баснях И. А. Крылова, — пишет В. Г. Белинский, —

сатира делается вполне художественною; натурализм становится отличительною характеристическою чертою его поэзии. Это был первый великий натуралист в нашей поэзии» [6, с. 491].

Таким образом, И. А. Крылов — один из первых русских писателей-реалистов. Своим творчеством он подготовил почву для А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина, Н. Гоголя и М. Салтыкова-Щедрина.

Основные этапы творческого пути И. А. Крылова

Период	Хронологические рамки	Годы создания художественных произведений
Ранний период (поиск творческого «я»)	1783—1804	1783 г. — комическая опера «Кофейница». 1786 г. — трагедия «Филомела», комедия «Сочинитель в прихожей». 1788 г. — комедия «Проказники», басни «Стыдливый Игрок», «Судьба Игроков», «Павлин и Соловей», «Недовольный гостями стихотворец». 1789 г. — сатирические «письма» в журнале «Почта духов» (48). 1792 г. — сатирические повести «Ночи», «Каиб»; сатирико-публицистические эссе и памфлеты «Речь, говоренная повесою в собрании дураков», «Рассуждение о дружестве», «Похвальная речь в память моему дедушке». 1793 г. — эссе «Похвальная речь науке убивать время», комическая опера «Бешеная семья». 1798 г. — комедия «Подщипа» («Трумф»)
Зрелое творчество (басенное)	1805—1844	1806 г. — басня «Дуб и Трость». 1808 г. — басни «Ворона и Лисица», «Волк и Ягненок», «Стрекоза и Муравей». 1809 г. — басня «Петух и Жемчужное зерно». 1811 г. — басни «Осел и Соловей», «Квартет». 1812 г. — басни «Волк на псарне», «Обоз». 1813 г. — басни «Щука и Кот», «Демьянова уха». 1815 г. — басни «Мартышка и Очки», «Тришкин кафтан». 1816 г. — басни «Лебедь, Щука и Рак», «Зеркало и Обезьяна». 1823 г. — басня «Крестьянин и Овца». 1824 г. — басня «Рыбья пляска». 1825 г. — басня «Свинья под Дубом». 1830 г. — басня «Волк и Кот». 1834 г. — басня «Кукушка и Петух»

План семинарского занятия

Жанр басни в творчестве И. А. Крылова

1. Басня как литературный жанр: история развития, особенности.
2. Жанр басни в творчестве И. А. Крылова: место, художественное своеобразие.
3. Идеино-тематическое многообразие басен И. А. Крылова: «Тришкин кафтан», «Демьянова уха», «Лебедь, Щука, Рак», «Волк и Ягненок», «Стрекоза и Муравей» и др.
4. Значение басен И. А. Крылова в развитии русского литературного языка.

Практические задания: 1) подготовка сообщений с последующим их обсуждением (по тематике басен); 2) выразительное чтение наизусть и анализ басен И. А. Крылова.

Список источников

1. Гордин, М. Театр И. Крылова / М. Гордин, Я. Гордин. — Л. : [б. и.], 1983. — 174 с.
2. История русской литературы в XIX в. : учеб. для пед. ин-тов. [В ? ч.] Ч. 1 / под ред. С. М. Петрова. — Изд. 3-е, перераб. — М. : Просвещение, 1969. — 567 с.
3. Соколов, Н. История русской литературы XIX в. : (Первая половина) : учеб. для филолог. специальностей вузов / Н. Соколов. — 5-е изд., испр. — М. : Высш. шк., 1985. — 584 с.
4. Степанов, Н. Л. Проза Пушкина / Н. Л. Степанов — М. : [б. и.], 1962. — 165 с.

АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ГРИБОЕДОВ

Своеобразие общественной и литературно-эстетической позиции.

А. С. Грибоедов и декабристы

А. С. Грибоедов вошел в историю русской литературы как автор бессмертной реалистической комедии «Горе от ума». Наследуя сатирические традиции Д. И. Фонвизина и И. А. Крылова, он сумел

создать русскую политическую комедию на бытовом материале, с широким изображением современных ему нравов и характеров, открыв дорогу драматургии Н. В. Гоголя и А. Н. Островского. Заслуга А. С. Грибоедова тем более велика, что он пришел к реализму в своем творчестве одновременно с А. С. Пушкиным и независимо от А. С. Пушкина.

Александр Сергеевич Грибоедов родился 4(15) января 1795 г. в Москве, в дворянской семье, получил отличное домашнее воспитание, учился в Благородном пансионе при Московском университете, затем в университете. А. С. Грибоедов был одним из образованнейших людей своего времени. Он окончил два факультета — словесный и юридический, а затем изучал в университете математику и естественные науки. А. С. Грибоедов владел французским, английским, немецким, итальянским и персидским языками, изучал санскрит, турецкий. Будучи музыкально одаренным человеком, А. С. Грибоедов хорошо играл на фортепьяно, сочинял музыку. Юноша А. С. Грибоедов пылливо вглядывался в окружающую его жизнь. Он был сверстником декабристов. Одновременно с ним в пансионе и университете учились будущие декабристы и близкие к ним лица: И. Д. Якушкин, братья Н. М. и А. З. Муравьевы, А. И. Якубович, И. Д. Щербатов, П. Я. Чаадаев, П. П. Каверин. Эти молодые люди интересовались политическими и философскими вопросами. В университете начало формироваться общественное сознание наблюдательного и даровитого А. С. Грибоедова.

А. С. Грибоедов был участником Отечественной войны 1812 г.: он вступил добровольцем в армию, но в военных действиях не участвовал.

После выхода в отставку в 1816 г. А. С. Грибоедов живет в Петербурге. Служба в Коллегии иностранных дел сближает его с А. С. Пушкиным и В. К. Кюхельбекером. А. С. Грибоедов расширяет круг знакомых, среди которых А. И. Одоевский, С. П. Трубецкой, П. Г. Каховский, М. Ф. Орлов. Этим определяется своеобразие литературно-эстетических взглядов писателя: они носят ярко выраженный реалистический характер. В этот период жизни А. С. Грибоедов знакомится с театральным миром: артистами Сошниким, Семеновой, Вальберховой, позднее — с Каратыгиным. А. С. Грибоедов много пишет для сцены, участвует в литературной полемике. Жизнь бурлила вокруг А. С. Грибоедова, и он не остался безучастным к ней. И близость к декабристам, и возникший

около этого времени замысел комедии «Горе от ума» свидетельствовали о том, что, уезжая в 1818 г. на службу в Персию в качестве секретаря русской дипломатической миссии в Тегеране, А. С. Грибоедов уже понял общественно-политическую коллизию своего времени. В Петербурге А. С. Грибоедов наблюдал зарождение революционного движения.

С 1822 г. А. С. Грибоедов служит в Тифлисе при генерале А. П. Ермолове. И здесь его окружали друзья и единомышленники. В дружеской атмосфере общения с Ермоловым и Кюхельбекером А. С. Грибоедов начал усиленную работу над давним замыслом «Горя от ума» и написал в Тифлисе первые два действия комедии.

Наиболее важными были московский и петербургский периоды жизни А. С. Грибоедова с весны 1823 по май 1825 г. Писатель вернулся из Тифлиса в долгосрочный отпуск и с головой окунулся в бурную общественную и литературную жизнь. Здесь А. С. Грибоедов имел возможность на балах и раутах еще раз столкнуться с нравами реакционной фамусовской Москвы, холодного, официального Петербурга и всем сердцем и умом осознать благородную миссию молодых поборников свободы, таких, как его Чацкий.

Летом 1823 г. А. С. Грибоедов уехал в тульскую деревню своего приятеля С. Н. Бегичева, где с исключительным творческим подъемом работал над третьим и четвертым действиями «Горя от ума». В июне 1824 г. А. С. Грибоедов уже читает комедию в литературных салонах Петербурга и приятельских кружках. В это время в Петербурге готовится революционное выступление декабристов, в котором примут участие почти все друзья А. С. Грибоедова. Он познакомился здесь с К. Ф. Рылевым, А. А. Бестужевым, долгое время жил в одной квартире с А. И. Одоевским, где под диктовку переписывалось во множестве экземпляров «Горе от ума» для распространения по всей России.

В мае 1825 г. А. С. Грибоедов выехал из Петербурга на Кавказ, к месту службы. В день восстания, 14 декабря 1825 г., его в столице не было. Но он разделял политическую программу декабристов, хотя и расходился с ними по вопросам тактики. По дороге на Кавказ, в Киеве, он встречается с руководителями Южного общества декабристов С. И. Муравьевым-Апостолом, М. П. Бестужевым-Рюминым и другими декабристами.

В 1826 г. А. С. Грибоедов был арестован. Он отрицал свою принадлежность к тайному обществу. Умная самозащита, ходатайство друзей помогли ему выйти на свободу. На самом же деле он знал о тайном обществе, знал о его целях и считал необходимым уничтожение крепостничества и самодержавной власти. В письме А. А. Бестужеву от 22 ноября 1825 г. А. С. Грибоедов просил обнять Рылеева «искренне, по-республикански». Скептицизм А. С. Грибоедова, спорившего с декабристами по некоторым вопросам, вызывался не боязнью суровой кары или незрелостью его политической мысли. Он предвидел их трагическую судьбу. Обреченность движения ощущалась и многими декабристами («Исповедь Наливайки» Рылеева). Но А. С. Грибоедов глубже, чем декабристы, понимал сословную ограниченность движения, понимал, что его деятели не связаны с народом, что они преувеличивают степень готовности к восстанию даже вверенных им полков. Известно скептическое суждение А. С. Грибоедова: «Сто прапорщиков хотят переменить весь государственный быт России» [45, с. 197]. Мышление А. С. Грибоедова было более зрелым и конкретно-историческим, чем мышление декабристов.

После поражения декабристов А. С. Грибоедов оказался в своеобразном политическом одиночестве. Он находился под постоянным надзором III отделения. Для современников драматурга не было секретом, что в его трагической судьбе был косвенно повинен Николай I. Арестованный по делу декабристов, автор знаменитой комедии вдруг оказался «милостиво прощен». Он был облечен высоким саном министра-резидента (посла) и отправлен в Тегеран. Царю надо было этой мерой несколько скрасить неблагоприятное впечатление в обществе, вызванное казнью декабристов. Перед отъездом в Персию, встретившись на балу с А. С. Пушкиным, А. С. Грибоедов поделился с поэтом своими мрачными предчувствиями: «Вы еще не знаете этих людей; вы увидите, что дело дойдет до ножей» [45, с. 198].

30 января (2 февраля) 1829 г. в Тегеране фанатически настроенная толпа персов, искусно направленная рукой реакционно настроенной придворной верхушки и духовенства Персии, при тайном подстрекательстве английской дипломатии учинила кровавую резню. А. С. Грибоедов был зверски убит, а русская миссия разграблена. Это было сделано в отместку за недавние победы

русской армии над Персией и заключенный Туркманчайский мирный договор.

Последующие творческие замыслы А. С. Грибоедова отражали все более глубокое понимание автором непримиримости противоречий между крестьянством и помещиками и все более отчетливое осознание исторической роли народа. Это свидетельствовало об усилении реалистического характера творчества писателя, что явилось результатом его раздумий над лучшими достижениями мировой литературы.

**«Горе от ума» — вершина русской
реалистической комедии первой трети XIX века:
проблематика, идейный смысл, система образов.**

Традиционное и новаторское в комедии

«Горе от ума» является великим произведением русского реализма. По определению В. Г. Белинского, это «благороднейшее гуманическое произведение, энергичский (и притом еще первый) протест против гнусной расейской действительности» [45, с. 201]. По глубине и остроте конфликта, четкости его решения, насыщенности конкретным материалом политической современности, новаторским драматургическим приемам, выпуклости образов и живости языка «Горе от ума» — одно из самых выдающихся произведений русской литературы XIX в.

А. С. Грибоедов избрал в качестве содержания своей комедии борьбу двух общественно-политических лагерей — нового со старым, революционного с реакционным, антикрепостнического с крепостническим, — составлявшую основной смысл эпохи после Отечественной войны 1812 г. Он показал в «Горе от ума» (первоначально пьеса называлась еще резче — «Горе уму») самый процесс отрыва передовой части дворянства от косной среды и борьбу со своим классом. А. С. Грибоедов сумел увидеть передового героя в самой жизни.

В выборе жизненного конфликта и проявился прежде всего реализм А. С. Грибоедова. Этот конфликт он осмыслил не в отвлеченной или аллегорической форме, как это было характерно для

«классиков» и романтиков (в каждом случае по-своему), а в подлинных «формах жизни», перенеся в комедию характерные черты общественных и бытовых явлений. Многочисленные намеки на современность, которыми насыщена комедия, глубоко органичны для нее, они характеризуют ее конкретный историзм в изображении действительности.

Действие «Горя от ума» имеет четкие хронологические границы. Комментаторами давно выяснено, что, упоминая комитет, который стал требовать, «чтоб грамоте никто не знал и не учился», Чацкий имел в виду реакционный Комитет, созданный правительством в 1817 г.; ланкастерское взаимное обучение, о котором со злобой говорит Хлестова, стало развиваться в России с 1819 г., и его насаждали в своих полках декабристы; обвинения профессоров Петербургского педагогического института в «расколах и безверьи», как выражается княгиня Тугоуховская, началось в 1821 г.; восклицание Фамусова: «Ах! боже мой! он карбонарий!» — отражает толки московских бар о достигшем своего апогея в 1820—1823 гг. революционном движении итальянских патриотов. Все эти события как злободневные вопросы являются предметом горячих обсуждений действующих лиц комедии. «Горе от ума» отразило накаленную атмосферу в дворянском обществе накануне 1825 г. Большинство дворян испытывает тревогу за свое благополучие, обнаруживает злобную ненависть к вольнодумцам. А эти новые вольнодумцы, несмотря на численный перевес противника, бросают гордый вызов их обскурантизму и невежеству.

В «Горе от ума» на первый план выдвинуто столкновение героев на идейной почве. До этого в комедиографии встречались лишь столкновения характеров, вкусов, возрастов, общественных положений. Даже традиционный конфликт двух соперников, добивающихся любви героини, на котором обычно строилась комедийная интрига, здесь несколько видоизменен и подчинен борьбе героев за свое понимание смысла жизни. Недалекий Молчалин, которого Чацкий никак не хочет считать своим соперником, развивает свои понятия о правилах поведения, чинопочитания как некий кодекс общепринятой морали. Чацкий отказывается верить в то, что Софья может любить Молчалина, так как слишком разные они по интеллектуальному и нравственному развитию. Эту недоверчивость Чацкого А. С. Пушкин считал одной из «прелестных» и «натураль-

ных» черт комедии. Показывая столкновение героев, А. С. Грибоедов стоит всецело на стороне Чацкого и заканчивает пьесу его моральной победой над противниками.

Соответственно характеру конфликта построен и сюжет произведения. «Горе от ума» — комедия двух параллельных интриг. Но социальная интрига — более широкая, она как бы обрамляет любовную. Сочетание двух интриг на всех ступенях развития сюжета придает значительность и жизненное правдоподобие столкновениям характеров.

По мере разворачивания действия происходит своеобразная перегруппировка лиц. В дом Фамусова Чацкого привела любовь к Софье. Еще до появления его на сцене о нем сочувственно отзывается Лиза. Язвительные замечания Чацкого первоначально не касаются ни одного из присутствующих. Он «слегка перебирает странности» знакомых: отца Софьи — верного члена Английского клуба; ее дядюшки, и того «черномазенького», который, «куда ни сунься: тут, как тут»; троих «бульварных лиц, которые с полвека молодятся» и имеют «родных мильон»; наконец, «чахоточного» врага книг, «поселившегося» в «ученом комитете».

Правда, уже эти легкие характеристики Чацкого вызывают неодобрение Софьи. Она корит его за злой язык. Сначала Софья парирует выпады Чацкого холодной иронией:

Вот вас бы с тетушкой свести.

Чтоб всех знакомых перечесть.

Но Чацкий тотчас же касается и тетушек. Когда же он, еще не догадываясь, что Молчалин — его соперник в любви, сравнил себя с ним: «Что я Молчалина глупее? Где он, кстати?» — Софья негодует на него. Она в сторону бросает фразу: «Не человек, змея!» С этого момента характер ее отношения к Чацкому для читателя и зрителя вполне определился. Но Чацкий еще не подозревает, какой больной нерв он затронул. Затем шаг за шагом изображаются терзания Чацкого. Обморок Софьи, как ему показалось, открывает все: теперь сомнений быть не может — Софья любит Молчалина. Эта сцена является поворотным моментом в развитии любовной интриги комедии. Если до этого Чацкий, добываясь взаимности Софьи, ссылаясь на давнюю его к ней любовь, то теперь он с новым жаром старается объяснить Софье ее страшное заблуждение. Но в ответ он слышит похвалы Молчалину. Более того, последовавший затем

разговор Чацкого с Молчалиным, в котором тот высказался до конца, убеждает Чацкого, что Софья на многое в жизни смотрит глазами Молчалина. Отныне для Чацкого блекнет ореол, окружавший Софью. Теперь и на нее обрушивается его сарказм. Она становится в ряды его гонителей и в отместку за себя и за всех первая распространяет слух о его сумасшествии.

Последовательно развивается и социальная интрига. Она выдвигается на первый план в столкновениях Чацкого с Фамусовым, Скалозубом и Молчалиным. И противоположная сторона не скупится на оценки, она быстро узнает, каким врагом для нее является Чацкий. Каждое новое лицо становится во враждебную позицию к Чацкому, а в третьем действии враждебным выступает все общество, собравшееся на вечер у Фамусова. Злословят по адресу Чацкого не только те герои, которые имели прямые столкновения с ним, но и лица, ни разу с ним не говорившие, в глаза не выдавшие. Им привычнее верить слухам. При этом индивидуальные черты персонажей из враждебного лагеря все больше и больше стираются. Вступают в борьбу Тугоуховские, шесть безликих княжеских дочерей, наконец, не имеющие вовсе фамилий, просто господа N. и D., разносчики сплетни о сумасшествии Чацкого. Таковы судьи, и таков их общий глас.

Чацкий на протяжении всей пьесы остается одинокой фигурой. Правда, постепенно выясняется, что есть сочувствующие ему. Из намеков героев мы узнаем, что Чацкий — хороший товарищ, «в друзьях особенно счастлив». У Скалозуба есть двоюродный брат, который предался вольнодумству и наукам. Племянник княгини Тугоуховской, князь Федор, — химик и ботаник. Все они, по понятиям общества, такие же опасные чудаки, как и Чацкий. Несомненно, все это характеризует процесс роста передового сознания. Но не следует преувеличивать значения этих намеков.

В конце комедии А. С. Грибоедов искусно ввел фигуры, которые призваны резко оттенить одиночество и благородные качества Чацкого. Платон Михайлович Горич должен был несколько скрасить впечатление от той неприязни, которой окружен Чацкий в обществе фамусовской Москвы, но на деле он ее лишь подчеркивает. Безобидный Платон Михайлович, бывший полковой товарищ Чацкого, теперь распростился со свободолобивой молодостью, попал

под власть своей жены и влияние фамусовской морали. Этот образ оттеняет волю и настойчивость Чацкого.

Репетилов — тип болтуна, пытающегося выдать себя за либерала и политического деятеля. Его намеки на существование «тайного общества», членом которого он будто бы состоит, не что иное, как пустая похвальба, над которой иронизирует Чацкий. Образ Репетилова с его девизом «шумим, братец, шумим» подчеркивает серьезность того дела, которым занят Чацкий. У него нет ничего общего с репетиловыми.

Наконец, образ Загорецкого, поддакивающего либеральным фразам, но которого надо остерегаться, так как он «переносить горько», показывает, какими опасными людьми был окружен Чацкий.

Чацкий одинок, но он освободился от иллюзий в отношении Софьи, разглядел своих многоликих врагов и псевдодрузей, еще лучше осознал свои цели. Куда он бежит? Что он будет делать? Об этом могла бы рассказать другая пьеса. В «Горе от ума» Чацкий побеждает. Так думал и А. С. Грибоедов. Он об этом говорил в письме П. А. Катенину, посланном в начале 1825 г. И. А. Гончаров писал в статье «Милльон терзаний» (1872): «Чацкий сломлен количеством старой силы, нанеся ей в свою очередь смертельный удар качеством силы свежей. Он вечный обличитель лжи, запрятавшейся в поговорку: «один в поле не воин». Нет, воин, если он Чацкий, и притом победитель, но передовой воин, застрельщик и — всегда жертва» [42, с. 700].

Величайшим достижением реализма А. С. Грибоедова является созданная им галерея образов: Чацкий, Фамусов, Молчалин, Скалозуб, Софья и др.

В образе Чацкого воплотились черты передового человека того времени. Это первый в реалистической русской литературе образ дворянского интеллигента, оторвавшегося от своей сословной среды, образ мыслящего «друга человечества», осознавшего свое достоинство и ринувшегося на борьбу за свои права. А. И. Герцен в статье «Новая фаза в русской литературе» писал: «Образ Чацкого, печального, неприкаянного в своей иронии, трепещущего от негодования и преданного мечтательному идеалу, появляется в последний момент царствования Александра I, накануне восстания на Исаакиевской площади: это декабрист» [42, с. 241]. И действительно, Чацкий во многом близок декабристам.

В своих монологах Чацкий выступил с резким обличением пороков и развернул целую политическую программу. Он подвергает разоблачению крепостничество и его порождения: бесчеловечность, лицемерную мораль, тупую военщину, невежество, лжепатриотизм. В знаменитом монологе «А судьи кто?..» он обрушился на тех «негодяев знатных», которые меняют своих слуг на борзых собак, сгоняют для своих затей на крепостной балет «от матерей, отцов отторженных детей» и распродают их «поодиночке».

Горячие обличения Чацкого — совершенно в духе умонастроенный декабристов, которые клялись (в уставе «Союза благоденствия») бороться со всякой неправдой и воспитывать в себе и окружающих доблестных граждан свободной России. Чацкий оставил службу, мундир его не прельщает. «Служить бы рад, прислуживаться тошно», — говорит он. Точно так же Рылеев, выходя в отставку, сказал, что «служить могут лишь одни подлецы». Чацкий, как и декабристы, бичует дворянское общество за низкопоклонство перед всем иноземным, за презрение к родному языку и обычаям:

Воскреснем ли когда от чужевластья мод?

Чтоб умный, бодрый наш народ

Хотя по языку нас не считал за немцев.

Все выпады Чацкого против дворянского общества согреты горячей любовью к угнетенному народу.

Обаяние образа Чацкого — в силе его ума, убеждений; он их высказывает горячо и страстно, они им выстраданы. Он не озабочен тем, много ли людей поверит ему и поддержит его сейчас. Он убежден в истине своих слов, поэтому стоек и упорен. Чацкий все говорит от лица передового поколения. Он «положительно умен... — писал И. А. Гончаров. — Речь его кипит умом, остроумием. У него есть и сердце, и притом он безукоризненно честен» [42, с. 681].

По своим убеждениям и темпераменту Чацкий — романтик. С другой стороны, в нем много резонерского, характерного для героев классицизма. Но у Чацкого это является следствием его горячей убежденности, новизны проповедуемых им идеалов. Ведь и во взглядах декабристов было много романтических мечтаний. Вместе с тем Чацкий-романтик нарисован без той романтической отвлеченности, которая была присуща поэтике декабристов. Он — живой, реалистический образ. А. С. Грибоедов широко наметил связь Чацкого с идеями декабристов. Но при этой политической опреде-

ленности образа Чацкий сложен и противоречив, он человек страсти, сердечного увлечения, пылкой непосредственности. Словно в некоторой романтической растерянности он хочет найти на свете «оскорбленному... сердцу уголок», уединиться, собраться с мыслями, залечить раны. Этих обстоятельств тоже нельзя упускать из виду. Он — весь в движении и росте.

Главным идейным противником Чацкого является реакционер Фамусов. Будучи неглупым и изворотливым человеком, он все время парирует удары Чацкого, ссылаясь на авторитеты, оглядываясь на примеры, предания и обычаи. Он живет предрассудками. Источником всякого зла Фамусов считает просвещение: «Уж коли зло пресечь: забрать все книги бы, да сжечь». Фамусов — типичный московский барин-крепостник, который и на службе в казенном месте распоряжается, как в своей вотчине. Он не просто отсталый, чудаковатый барин, московский хлебосол, но еще и бездушный чиновник: «Подписано, так с плеч долой». Чадолубивый отец, по-своему озабоченный воспитанием дочери, он позволяет себе вольности в обращении с горничной; строгий хозяин дома, грубый с низшими, он льстиво предупредителен с теми, кто выше его.

Молчалин — чиновник при Фамусове. Он идет путями лести, низкопоклонства. В Молчалине навсегда останется чиновничья закваска. Он вечно будет «с бумагами-с»; но ему уготовано прочное будущее. Молчалины будут «блаженствовать на свете», особенно в последующее царствование, при Николае I, когда понадобятся массы служак из «бессловесных».

В более гротескном плане дан образ полковника Скалозуба. Крайне ограниченный человек, он живет мечтой о генеральском чине. Этот солдафон цинично потешается над вольнодумцами, грозя дать им в наставники фельдфебеля, который легко может «успокоить» непослушных. Скалозубы — надежная опора трона и палочного режима.

Противоречив образ Софьи. «Софья начертана неясно», — писал А. С. Пушкин. Это дает повод до настоящего времени спорить: к какому лагерю она принадлежит? Одни считают, что Софья — на стороне Чацкого. Чацкий был первой ее любовью. Оскорбленная отъездом любимого человека, она переживает «горе от любви». Софья любит не реального Молчалина, она выдумала своего Молчалина по контрасту с уехавшим любимым человеком. Чувство к

Чацкому не умерло в Софье, отсюда ее противоречивое к нему отношение. Чацкий, в свою очередь, делится с Софьей своими сокровенными убеждениями. Софья — один из самых первых художественных образов русской женщины. По мнению других, Софья целиком принадлежит фамусовскому миру. Какие же факты могут служить доказательством? В письме П. А. Катенину А. С. Грибоедов прямо говорит о нелюбви Софьи к Чацкому, именно она «со злости» выдумала, что он сумасшедший. В финальной сцене Софья не переживает душевного перелома и не склоняется на сторону Чацкого, ей раскрывает глаза на подлинного Молчалина случайное обстоятельство. Отец, наверное, отправит Софью к тетке в саратовскую глушь, но, несомненно, через некоторое время она вернется и станет женой либо Скалозуба, либо Молчалина, т. е. останется в том мире, с которым и не порывала. Чацкий для Софьи, как и для ее отца, — «человек опасный», злой насмешник.

Сопоставляя эти точки зрения, мы приходим к выводу, что обе они слишком «проясняют» образ Софьи и вносят субъективные домыслы, не подтверждающиеся текстом комедии. Между тем думается, что в некоторой неопределенности этого характера, каких много в действительности, — его жизненная и человеческая особенность. А. С. Грибоедов оставил этот образ таким не потому, что ему не хватило таланта написать его более ясным. Софья и задумана как противоречивый образ.

Однако есть нечто в образе Софьи, что несколько отрывает ее от мира фамусовых, от княжон тугоуховских и графини-внучки Хрюминой. Она полюбила неравного себе и тем как бы бросила вызов домостроевским сословным правилам. Обманутая в своих чувствах, Софья не боится суда окружающих. Она мужественно говорит Чацкому: «Я виню себя кругом». Молчалину она презрительно приказывает убраться из дома до зари. Если бы не было в Софье задатков самостоятельности, была бы непонятна любовь Чацкого к ней. Может быть, первый толчок в развитии ее самостоятельности дал ей не кто иной, как Чацкий. Поэтому он и надеялся на взаимопонимание и, находясь в разлуке, полюбил ее со всем пламенем возмужавшего сердца. При новой встрече он как бы все время вызывает к ее уму, не веря в ее слепоту. Но увы, Софья духовно не выросла. Независимый и насмешливый ум Чацкого ее пугает и сближает со станом его противников.

Софья — один из первых реалистических образов русской женщины. Но все же борьба за освобождение женщины начинается с пушкинской Татьяны. Софья еще слишком непоследовательная, компромиссная фигура. Татьяна, хотя и вынуждена считаться с этикетом и моралью светского общества, но вся внутренне цельна в своей неприязни к нему. Она любит Онегина по-прежнему, хотя свободно читает в его душе и видит его недостатки. Софья же наносит удар Чацкому, даже не сознавая, насколько связано ее стремление любить по велению сердца и жить своим умом с его борьбой за права свободного человека.

Новаторский характер комедии был причиной того, что произведение А. С. Грибоедова вызвало самые разноречивые толки у современников и породила полемику в литературных кругах. Наиболее интересными были отзывы П. А. Катенина, декабристов и А. С. Пушкина.

В начале 1825 г. Катенин прислал А. С. Грибоедову письмо с критикой «Горя от ума». Письмо Катенина до нас не дошло. Но дошел ответ А. С. Грибоедова с опровержением всех пунктов своего оппонента, которые А. С. Грибоедов в письме повторил. Это позволяет судить о характере спора. Катенин усматривал «главную погрешность» комедии в плане. А. С. Грибоедов возражал: «...мне кажется, что он прост и ясен по цели и исполнению» [45, с. 210]. В доказательство драматург раскрывал общую мысль комедии, постановку действующих лиц, постепенный ход интриги и значение характера Чацкого. «...В моей комедии, — писал А. С. Грибоедов, — двадцать пять глупцов на одного здравомыслящего человека; и этот человек, разумеется, в противоречии с обществом, его окружающим». [45, с. 210] А. С. Грибоедов указывал: суть комедии — в столкновении Чацкого с обществом; Софья — в фамусовском лагере (три реплики из четырех, направленных против Чацкого, принадлежат ей); никто в сумасшествие Чацкого не верит, но все повторяют распространившийся слух; и, наконец, победителем выходит Чацкий. По А. С. Грибоедову, Чацкий в доме Фамусова с самого начала играет две роли: как молодой человек, влюбленный в Софью, которая предпочла ему другого, и как умный среди двадцати пяти глупцов, которые не могут ему простить его превосходства над ними. Обе интриги под конец пьесы сливаются вместе, так как «...он ей и всем наплевал в глаза и был таков». Таким образом,

А. С. Грибоедов выступает против односторонней трактовки смысла комедии.

С защитой А. С. Грибоедова и похвалами его комедии выступили А. А. Бестужев в «Полярной звезде», О. М. Сомов в «Сыне отечества», В. Ф. Одоевский и Н. А. Полевой в «Московском телеграфе». Декабристы и все те, кто писал тогда в защиту «Горя от ума», доказывали оригинальность комедии, соответствие ее русской действительности. А. А. Бестужев в статье «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов» назвал комедию А. С. Грибоедова «феноменом», какого не видали со времен фонвизинского «Недоросля». Достоинство ее он находит в уме и остроумии А. С. Грибоедова, в том, что «автор не по правилам нравится», смело и резко рисует толпу характеров, живую картину московских нравов, употребляя «невиданную доселе беглость» «разговорного русского языка в стихах». А. А. Бестужев пророчил, что «будущее оценит сию комедию и поставит ее в число первых творений народных».

Декабристская критика подчеркивала столкновение в пьесе двух противоположных общественных сил. Противники старались это всячески затушевать. Друзьям писателя пришлось доказывать характерность сюжета «Горя от ума», его мастерское построение.

А. С. Пушкин свое суждение о комедии произнес с позиций того реализма, который сложился в его собственном творчестве. Поэт прочел «Горе от ума» вместе с И. И. Пущиным в Михайловском в январе 1825 г. Свое мнение о комедии он вскоре изложил в письме А. А. Бестужеву. Можно предположить, что это письмо А. С. Пушкина повлияло на отзыв А. А. Бестужева о «Горе от ума». Автор «Бориса Годунова» признает право драматического писателя самому избирать правила для своего творчества, по которым его и следует судить. С этой мыслью можно сейчас спорить, ибо и сами правила подвержены суду. Но в момент рождения реализма важнее всего было провозгласить свободу творчества. В отличие от Катенина, А. С. Пушкин не осуждает «ни плана, ни завязки, ни приличий комедии». А. С. Пушкин сам ломал старые традиции и устанавливал свои. Понял А. С. Пушкин и главную цель А. С. Грибоедова, определив ее так: «характеры и резкая картина нравов». А. С. Пушкин, работая над «Евгением Онегиным», решал в этот момент такую же

задачу. Он оценил по достоинству и необыкновенную выразительность языка «Горя от ума».

Но в оценке Чацкого А. С. Пушкин несколько разошелся и с А. С. Грибоедовым, и с декабристами. А. С. Пушкин признает, что Чацкий умен, что он пылкий и благородный молодой человек и добрый малый, и «все, что говорит он — очень умно». Но, во-первых, этот ум несколько заимствованный. Чацкий будто набрался мыслей, остроумия и сатирических замечаний у самого А. С. Грибоедова, которым провел время, и, во-вторых, «кому говорит он все это? Фамусову? Скалозубу? На бале московским бабушкам? Молчалину? Это непростительно». А. С. Пушкин замечает при этом: «Первый признак умного человека — с первого взгляду знать, с кем имеешь дело и не метать бисера перед Репетиловыми и тому подоб.» [45, с. 212]. А. С. Пушкин хорошо знал людей типа Чацкого. Это человек, близкий к кругу А. С. Грибоедова, декабристов. Но А. С. Пушкин уже пережил период подобных увлечений. Когда-то он наводнил Петербург своими эпиграммами, в стихотворении «Деревня» восклицал: «О, если б голос мой умел сердца тревожить!»; когда-то и он высказывался в обличительном духе среди случайных людей. Теперь А. С. Пушкин судит более зрело. Он считает, что спорить с фамусовыми бесполезно.

Было, видимо, у А. С. Пушкина и другое соображение. Комедия обходила вопрос о судьбе многочисленных «добрых малых», которые разошлись со светской средой, но не выступили против нее, как Чацкий. Они видят пошлость окружающей их жизни, но сами отдают дань предрассудкам света. Изображением этого противоречивого типа молодых людей 20-х гг. и был занят А. С. Пушкин в «Евгении Онегине». И после 14 декабря 1825 г., пережив испытания времени, они продолжали оставаться в числе лучших. В дальнейшем они превращались в Печорина, Бельтова, Рудина. Есть историческая правда в образе энтузиаста Чацкого, правда в резкой картине нравов «Горя от ума». Но есть историческая правда и в двойственном образе Онегина, и в смягченных картинах пушкинского романа. Это точно соответствовало противоречивости дворянских героев, далеких от народа и не способных порвать с интересами и предрассудками своего класса. А. С. Грибоедов показал активную, действенную сторону общественного движения, А. С. Пушкин — его скептическую, противоречивую. Грибоедов

показал, как дворяне восстают против несправедливости, А. С. Пушкин — как они с ней борются и мирятся. А. С. Грибоедов показал борьбу героя с обществом, А. С. Пушкин — борьбу в душе героя, несущего в себе противоречия общества. Но и та и другая истина важна и реальна. И оба великих художника-реалиста отразили передовое движение во всей его героичности и исторической противоречивости.

Таким образом, полемика вокруг «Горя от ума» показала значение комедии в современной общественной борьбе и наметила дальнейшее развитие литературы по пути реализма.

Незавершенные драматические произведения А. С. Грибоедова. Значение писателя в истории русской литературы

Относительно оценки позднейшего творчества А. С. Грибоедова существуют различные мнения. Н. К. Пиксанов считает, что А. С. Грибоедов — «литературный однодум» и после «Горя от ума» его творчество было неудачным. Это мнение оспаривает М. В. Нечкина, и к ней, по существу, присоединяется В. Н. Орлов. Оба автора отмечают идейную важность творческих замыслов А. С. Грибоедова, оставшихся незавершенными. Для правильного решения этого вопроса необходимо разобраться как в идейной, так и в художественной стороне замыслов писателя.

А. С. Грибоедов мечтал создать ряд высоких трагедий, но до нас дошли лишь наброски планов и отдельные сцены. Дополнительные сведения о замыслах писателя находим у мемуаристов. С. Н. Бегичев рассказывает о замысле пролога в двух актах под названием «Юность вещего», посвященного М. В. Ломоносову и предназначавшегося для открытия нового театра в Москве (ныне Большой театр). Замысел, видимо, относится еще к концу 1824 г. Вероятно, летом 1825 г. в Крыму А. С. Грибоедов начал писать трагедию из эпохи борьбы русских с половцами (сохранился отрывок без заглавия, условно называемый «Серчак и Итляр»). Наиболее интересными были замыслы трагедии «Родамист и Зенобия» (сохранилось схематическое изложение двух первых актов в чужой

записи), исторической драмы о 1812 г. (сохранился план драмы и одна сцена) и трагедии «Грузинская ночь» (сохранились две сцены и изложение содержания всей трагедии мемуаристом).

После разгрома восстания декабристов мысль А. С. Грибоедова настойчиво билась над решением вопроса о причинах, вызвавших революционное движение и его разгром. Писатель не сошел с надежды избранного им пути, он, как и А. С. Пушкин, оставался верным заветам и памяти декабристов. Но, как и А. С. Пушкин, он еще более четко осознал обреченность заговорщической тактики и решающую роль народа в борьбе за свободу.

Неосуществленные творческие замыслы А. С. Грибоедова свидетельствуют о его ненависти к крепостничеству и угнетению: в трагедии «Грузинская ночь» рассказывалось о том, как грузинский князь отдал другому князю в обмен на коня сына своей кормилицы; отчаявшаяся мать старается отомстить князю; гибнет его дочь, гибнет и сама кормилица.

Особенно замечателен был замысел драмы о 1812 г. В центре пьесы — «всеобщее ополчение без дворян», героем которого является крестьянин М*. Записи в плане весьма выразительны: «Зимние сцены преследования неприятеля и ужасных смертей», «подвиги М*», затем сцена в Вильне, «отличия, искательства; вся поэзия великих подвигов исчезает. М* в пренебрежении у военачальников. Отпускается восвояси с отеческими наставлениями к покорности и послушанию». Последняя пометка в плане свидетельствует о трагическом конце героя: «Прежние мерзости. М* возвращается под палку господина, который хочет ему сбрить бороду. Отчаяние — самоубийство». Что скрывается под этим многоточием — нам неизвестно, но, возможно, и месть господину. Мы видим, как глубоко проник А. С. Грибоедов в народный характер Отечественной войны 1812 г.

Несомненно, одной из причин, помешавших писателю завершить свои смелые замыслы, была реакция, наступившая после разгрома декабристов. Недаром А. С. Грибоедов писал Бегичеву 9 декабря 1826 г.: «Кто нас уважает, певцов истинно вдохновенных, в том краю, где достоинство ценится в прямом содержании к числу орденов и крепостных рабов?.. Мученье быть пламенным мечтателем в краю вечных снегов». А. С. Грибоедов считает, что героическое время прошло. В том же письме он добавляет: «Читай

Плутарха и будь доволен тем, что было в древности. Ныне эти характеры более не повторяются» [45, с. 213]. Нечего было и мечтать увидеть в печати драму о 1812 г. Ведь и «Горе от ума» оставалось под запретом.

Но была и внутренняя причина незавершенности этих замыслов. Ни один из них в драматургическом отношении не поднимался до «Горя от ума». Важнейшими качествами комедии А. С. Грибоедова, как мы говорили, были высокая идейность, злободневность и сценичность. Этим качеств не могла заменить ни глубина исторических параллелей, ни яркость аллегорических намеков на современность. А именно в параллели с современностью весь смысл «Родамиста и Зенобии», в иносказании — смысл «Грузинской ночи».

Противоречия новой драматургии А. С. Грибоедова особенно явно выступили в драме о 1812 г. Ее реалистическое и острополитическое содержание сочеталось со сценами фантазмагорических видений, которые нарушали общий характер пьесы. Здесь, наряду со сценами на Красной площади и под Москвой, передающими народный характер войны, должна была быть сцена в Архангельском соборе, где на призыв «трубного гласа архангела» возникали «тени давно усопших исполинов — Святослава, Владимира Мономаха, Иоанна, Петра и проч.». Эти тени «пророчествуют о године искупления для России. Хор бесплотных провожает их и живописным строем представляет их отшествие из храма; своды расступаются, герои поднимаются выспрь и исчезают». Все эти мистериальные мотивы слишком противоречили реалистическому в общем замыслу. Подобным образом и в «Юности вещего» показывалось, как сыну рыбака Ломоносову, почувствовавшему свой завидный удел, покровительствует некий «неведомый муж, богомолец», который оказывается его «таинственным спутником» во время побега из дома.

В чем же тут дело? Ведь и А. С. Пушкин жил в годы реакции, но его творчество все более развивалось по пути реализма. Расширение круга исторических и западноевропейских тем в его творчестве не мешало росту реализма. Осуществляя один замысел за другим, А. С. Пушкин все глубже разрабатывал жизненные социально-психологические конфликты. А ведь А. С. Грибоедов пришел к реализму одновременно с А. С. Пушкиным и независимо от него. Дело в том, что грибоедовское мировоззрение и грибоедовский

реализм никогда не были тождественны мировоззрению и реализму А. С. Пушкина. Мы не знаем текстуальной творческой истории «Горя от ума» (черновики не сохранились), но вполне реалистические формы комедии, особенно в отношении образа Чацкого, были найдены не сразу. Обратим внимание на предисловие, которое А. С. Грибоедов написал к предполагавшемуся изданию комедии: «Первое начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь в суетном наряде, в который я принужден был облечь его ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре; желание им успеха заставило меня портить мое создание, сколько можно было. Такова судьба всякому, кто пишет для сцены...» [45, с. 214]. Итак, совершенствуя «Горе от ума», А. С. Грибоедов полагал, что он в какой-то мере его портит... В жанре трагедии ничто не побуждало автора стеснять свои «возвышенные» замыслы, а «суетного желания» видеть их на сцене, вероятно, не было. В трагедии А. С. Грибоедов в большей степени, чем в комедии, был связан с поэтикой декабристов. В этом жанре сильнее проявлялся романтизм декабристов. Историзм и народность А. С. Грибоедова еще слишком зависели от передового романтизма, чтобы драматург вполне и во всех жанрах литературного творчества мог оторваться от его традиций.

Романтики-декабристы искали исконные черты русской народности прежде всего в национальной старине, в народных нравах и обрядах, в вечах вольности. До социальной трактовки народности они не поднимались. А. С. Пушкин пошел дальше: в «Борисе Годунове» он показал народ в качестве решающей силы истории, он воспел Разина, нарисовал образ Пугачева. А. С. Грибоедов занимает противоречивые позиции. В очерке «Загородная поездка» (1826), в которой писатель вслед за своим Чацким с горечью говорит о разобщении между народом и классом господ, главная забота А. С. Грибоедова состоит в том, чтобы народ «хотя по языку нас не считал за немцев». А. С. Грибоедов толкует здесь о дворянском классе суммарно, называя его «поврежденным классом полуевропейцев», к которому причисляет и себя. А. С. Грибоедов полагает, что на почве романтически и этнографически понимаемой им народности (песни, язык, одежда) возможно единение народа и господ. А пока «народ единокровный, — восклицает А. С. Грибоедов, — наш народ разрознен с нами и навеки!»

Поэтому народное и героическое для своих трагедий А. С. Грибоедов пытается искать в прошлом. К такой трактовке теперь примешивается сознание того, что «эти характеры более не повторятся». В июне 1825 г. А. С. Грибоедов писал В. Ф. Одоевскому: «Сам я в древнем Киеве; надыхался здешним воздухом и скоро еду далее. Здесь я пожил с умершими: Владимиры и Изяславы совершенно овладели моим воображением» (А. С. Грибоедов предполагал написать трагедию о Владимире Святом).

Этот же мотив героической старины, противопоставленный сегодняшним будням, звучит и в замечательной элегической думе А. С. Грибоедова «Прости, Отечество!», которую можно датировать временем после поражения декабристов. А. С. Грибоедов спрашивает, в чем же теперь мудрость жизни, когда пришлось

Свободу схоронить в могилу,
И веру в собственную силу,
В отвагу, дружбу, честь, любовь!!!
Есть только один выход:
Займемся бльюзом стародавней,
Как люди весело шли в бой,
Когда пленяло их собой,
Что так обманчиво и славно!

Весьма вероятно, что это стихотворение было прологом или лирическим вступлением к какой-то поэме о героическом прошлом русского народа. Но оно является частью и общей программы трагедийных замыслов А. С. Грибоедова после разгрома восстания декабристов.

И все же необходимо оценить все значение идейной стороны новых замыслов А. С. Грибоедова, и особенно драмы о 1812 г. В набросках этой драмы он трактует проблему народности социально: помещичий класс — душитель свободы. Но в этих идеях и замыслах были историческая ограниченность и непреодоленные традиции гражданского романтизма, которые помешали писателю создать новые законченные реалистические произведения.

В заключении необходимо отметить, что главной заслугой А. С. Грибоедова перед русской литературой останется создание «Горя от ума». Глубина изображения жизни, пафос свободолюбия, яркая типичность образов, меткий, афористический язык сделали комедию А. С. Грибоедова вечно юным и злободневным произведением.

Основные этапы творческого пути А. С. Грибоедова

Период	Хронологические рамки	Годы создания художественных произведений
Раннее творчество	1815—1822	1815 г. — комедия в стихах «Молодые супруги». 1817 г. — комедия-памфлет «Студент» (совместно с П. А. Катениным); комедия «Своя семья, или Замужняя невеста» (совместно с А. А. Шаховским, Н. И. Хмельницким). 1818 г. — комедия «Притворная неверность» (совместно с А. А. Жандром)
Зрелое творчество	1822—1824	1822—1824 гг. — комедия «Горе от ума»
Творческие замыслы после комедии «Горе от ума»	1824—1829	Пролог в двух актах «Юность вещего»; отрывки из трагедии «Серчак и Итляр»; трагедия «Родамист и Зенобия»; трагедия «Грузинская ночь»

План семинарского занятия

Становление реализма в русской литературе.

А. С. Грибоедов. Комедия «Горе от ума»

1. Реализм как художественное направление в мировой литературе. Особенности русского реализма начала XIX в.
2. Идеино-художественные предпосылки формирования и особенности реализма А. С. Грибоедова.
3. Комедия «Горе от ума» — труд всей жизни писателя: замысел, тема, идея, композиция произведения.
4. Поединок «века нынешнего» с «веком минувшим» в комедии:
 - а) московское дворянское общество: Фамусов, Скалозуб, Молчалин;
 - б) Чацкий — передовой человек своего времени;
 - в) противоречивость образа Софьи;
 - г) эпизодические герои, их назначение.
5. В. Г. Белинский о комедии (ст. «Горе от ума»). Сочинение А. С. Грибоедова).

Список источников

1. *Гончаров, И. А.* Мильон терзаний / И. А. Гончаров // Собр. соч. В 6 т. Т. 6.— М. : [б. и.], 1960.
2. *Медведева, И. Н.* «Горе от ума» А. С. Грибоедова / И. Н. Медведева. — М. : [б. и.], — 1974. — 112 с.
3. *Тынянов, Ю. Н.* Сюжет «Горе от ума» / Ю. Н. Тынянов // Пушкин и его современники / Ю. Н. Тынянов. — М. : [б. и.], 1968. — 225 с.
4. *Фомичев, С. А.* Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» : комментарии / С. А. Фомичев. — М. : [б. и.], 1983. — 208 с.

Тестовые задания

Выберите правильный(-ые) вариант(-ы) ответа.

1. Учебное заведение, в котором поэт получил образование:
 - а) Петербургский университет;
 - б) Казанский университет;
 - в) Московский университет;
 - г) Лейпцигский университет;
 - д) Страсбургский университет.
2. Служба А. С. Грибоедова в Коллегии иностранных дел определялась знанием языков:
 - а) английского;
 - б) китайского;
 - в) японского;
 - г) французского;
 - д) турецкого.
3. Мнение А. С. Грибоедова: «Сто прапорщиков хотят переменить весь государственный быт России» — означало:
 - а) совпадение со взглядами декабристов;
 - б) несовпадение со взглядами декабристов;
 - в) желание изменить тактику декабристов;
 - г) консерватизм взглядов писателя;
 - д) попытку отмежеваться от друзей-декабристов.

4. По художественному методу комедия «Горе от ума» произведение:
- а) романтическое;
 - б) реалистическое;
 - в) классицистическое;
 - г) сентиментальное;
 - д) романтическое с элементами реализма.
5. Основным конфликтом комедии «Горе от ума» А. С. Грибоедова:
- а) бытовой;
 - б) семейный;
 - в) свободолюбивый герой и косное общество;
 - г) между мечтой и действительностью;
 - д) семейно-бытовой.
6. К «веку нынешнему» в комедии «Горе от ума» А. С. Грибоедова относятся:
- а) Чацкий;
 - б) Фамусов;
 - в) Молчалин;
 - г) двоюродный брат Скалозуба;
 - д) Загорецкий.
7. «Век минувший» в комедии «Горе от ума» А.С. Грибоедова представляют:
- а) Фамусов;
 - б) Молчалин;
 - в) Чацкий;
 - г) Загорецкий;
 - д) двоюродный брат Скалозуба.
8. Герой комедии, который первым назвал Чацкого «сумасшедшим»:
- а) Фамусов;
 - б) Молчалин;
 - в) Скалозуб;
 - г) Софья;
 - д) Репетилов.

9. Автором статьи «Мильон терзаний» по поводу комедии «Горе от ума» является критик:
- а) В. Г. Белинский;
 - б) А. И. Герцен;
 - в) И. А. Гончаров;
 - г) Д. И. Писарев;
 - д) Н. Г. Чернышевский.

Установите соответствие.

10. Соответствие героя и характеристики:
- | | |
|-----------------------------------------------------------------------------------|----------------|
| А. «И золотой мешок, и метит в генералы». | а) Молчалин; |
| Б. «Он дойдет до степеней известных, ведь ныне любят бессловесных». | б) Чацкий; |
| В. «Он малый с головой, и славно пишется, переводит». | в) Фамусов; |
| Г. «Человек он светский, отъявленный мошенник, плут». | г) Скалозуб; |
| Д. «При мне служащие чужие очень редки, Все больше сестрины, свояченицы детки». | д) Загорецкий. |

ТЕМА 2

ЛИТЕРАТУРНОЕ ДВИЖЕНИЕ 1830—1840 ГОДОВ

Общая характеристика социально-политической и литературно-эстетической ситуации в России в 30—40-е годы XIX века. Переход от романтизма к реализму. Роль и место В. Г. Белинского в литературном процессе

В истории русской литературы 30-е гг. охватывают время, начавшееся после 14 декабря 1825 г. и до конца 30-х гг. XIX в. Этот период, вопреки усилению общественно-политической реакции и установлению жесточайшего николаевского режима, является пе-

риодом дальнейшего развития русской литературы. Это время расцвета творчества А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, первый этап критической деятельности В. Г. Белинского. Данный факт подтверждает, что общественная жизнь, сдавленная правительственными репрессиями, не прекращалась, и дух протеста, несмотря на казни, ссылки, заточения, не угасал. Антикрепостнические настроения в народных массах, протест против деспотической власти и позора крепостного права нашли свое отражение и в возникновении новых тайных революционных кружков. Вольнолюбивый дух и оппозиционные антиправительственные настроения были довольно сильны в среде студентов Московского университета. Особенно известными стали два университетских студенческих кружка 30-х гг. — Н. Станкевича и А. Герцена. Участники этих кружков, по мнению Герцена, составляли «молодую Россию».

Кружок Н. В. Станкевича возник из оппозиции к установившемуся политическому режиму и преследовал цель выработки прогрессивного мировоззрения. По мнению участников кружка, именно этим путем человек может освободиться от «ложных правил, предрассудков». Овладение философской системой Н. В. Станкевич рассматривал как внутреннее освобождение. Однако у членов кружка отсутствовало активное отрицание действительности, их взгляды не выходили за рамки идеализма и либерализма.

Центром передовой молодежи 30-х гг. был и кружок А. И. Герцена. Поступая в Московский университет, А. И. Герцен мечтал «начать в России новый союз по образцу декабристов». Вместе со своими друзьями А. И. Герцен твердо надеялся, что из университетской аудитории «выйдет та фаланга, которая пойдет вслед за Пестелем и Рылеевым». Но, продолжая дело декабристов, новое поколение революционеров должно было пойти дальше героев 14 декабря. Опыт первого революционного выступления против существующего строя ставил перед деятелями освободительного движения вопрос о роли народа, без поддержки которого декабристы оказались бессильными. Над этой проблемой задумываются А. И. Герцен и члены его кружка.

Кружки Н. В. Станкевича и А. И. Герцена объединяли передовую дворянскую молодежь. Но в Московском университете обучались и студенты-разночинцы. Среди этой группы студентов возникло литературное объединение, душой которого был В. Г. Бе-

линский. Этот кружок называли литературным «Обществом 11 номера» — по месту в университетском общежитии, где происходили собрания кружка. Однако в своих общественно-политических взглядах В. Г. Белинский пошел дальше членов кружка. Его идейное развитие в своих основах определялось историческими условиями русской жизни 30—40-х гг. Он ставит перед собой важнейшие и труднейшие вопросы об историческом развитии общества, о смене одних общественных форм другими, об объективных закономерностях исторического процесса. Решение этих вопросов, а также рост освободительного движения явились основной причиной перехода В. Г. Белинского на революционно-демократические и материалистические позиции.

Крупнейшим явлением русской литературы после 1825 г. было творчество А. С. Пушкина. Он был вождем передового идейно-литературного движения, открыл перед русской литературой новый путь развития, утверждая принципы и приемы реализма в своих произведениях. Но не сразу литература пошла вслед за А. С. Пушкиным. Художественные принципы, нашедшие выражение в реалистическом творчестве поэта, стали предметом длительной борьбы в эстетике и критике. По существу, это была борьба «за» или «против» А. С. Пушкина, борьба за новый художественный метод или против него. Как и прежде, разногласия по вопросам эстетики и критики были связаны с идейными противоречиями, отражавшими новые исторические условия. Н. В. Гоголь и М. Ю. Лермонтов, сохраняя те или иные связи с прогрессивным романтизмом, пошли по пушкинскому пути. В. Г. Белинский обосновал необходимость этого пути для русской литературы.

Таким образом, общей чертой всего литературного движения 30-х гг. является переход от романтизма к реализму. На эту особенность литературного развития не раз указывал В. Г. Белинский, отмечая две тенденции в литературном процессе эпохи — одновременное существование поэзии «идеальной», романтической, и поэзии «реальной», «поэзии жизни, поэзии действительности». Великий критик предвидел неизбежность победы искусства, связанного с действительностью и соответствующего характеру эпохи. Во второй половине 20-х гг. и в 30-х гг. А. Пушкиным были созданы шедевры его великого реалистического искусства. Традиции пушкинского реализма по новому и с большой силой проявились в

лермонтовской лирике 1837—1841 гг. и в романе «Герой нашего времени». Решающее значение в формировании русского реализма, в утверждении и развитии в нем критического направления имело творчество Н. Гоголя. Возникновение и первые блистательные успехи реализма в русской литературе были отражением исторического развития русского общества эпохи декабристов. По мере того как литература сближалась с действительностью, она все больше пропитывалась ею в самом способе художественного изображения жизни. В творчестве А. С. Грибоедова и А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова и Н. В. Гоголя русская литература достигла всестороннего, конкретно-исторического изображения человека, его внутреннего мира. Всесторонность, универсальность в изображении внутреннего мира человека составили существенную черту реализма. Второй существенной чертой реализма явилось изображение жизни и личности человека в обусловленности и причинной зависимости как от его собственного внутреннего мира, характера, так и от объективной окружающей его реальной действительности. В литературе сложился принцип социального и психологического детерминизма. В изображении А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова и Н. В. Гоголя человек, его судьба, самый процесс жизни являются результатом взаимодействия объективной действительности и субъективного мира личности в их конкретно-исторических формах и индивидуальном выражении. Третьей существенной чертой реализма как художественного метода явился историзм, историческая точка зрения на жизнь с признанием национального своеобразия развития каждого народа, каждой национальной культуры, быта, нравов, народного характера. Все эти особенности реализма, составляющие сущность его как художественного метода, и сделали возможным широкое, многостороннее, объективное и правдивое изображение человека и процесса его жизни, воссоздание истины жизни в формах самой реальной жизни.

Можно установить общие черты, присущие реализму вообще как художественному методу. Однако в каждой национальной литературе реализм, возникая на своей социально-исторической почве, приобретает и своеобразный национальный облик. В русской литературе он определяется творчеством А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя. Условием успешного развития реализма в литературе является образование общенационального литературно-

го языка, который был создан прежде всего А. С. Пушкиным и развит М. Ю. Лермонтовым и Н. В. Гоголем.

Объективность художественного изображения — необходимое условие реализма в искусстве. Изображение действительности в реалистических произведениях А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя всегда объективно. Вместе с тем их реалистическое искусство не обладало бы таким влиянием, если бы лишено было могучего субъективного духа. Живой душой передовой русской литературы крепостной эпохи, ее основной идеей была антикрепостническая, питавшаяся народным протестом идея гуманизма. Гуманистический идеал, сочувствие нуждам народа, защита просвещения являлись источником горечи и гнева А. С. Грибоедова и А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова и Н. В. Гоголя. Их творчество характеризует смелость и прямота в постановке коренных общественных вопросов времени. Можно утверждать, что свой реализм русская литература буквально выстрадала. «Горе от ума» А. С. Грибоедова, «светлая печаль» А. С. Пушкина, «смех сквозь слезы» Н. В. Гоголя, «железный стих, облитый горечью и злостью» М. Ю. Лермонтова — таковы первые облики русского реализма. Таким образом, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь заложили незыблемый фундамент новой реалистической русской литературы.

Сороковые годы в истории русской литературы — это период полной победы реализма. Под могучим влиянием Н. Гоголя складывается натуральная школа в русской литературе, появляется блестящая плеяда новых писателей реалистов — А. Герцен, И. Тургенев, Ф. Достоевский, Н. Некрасов, М. Салтыков-Щедрин. Эстетические основы — теорию реализма в искусстве — разрабатывает В. Г. Белинский, став теоретиком и главой литературного движения 40-х гг. XIX века. Соратником В. Белинского становится А. И. Герцен. Начинается могучий расцвет русской литературы, принесший ей всемирное признание и значение.

В общественном движении и в идейной борьбе 40-х гг. продолжал оставаться вопрос о крепостном праве, о положении крестьянства, вопрос об отношении России к Западу, о путях исторического развития России. В связи с этим в 40-х гг. выделились три основные общественно-литературные группировки: славянофилы — А. С. Хомяков, братья К. С. и И. С. Аксаковы, братья И. В. и П. В. Киреевские,

Ю. Самарин и другие московские дворянские интеллигенты; западники-либералы — Б. П. Боткин, П. В. Анненков, К. Д. Кавелин; просветители-демократы, впоследствии революционные демократы — В. Г. Белинский, Н. Некрасов, Н. Огарев. Между ними развернулась борьба по вопросу о дальнейших исторических судьбах России. Любовь ко всему русскому, славянскому, стремление утвердить моральное единство сословий определяли платформу славянофилов. Однако в действительности славянофилы пренебрегали народом, не знали его нужд, проповедовали гармонию между бариним и мужиком — иными словами, были явно реакционной силой. Для славянофилов было характерно обращение к старине, убеждение в национальной исключительности русского народа, интерес к патриархальному народному быту. Против славянофилов выступили западники, которых объединяло неприятие крепостничества, стремление ориентироваться на европейский тип государственного развития и принципы демократического просветительства. Идеологи либеральной буржуазии, западники боялись революции, легко шли на соглашения с царизмом. Поэтому уже в начале 40-х гг. В. Г. Белинский и А. Герцен отмежевались от либералов и организовали лагерь революционной демократии. Программным для них явилось «Письмо к Гоголю» — выдающийся документ освободительного движения, в котором были поставлены задачи борьбы с крепостничеством, подчеркнута великая роль передовой мысли и литературы.

Важнейшим явлением литературного движения 40-х гг. было возникновение и развитие «натуральной школы», успехи которой подготовило творчество А. Пушкина, М. Лермонтова и в особенности Н. Гоголя. Основные положения «натуральной школы» были сформулированы В. Белинским на материале «Мертвых душ» Н. Гоголя. Именно Н. Гоголя критик назвал «талантом необыкновенным» и объявил его главой русской литературы. В. Г. Белинский также приветствовал появление в литературе А. Герцена и И. Тургенева, И. Гончарова и Ф. Достоевского, творчество которых составило целую эпоху в истории русской литературы второй половины XIX века и стало основой «натуральной школы», явившейся важным этапом в развитии критического реализма.

Таким образом, рассуждая о развитии литературы начала XIX в., можно говорить о преемственной связи между творчеством А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя, на что указывал Н. А. Добролюбов:

«А. С. Пушкин оказал благотворное влияние, обративши взор народа на дорогу, по которой должны были пройти другие. А. С. Пушкин выдвинул перед литературой новые требования, вследствие которых, по мнению критика, «явился новый период литературы», и полнейшее отражение его мы находим в творчестве Н. В. Гоголя.

АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ПУШКИН

Лицейские годы. Стилистическое и тематическое разнообразие творчества молодого поэта

«...Писать о А. С. Пушкине — значит писать о целой русской литературе» [6, с. 387], — сказал В. Г. Белинский. И действительно, наследник всего нашего литературного прошлого и, по словам М. Горького, «начало всех начал» последовавшей за ним русской классической литературы, А. С. Пушкин органически впитал в себя и глубоко переработал наиболее прогрессивные и значительные достижения предшествовавшей ему литературы. И вместе с тем А. С. Пушкин был гениальным художником-новатором.

Александр Сергеевич Пушкин родился 26 мая (6 июня) 1799 г. в Москве. В семье его родителей — типичных представителей «старинного» дворянства того времени — интересовались литературой и театром. Сергей Львович, отец поэта, писал стихи на французском языке. Дядя поэта, Василий Львович, был довольно известным в свое время стихотворцем. В московской гостиной Пушкиных неоднократно бывали Н. М. Карамзин и И. И. Дмитриев. Однако литературные интересы и занятия отца и даже дяди, по существу, носили дилетантский характер. Детей С. Л. Пушкин воспитывал на обычный тогда для дворянских кругов чужеземный лад: сдал на руки гувернеров-иностранцев.

А. С. Пушкин позднее горько жаловался на «недостатки проклятого своего воспитания», отрывавшего его от родного языка, родного народа. Но помимо французов-воспитателей, в детстве около него были и русские люди — крепостные крестьяне гос-

под Пушкиных: дядька Никита Козлов, некоторые черты которого, несомненно, отразились в Савельиче из «Капитанской дочки», и замечательная простая русская женщина, мастерица меткой и яркой русской народной речи, няня Арина Родионовна. Через няню А. С. Пушкин уже тогда приобщился к сокровищам народного творчества.

Осенью 1811 г. А. С. Пушкин начал учиться в только что созданном закрытом учебном заведении — Царскосельском лицее. Вскоре началась Отечественная война 1812 г., и самого А. С. Пушкина, и его друзей-лицеистов охватило величайшее патриотическое воодушевление. О силе его много лет спустя вспомнил А. С. Пушкин, обращаясь к друзьям в последнем из своих стихотворений, посвященных годовщинам основания лицея:

Вы помните: текла за ратью рать,
Со старшими мы братьями прощались
И в сень наук с досадой возвращались,
Завидуя тому, кто умирать
Шел мимо нас...

1836

«Была пора; наш праздник молодой...»

В лицее создалась весьма насыщенная литературно-творческая атмосфера. Стихи слагались не только индивидуально, но и коллективно: среди лицеистов возникли своеобразные литературные кружки, выпускались рукописные журналы, антологии стихов лицейских поэтов и т. п. А. С. Пушкин скоро стал душой всего этого литературного лицейского мирка. Известность его быстро вышла и за пределы лицея. Уже в 1814 г. в «Вестнике Европы» появляется стихотворение четырнадцатилетнего Пушкина — сатирическое послание «К другу стихотворцу». К самому началу 1814 г. относится и первый триумф А. С. Пушкина-поэта. Знаменательно, что этот первый триумф был связан с произведением, в значительной своей части посвященным именно Отечественной войне 1812 г., — с «Воспоминаниями в Царском Селе».

«Воспоминания в Царском Селе» были написаны А. С. Пушкиным по предложению одного из уважаемых им лицейских профессоров, Галича, для публичного экзамена лицеистов при переходе с младшего курса (первые три года обучения) на старший. Стихо-

творение явилось своего рода испытанием А. С. Пушкина как поэта. И этот «экзамен» он блестяще выдержал. Прочтение им «Воспоминаний» превратилось в подлинное торжество и составило один из самых волнующих эпизодов его литературной биографии, навсегда запечатлевшихся в его сознании и в значительной степени определивших его дальнейшую судьбу. Особое значение тому, что произошло, придавало присутствие на лицейском экзамене крупнейшего русского поэта прошлой эпохи — Г. Р. Державина. Прослушав пушкинские «Воспоминания...», Державин предугадал, что в смуглом и кудрявом отроке, с восторженным трепетом прочитавшем перед ним свои стихи, растет его подлинный исторический преемник, растет, как он уверенно твердил, «второй Державин». Одобрение Державина произвело огромное впечатление и на окружающих, и на самого А. С. Пушкина. К этому времени в журналах уже был напечатан ряд его стихов, но только под «Воспоминаниями в Царском Селе» он поставил свою полную подпись: Александр Пушкин.

Царскосельский лицей как учебное заведение совершенно нового типа был задуман еще в первый, «либеральный», период александровского царствования. Устав лицея, приравненного к университетам, был подготовлен М. М. Сперанским, стремившимся вырастить и воспитать в нем новые кадры — помощников в проведении намеченных им буржуазно-либеральных реформ. Это отразилось и на программе лицея, в которой видное место отводилось политическим наукам, и на составе преподавателей. Директором лицея был назначен близкий Сперанскому весьма прогрессивно настроенный В. Ф. Малиновский. Французский язык и литературу преподавал де Будри, родной брат вождя якобинцев Марата.

Особое значение для лицеистов имели лекции профессора политических наук А. П. Куницына, проводника либерально-конституционных идей и убежденного противника «рабства» — крепостного права. Его лекции являлись для лицеистов своего рода первоначальной школой гражданственности и политического вольнолюбия:

Куницыну дань сердца и вина!
Он создал нас, он воспитал наш пламень,
Поставлен им краеугольный камень,
Им чистая лампада возжена... —

писал А. С. Пушкин за два месяца до восстания декабристов в набросках стихотворения «19 октября», посвященного очередной го-

довщине со дня основания лицея. Пламень гражданственности, вольнолюбия, зажженный в лицеистах лекциями Куницына, стал быстро разгораться. Это создавало тот особый «лицейский дух», о котором злобно доносил Николаю I после поражения декабристов Ф. В. Булгарин, делало лицей одним из самых ранних очагов и рассадников политического вольномыслия и оппозиционности. В первых рядах лицейских политических вольнодумцев был, несомненно, А. С. Пушкин. В 1815 г. он пишет знаменательное послание «К Лицинию» (при позднейшей переработке получило название «Лицинию»).

Послание «Лицинию» явилось первым гражданским выступлением А. С. Пушкина-поэта, предвестием его вскоре последовавших «вольных стихов».

Лицейские годы были временем и литературного ученичества А. С. Пушкина. Товарищи по лицейскому образованию поразились необыкновенной его начитанности, замечательной осведомленности в самых разнообразных литературных явлениях.

В первых пушкинских стихах отражаются самые различные воздействия. В ранние лицейские годы (1813—1814) он пишет в основном в духе и стиле К. Н. Батюшкова. Стихи «российского Парни», певца радости, неги и любви, как называет А. С. Пушкин автора «Моих пенатов», пленяют его античной грацией, стройностью, изяществом поэтической формы и вместе с тем особой романтической мечтательностью, не заключающей в себе ничего потустороннего, окрашенной в подчеркнuto «земные» тона. Следом за В. А. Жуковским на условном языке традиционных элегических образов и мотивов (неразделенная любовь, одиночество, безвременное увядание, ранняя могила) А. С. Пушкин начинает «выговаривать» свои первые «жалобы на жизнь», свои первые обиды и разочарования, свою неудовлетворенность окружающим (две «Элегии» 1816—1817 гг., стихотворения «Слезам», «Наездники», «Певец», «Желание», «Князю А. М. Горчакову»). Но в то же время А. С. Пушкину остается совершенно чужда мистическая окрашенность романтизма В. А. Жуковского, его фантастика «в духе средних веков».

Уже в эту, самую раннюю, пору творчества А. С. Пушкин умел отнестись к опыту своих литературных учителей с надлежащей критичностью, воспринимая их достижения, но отнюдь не становясь простым их подражателем, самостоятельно отыскивая свою

собственную дорогу. В ответ на попытки К. Н. Батюшкова повлиять на направление его творчества, шестнадцатилетний А. С. Пушкин скромно, но твердо отмечает: «Бреду своим путем: будь всякий при своем» («Батюшкову», 1815).

Творчество К. Н. Батюшкова и В. А. Жуковского помогло юному А. С. Пушкину осознать два различных типа отношения к действительности: утверждение жизни и неудовлетворенность ею. Оба эти начала получают своеобразное и углубленное развитие в последующем пушкинском творчестве.

Прохождение школы К. Н. Батюшкова — В. А. Жуковского, двух поэтов, у которых культура русского стиха достигла для того времени совершенства, имело чрезвычайно важное значение и для развития художественного мастерства А. С. Пушкина. На двойной основе — стиха К. Н. Батюшкова с его пластичностью, скульптурностью, «зримостью глазу» и стиха В. А. Жуковского с его музыкальностью, богатством мелодических оттенков, способных передавать тончайшие движения души и сердца, — вырабатывается тот качественный, небывалый по своей художественности пушкинский стих, первые образцы которого мы встречаем уже в некоторых лицейских произведениях поэта и который с таким несравненным блеском даст себя знать во всем его творчестве. В. А. Жуковский уже в 1815 г. отзывался о А. С. Пушкине как о «будущем гиганте, который всех нас перерастет». «О, как стал писать этот злодей!» — воскликнул К. Н. Батюшков, прочитав послание А. С. Пушкина «Юрьеву» (1820).

Лицейское творчество А. С. Пушкина носит по преимуществу лирический, в широком смысле этого слова, характер. Но уже тогда он стремится выйти из круга только лирики, пробует свои силы в тех родах словесного творчества, которые дают возможность более широкого охвата явлений действительности, — в области эпоса, драмы. Он пытается писать комедии, романы, поэмы, задумывает дать развернутое описание природы и быта Царского Села, его жителей. Большинство этих произведений или не было закончено, или не сохранилось. Но уже в этих попытках намечается широта горизонтов пушкинского творчества, тот почти всеобъемлющий диапазон, который приобретет оно в будущем.

В поисках образцов А. С. Пушкин обращается к одной из самых прогрессивных традиций предшествовавшей ему литературы — к

писателям так называемого сатирического направления XVIII в., произведения которых были наиболее связаны с жизнью, заключали в себе больше всего элементов народности и реализма: автору «Недоросля» Фонвизину, «бесценному шутнику» Крылову. Очень важно, что уже в лицейские годы А. С. Пушкин знакомится с рядом произведений Радищева, которые вошли в посмертное издание его сочинений, вышедшее в 1807—1811 гг. Многие суждения Радищева оказывают несомненное влияние на формирование литературных взглядов А. С. Пушкина-лицейца.

Все вышесказанное позволяет говорить о стилистическом и тематическом многообразии творчества А. С. Пушкина лицейского периода.

Петербургский период. Вольнолюбивая лирика А. С. Пушкина

Окончив в июне 1817 г. лицей и зачислившись на службу в Коллегию иностранных дел, А. С. Пушкин поселяется в Петербурге. Вырвавшись из лицейского «заточенья», поэт не только жадно предаётся светским развлечениям, но и активно включается в литературную и общественную жизнь столицы. Он посещает заседания «Арзамаса», членом которого теперь фактически становится; позднее (в 1819 г.) вступает в литературно-политический кружок «Зеленая лампа» — негласный филиал «Союза благоденствия», сближается с А. С. Грибоедовым, П. А. Катениным.

В стране все более сгущалась политическая реакция, и в то же время в передовых кругах дворянства усиливались оппозиционные настроения, нарастал протест против крепостничества, самодержавного произвола, палочного аракчеевского режима. Начали возникать тайные общества, подымалась первая волна движения дворянских революционеров — будущих декабристов. Ближайшие лицейские друзья Пушкина — И. И. Пущин, В. Д. Вольховский — сразу же по окончании лицея вступили в первое тайное общество — «Союз спасения», руководители которого нашли, что по мнениям и убеждениям, вынесенным ими из лицея, они вполне готовы «для дела». По авторитетному свидетельству И. И. Пущина, полностью разделял его политические взгляды и А. С. Пушкин.

Все чаще и настойчивее в стихах Пушкина в одном ряду со словами Вакх, Амур, Венера появляется и слово «свобода». Причем в устах поэта оно становится многозначным. Свобода — это не только личная независимость, не только дружеская непринужденность, свобода от всяческих стеснений и предрассудков, но и свободный образ мыслей — «вольнолюбие», и гражданская «вольность», и свобода народа — поработленного крестьянства.

В тайное общество, о существовании которого А. С. Пушкин догадывался, он не был принят. По свидетельству И. И. Пущина, дружески расположенного к А. С. Пушкину, «подвижность пылкого его нрава, сближение с людьми ненадежными» «пугали» членов тайного общества. А. С. Пушкин, по словам И. И. Пущина, «кружился в большом свете», но он же и настойчиво рвался из этого круга. Задыхаясь в атмосфере придворного и светского ханжества, мракобесия, самодурства, низкопоклонства, лести, карьеризма, поэт страстно искал людей высокой гражданской настроенности:

...в отечестве моем

Где верный ум, где гений мы найдем?

Где гражданин с душою благородной,

Возвышенной и пламенно свободной? —

спрашивал он в стихотворении «Краев чужих неопытный любитель» (1817). Таких людей поэт находил среди деятелей тайного общества. Тем больше переживал он недоверие, которое чувствовал с их стороны. «Он затруднял меня спросами и расспросами, — рассказывает И. И. Пущин, — от которых я, как умел, отделялся, успокаивая его тем, что он лично, без всякого воображаемого им общества, действует, как нельзя лучше, для благой цели» [45, с. 315]. Выйдя из лица, А. С. Пушкин и в самом деле почти сразу же стал энергично и в высшей степени успешно действовать «для благой цели» — горячо пропагандировать в своих стихах идеи декабристов.

В пору нараставшего общественно-политического подъема это все более не удовлетворяло А. С. Пушкина. Он требует от поэзии большой общественной значимости и передовой идейности. Замечательными образцами высокоидейной литературы и являются так называемые «вольные стихи» А. С. Пушкина, в которых он предстает в качестве поэта-трибуна, пламенного провозвестника идей дворянской революционности.

Позднее А. С. Пушкин ставил себе в особую заслугу, что он «восславил свободу» вслед за А. Н. Радищевым. И действительно, в написанных в первые же послелицейские годы стихотворениях «Вольность» (1817) и «Деревня» (1819) А. С. Пушкин с небывалой дотоле художественной яркостью и силой снова поднимает основные радищевские темы — резко ополчается против самодержавия и крепостничества. В программно-политическом отношении оба эти стихотворения, в которых явственно отражаются вольнолюбивые идеи, развивавшиеся в лекциях А. П. Куницына, несомненно, умереннее пафоса радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву» с его призывами к всенародному восстанию против самодержавия, к расправе крестьян над помещиками. В оде «Вольность», названной так же, как и революционная ода А. Н. Радищева, А. С. Пушкин, осуждая и казнь народом французского короля Людовика XVI, и убийство дворянами-заговорщиками Павла I, выступает за ограничение самодержавия «законом» — конституцией. В «Деревне» выражено горячее желание увидеть зарю «просвещенной свободы» и «рабство, падшее по манию царя». Но силой ненависти к «самовластительным злодеям» на троне, гневным и негодующим гражданским чувством при виде угнетенного «диким барством» народа стихи А. С. Пушкина оказывали громадное революционизирующее воздействие.

В то же время в пушкинских «вольных стихах» с огромной эмоциональной силой проявились и черты, присущие лучшим представителям революционной молодежи: восторженно-страстное горение, пламенный революционный патриотизм, горячая вера в торжество «святой вольности». В наиболее совершенной художественной форме А. С. Пушкин запечатлел эти черты в своем послании 1818 г. «К Чаадаеву» («Любви, надежды, тихой славы...») — самом значительном из его многочисленных стихотворных посланий до ссылки, обращенном к одному из друзей, человеку, особенно близкому в то время поэту.

Заключительные строки послания исполнены такого молодого порыва, проникнуты таким благородным и высоким воодушевлением, что послание «К Чаадаеву», в котором ожидание «святой вольности» сравнивается с нетерпеливостью пылкого любовника, ожидающего «минуты верного свиданья» со своей возлюбленной, прозвучало как своего рода первое объяснение в любви Родине и Свободе.

В своих «вольных стихах» А. С. Пушкин далеко выходил за пределы камерной, узколитературной аудитории. Их общественное и политическое значение для того времени было чрезвычайно велико. «Тогда везде ходили по рукам, переписывались и читались наизусть его «Деревня», «Ода на свободу», «Ура! в Россию скачет...» и другие мелочи в том же духе. Не было живого человека, который не знал бы его стихов» [45, с. 317], — свидетельствует И. И. Пущин. Пушкин «наводнил Россию возмутительными стихами: вся молодежь наизусть их читает», [45, с. 317] — злобно говорил Александр I директору лицея Энгельгардту в 1820 г. В. А. Жуковский после восстания декабристов также укорял А. С. Пушкина в том, что все «зреющее поколение» было воспитано на его «буйных, одетых прелестью поэзии, мыслях», что списки его «возмутительных для порядка и нравственности» стихов были обнаружены в бумагах каждого из «действовавших», т. е. участников восстания декабристов. Об этом же согласно показывали на следствии сами декабристы. Небывалая популярность «вольных стихов» и эпиграмм А. С. Пушкина объясняется тем, что он являлся в них выразителем прогрессивного общественного сознания, поэтически формулировал мысли, чувства и настроения передовых кругов тогдашнего русского общества.

Именно этим и объясняется тот факт, что А. С. Пушкин первым из всех своих вольнолюбивых друзей и единомышленников подвергся преследованиям правительства. Сначала Александр I хотел отправить поэта, считавшего себя преемником Радищева, в Сибирь. И лишь благодаря настойчивым усилиям и хлопотам высоко ценивших А. С. Пушкина П. Я. Чаадаева, В. А. Жуковского, расположенного к нему Н. М. Карамзина и других удалось заменить эту суровую кару более легкой — ссылкой на юг. Боевым духом протеста против мракобесия и мистицизма проникнуто и первое завершенное эпическое произведение А. С. Пушкина — обширная (в шести песнях с посвящением и эпилогом) поэма «Руслан и Людмила».

Поэма «Руслан и Людмила» (1820) явилась наиболее значительным произведением петербургского периода жизни и творчества А. С. Пушкина. Работа над поэмой, задуманной и начатой им еще в лицее, продолжалась почти до самой ссылки поэта, т. е. около трех лет. Ни над одним своим произведением, за исключением «Евгения Онегина», не работал он так долго и так упорно. Уже од-

но это показывает, какое большое значение он придавал своей поэме, явившейся первым до конца осуществленным крупным его стихотворным произведением с широким эпическим содержанием. В поэме было немало традиционного. Сам А. С. Пушкин вспоминал в связи с ней Вольтера как автора «Орлеанской девственницы». В целом же поэма А. С. Пушкина, использовавшего самые разнообразные опыты своих предшественников, является произведением пусть еще во многом юношески незрелым, но глубоко новаторским. Самый замысел пушкинской поэмы не был случаен: наоборот, он прямо соответствовал закономерности общественного и литературного развития того времени.

Под влиянием исторических событий начала века, в особенности Отечественной войны 1812 г., вызвавшей большой патриотический подъем в широчайших кругах русского общества, среди крупнейших представителей новых течений в литературе возникает потребность в противовес героическим поэмам классицизма, по существу весьма мало связанным с русской действительностью, создать на материале национальной древности и фольклора поэму романтическую. Способствовало этому и недавнее опубликование «Слова о полку Игореве», и выход в свет сборника «Древние русские стихотворения» Кириши Данилова. Попытки создать «отечественную» поэму предпринимают, как мы знаем, и К. Н. Батюшков, и В. А. Жуковский. Однако ни тому, ни другому осуществить это не удается. Отечественную поэму нового типа создал молодой А. С. Пушкин. Именно это и имеет в виду знаменитая надпись, сделанная В. А. Жуковским на своем портрете, подаренном им А. С. Пушкину в день окончания «Руслана и Людмилы»: «Победителю ученику от побежденного учителя».

В отличие от начатой в лицее поэмы «Бова», «Руслан и Людмила» не является литературной переработкой какого-либо фольклорного источника. Поэма написана излюбленным стихотворным размером М. В. Ломоносова — четырехстопным ямбом, который станет любимым размером и А. С. Пушкина.

Широко используя в своей новой поэме еще с детства, со слов няни запомнившиеся сказочные образы и мотивы, поэт свободно и непринужденно смешивает их и перемежает прочитанным, литературными реминисценциями. В поэме впервые в истории этого жан-

ра в русской литературе стал ошутим народный «русский дух»: она «Русью пахнет».

В намеренно заимствованном из «Двенадцати спящих дев» В. А. Жуковского эпизоде «Руслана и Людмилы» (пребывание Ратмира в замке дев) А. С. Пушкин вступает в прямое единоборство с «певцом таинственных видений», «обличает» его в «прелестной лжи», пародийно переключая «небесное» в «земное», мистику в эротику. Поэма жизнерадостна, оптимистична, полностью соответствует духу русских народных сказок с их торжествующими, в конечном счете, положительными героями, с их победой добра над злом.

Не «небесное», а «земное» как ведущее начало пушкинской поэмы ярко проступает в разработке образов героев. Преодолевая традиции прямолинейно-схематического деления персонажей на добродетельных и порочных, А. С. Пушкин, несмотря на сказочный сюжет, довольно живо и широко развивает разнообразные характеры действующих лиц. Особенно примечателен в этом отношении образ одного из трех соперников Руслана — обжоры и хвастуна, труса и враля Фарлафа, разработанный больше в комическом, чем в «злодейском», ключе и напоминающий не только созвучием имен, но и по существу знаменитого шекспировского героя Фальстафа.

Равным образом в сказочную ткань поэмы искусно вплетено несколько ярких поэтических зарисовок древнерусской жизни и древнерусского быта (свадебный пир в гриднице князя Владимира, битва киевлян с печенегам), материал для которых А. С. Пушкин заимствовал из только что появившихся и жадно прочитанных им томов «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина. «Реалистичность» изображения героев и романтический «историзм» «Руслана и Людмилы» еще так же относительны, как и «народность» поэмы. Но для русской литературы того времени даже и это являлось замечательным новым словом, выдающимся художественным открытием. А. С. Пушкин «первый вывел на сцену в «Руслане и Людмиле» людей, а не тени», — замечал один из критиков-современников. Взамен окутанной туманами, озаренной таинственным лунным сиянием балладной действительности В. А. Жуковского перед нами, хотя и условно сказочный, но яркий, полноцветный, полный красок, движения мир, пестрый и разнообразный, как сама жизнь. С этим разнообразием содержания связано и жан-

ровое новаторство пушкинской поэмы, имевшее исключительно большое, принципиально важное значение. В своей поэме, продолжая почин Державина и используя возможности, открываемые эпической природой замысла, А. С. Пушкин значительно продвинулся по пути освобождения литературы от рационалистических жанровых схем, соединяя в рамках одного произведения героическое и обыденное, возвышенное и шутовское, драматическое и пародийное. Большинство критиков не могли отнести поэму ни к одному из ранее существовавших видов литературы, хотя находили в ней отдельные элементы их всех. Мало того, наряду с эпическим в поэме присутствовало и ярко выраженное лирическое начало — личность автора-рассказчика, который скреплял весь этот разнообразный и разнохарактерный материал в единое художественное целое.

Жанровое разнообразие требовало и разнообразия языка. Поэма А. С. Пушкина написана в русле поэтического языка К. Н. Батюшкова и В. А. Жуковского, развивавших традиции «нового слога» К. Н. Карамзина, в основу которого было положено то, что Ломоносов называл «средним штилем». Это сближало литературный язык с разговорной речью, но и вносило в него существенные ограничения в духе салонно-дворянской эстетики.

Действительно, своей шутовской поэмой-сказкой А. С. Пушкин начал тот процесс демократизации русской литературы и со стороны ее содержания, и со стороны ее языка, для которого он так много сделает своим дальнейшим творчеством. Этим и объясняется страстность полемики, сразу же вспыхнувшей вокруг «Руслана и Людмилы».

Своей поэмой, восторженно принятой прогрессивными литературными кругами, А. С. Пушкин утверждал романтический принцип творческой свободы писателя от всякого рода педантических теорий и «правил», литературных условностей, закостеневших традиций, мешавших движению литературы вперед. В поэме, по словам В. Г. Белинского, было заключено «предчувствие» «нового мира творчества»; этим она и открывала новый, пушкинский период в истории русской литературы.

**Период южной ссылки.
«Южные» поэмы А. С. Пушкина —
вершина русского романтизма 1820-х годов**

Действительность, современность властно вторгалась и в личную жизнь, и в творческий мир А. С. Пушкина. 20 марта 1820 г. А. С. Пушкин читал у В. А. Жуковского шестую, заключительную песнь «Руслана и Людмилы», а через неделю с небольшим петербургский генерал-губернатор Милорадович дает распоряжение полиции добыть текст пушкинской оды «Вольность». Это было началом надвигающейся грозы, разразившейся вскоре над головой поэта: в начале мая А. С. Пушкин выехал в далекую южную ссылку, сперва в Екатеринослав, затем, после четырехмесячной поездки с семьей генерала Н. Н. Раевского по Кавказу и Крыму, к месту назначенной ему службы — в Кишинев.

Вся жизнь А. С. Пушкина резко изменилась. Поэт был вырван из привычного круга друзей и знакомых, из столичной обстановки, попал в совершенно иную среду, в новые условия существования. Вместо петербургских улиц перед ним были дикие и суровые горы Кавказа, бесконечный морской простор, залитое ослепительным южным солнцем Крымское побережье. «Искателем новых впечатлений», «бежавшим» от столь прискучившего ему и презираемого им петербургского светского общества, ощущал себя и сам поэт. Жадно, как и все современники, начинает он зачитываться именно в эту пору произведениями Байрона. Все это, естественно, усиливало романтическую настроенность А. С. Пушкина. Ярко сказалась она в первом же его лирическом стихотворении периода южной ссылки, которое он начал писать на корабле, по пути из Керчи в Гурзуф, — в элегии «Погасло дневное светило...» (1820).

Сам А. С. Пушкин придал позднее своей элегии подзаголовок «Подражание Байрону», имея в виду знаменитую прощальную песнь Чайльд Гарольда, эпиграф из которой хотел даже предпослать ей. Однако общим является здесь лишь мотив прощания с родиной. Проникновенно-лирическое, сотканное из «волнений и тоски», горьких воспоминаний о «ранах сердца» и мечтательных порывов к новому, неведомому, оно представляет собой один из замечательнейших образцов русской романтической лирики. Му-

зыкальным рефреном стихотворения является образ волнующегося моря, в котором как бы объективируется мир души поэта-романтика и который будет сопровождать А. С. Пушкина в течение всего «южного» периода его творчества. Обращением к морю — «угрюмому океану» — он начинается, прощанием с морской «свободной стихией» заканчивается («К морю», 1824).

В том же 1820 г., когда была завершена А. С. Пушкиным элегия, принимается он за работу над своей первой «южной» поэмой «Кавказский пленник» (1821). В «Руслане и Людмиле» поэт уносился «на крыльях вымысла» в мир светлой сказки древних лет. Новая поэма обращена к реальной жизни, к современности. «Кавказский пленник», как и вскоре написанный «Бахчисарайский фонтан», по позднейшим словам самого А. С. Пушкина, «отзывается чтением Байрона, от которого, — добавляет поэт, — я с ума сходил». Но уже в «Кавказском пленнике» при несомненном сходстве с поэмами Байрона обнаруживаются и существенные от них отличия, которые в дальнейшем будут все углубляться и нарастать и придадут творчеству А. С. Пушкина не только совсем иной по отношению к произведениям великого английского поэта, но во многом и прямо противоположный характер.

В лиро-эпических поэмах Байрона, как почти и во всем его творчестве, преобладающим являлось глубоко личное, субъективное начало. В «Кавказском пленнике» наряду с лирическим началом — потребность самовыражения — сказывается пристальное внимание поэта к окружающей действительности, зоркое в нее вглядывание, умение верно воспроизвести хотя бы некоторые ее черты. Об образе Пленника А. С. Пушкин замечал: «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи XIX века» [45, с. 324]. Замечание это очень важно. Оно показывает, что, едва окончив свою сказочную поэму, в самом начале «южного», по преимуществу романтического, периода своего творчества А. С. Пушкин уже ставит перед собой задачу художественного отображения объективной действительности, хочет дать в лице главного героя поэмы образ, типичный для современности, наделенный «отличительными чертами» своей эпохи.

К осуществлению этой задачи поэт идет романтическим, субъективным путем. Психологический портрет Пленника он в основном «списывает» с себя. Своего героя ставит в необычайную, экзотическую обстановку. Из всей его жизни берет только один исключительный, также весьма романтический эпизод, окутывая все остальное атмосферой таинственности, сознательной недосказанности и вместе с тем многозначительных намеков, делаемых в весьма патетической форме. Из них мы узнаем лишь, что герой «изведал людей и свет», разочаровался и в том и в другом, что в прошлом он «обнял» некое «грозное страданье», что его сердце «увяло», что, «охладев» ко всему, он ищет в мире лишь одного — свободы. Весьма романтична любовная фабула поэмы, как и в высшей степени поэтический, но явно романтизированный идеальный образ героини — «младой черкешенки». Всему этому соответствует и стиль «Кавказского пленника» — возвышенно-лирический, лишенный и тени той иронии, которая окрашивала собой живой рассказ в «Руслане и Людмиле».

Субъективно-романтический метод изображения «главного лица» вступал в противоречие с замыслом А. С. Пушкина — воспроизвести типический образ героя-современника, ибо нельзя создать объективный и в этом смысле эпический образ-тип, погружаясь лишь в самого себя. Это как раз и вызвало неудовлетворенность поэта созданным им образом («Пленник зелен») и в дальнейшем побудило его искать другие пути к осуществлению поставленной им перед собой задачи. Это «был первый неудачный опыт характера, с которым я насилу сладил» [45, с. 325], — писал он позднее об образе Пленника. Однако уже и этот «неудачный опыт» был замечательным художественным достижением А. С. Пушкина. В своем разочарованном герое-свободолюбце, при всей субъективности и недостаточной художественной зрелости его образа, поэту все же удалось уловить характерные особенности целой исторической эпохи. «Подобные лица часто встречаются в нынешнем положении общества» [45, с. 325], — писал о Пленнике П. А. Вяземский сразу же после выхода поэмы в свет. Значительно позднее, уже в 40-е гг., то же самое подчеркивал В. Г. Белинский: «Пленник — это герой того времени», в котором уже были намечены «черты героев нашего времени со времен А. С. Пушкина. Но, — добавлял критик, — не Пушкин родил или выдумал их: он только первый указал на них,

потому что они уже начали показываться еще до него, а при нем их было уже много». «В этом отношении, — замечал В. Г. Белинский — «Кавказский пленник» есть поэма историческая» [45, с. 325]. В таком же смысле «исторической» является поэма А. С. Пушкина и по своей проблематике. Столкновение вольнолюбивого героя с общественной средой — глубоко не удовлетворяющим его, презираемым им светом — разрешается А. С. Пушкиным в соответствии с излюбленной сюжетной схемой романтиков: бегство из мира цивилизации в мир первобытной, «естественной» жизни. «Отступник света, друг природы», герой-одиночка, страстно ищущий «свободы», покидает «родной предел» и летит «в далекий край» — на дикий Кавказ. Но сама эта коллизия была в высшей степени характерна для начала 20-х гг. XIX в. — преддекабристского периода русской общественной жизни. До нас дошли свидетельства, что и фабула поэмы (освобождение Пленника любимшей его черкешенкой) подсказана не «книгой», а живой жизнью, основана на слышанном А. С. Пушкиным рассказе о действительном происшествии.

Еще сильнее непосредственные впечатления от действительности сказываются в описаниях природы Кавказа и нравов горцев. Многочисленные и весьма обстоятельные описательные места «Кавказского пленника» явно нарушают канон романтической поэмы байроновского типа, которая вся должна быть сконцентрирована на личности и переживаниях героя. Природа и быт Кавказа показаны в пушкинской поэме по преимуществу с романтической их стороны. И вместе с тем поэт имел право сравнивать их с «географической статьей или отчетом путешественника». «Местные краски» в «Кавказском пленнике» при небывалой дотоле в русской литературе поэтичности отличаются конкретной «географической» точностью, по словам Белинского, «дышат чертами ярко верными» [45, с. 326]. Цитируя в письме К. С. Аксакову от 21 июня 1837 г. знаменитое описание в поэме А. С. Пушкина Кавказского хребта — «Великолепные картины! Престолы вечные снегов...», — В. Г. Белинский пишет: «Кавказский пленник» его здесь, на Кавказе, получает новое значение. Я часто повторяю эти дивные стихи. Какая верная картина, какая смелая, широкая, размашистая кисть!» Этой верности описаний, соответствию их оригиналу удивлялся позднее и сам А. С. Пушкин: «Сам не понимаю, каким образом мог я так верно, хотя и слабо, изобразить нравы и природу, виденные

мною издали» [45, с. 326], — писал он в черновиках «Путешествия в Арзрум», связанного с его вторым посещением Кавказа.

По сравнению с Байроном, поднимавшим своего героя над всем его окружающим, А. С. Пушкин по-иному определяет место и роль «главного лица» в поэме. В финале ее в характере Пленника, не делающего ни малейшей попытки спасти только что освободившую его и бросившуюся в горный поток «деву гор», неожиданно проступает совсем не героическая черта. В ответ на упреки критиков А. С. Пушкин отшучивался ссылками на «рассудительность» Пленника и слишком быстрое течение горных рек: «Я плавал в кавказских реках, — тут утонешь сам, а ни черта не сыщешь...» [45, с. 326]. Однако есть все основания думать, что здесь, пусть еще произвольно, но уже сказывается начало того критического отношения к «байроническому» герою с его холодным эгоизмом, сосредоточенностью только на самом себе, которое с такой силой проявится в ряде последующих произведений А. С. Пушкина. Возвышенно-героическое начало воплощено в поэме в образе не героя, а героини. Характерно, что А. С. Пушкин и сам соглашался, что поэму было бы правильнее назвать «Черкешенка».

Своеобразно, чисто художественным приемом — парадоксальным поворотом фабулы — ставится под сомнение в поэме и романтическая иллюзия о возможности для современного человека, скованного цивилизацией, вернуться вспять — обрести свободу в условиях патриархального строя. «Призрак свободы», с которым и ради которого Пленник «полетел» на Кавказ, и в самом деле оказывается призрачным: герой становится рабом вольных черкесов. Не способна удовлетворить его и любовь простой «девы гор».

Литературно-общественное значение «Кавказского пленника» неизмеримо больше значения «Руслана и Людмилы». В противоположность пассивному романтизму В. А. Жуковского А. С. Пушкин в своей первой «южной» поэме дает образец вольнолюбивого романтического произведения лирико-повествовательного типа, открывая этим новую и важную страницу в духовной жизни русского общества — полосу «нового романтизма». Таким образом, молодой А. С. Пушкин становится во главе всей современной ему литературы, ведя ее теперь за собой. Недавний «ученик» В. А. Жуковского делается учителем большинства своих современников. В то же время это романтическое произведение А. С. Пушкина

явилось созданием глубоко своеобразным, сыгравшим исключительно важную роль в творческом развитии поэта. В «Кавказском пленнике» А. С. Пушкин обрел и для себя, и для всей русской литературы глубокий источник романтики в самой действительности. В то же время во многих чертах образа своего Пленника поэт дал первое замечательное выражение настроений и порывов рвущихся к свободе прогрессивных кругов современного ему общества. Всем этим объясняется неслыханная литературная популярность «Кавказского пленника», огромное количество подражаний, наконец, самое утверждение жанра романтической поэмы в качестве основного, ведущего жанра русской литературы 20-х гг. Первая «южная» романтическая поэма А. С. Пушкина, являвшаяся, по словам В. Г. Белинского, одновременно и «поэмой исторической», т. е. отразившей важный момент в развитии русского общественного сознания, — существенный шаг вперед по направлению к «поэзии действительности» — к реализму.

Разнообразные искания А. С. Пушкина разрешаются созданием им новой романтической поэмы — «Бахчисарайский фонтан» (1823). «Бахчисарайский фонтан» — тоже поэма о прошлом, но если в «Руслане и Людмиле» старина в основном облечена в форму сказки, то здесь она дается в форме воспроизведения хотя и легендарного, но все же рассказа о былом.

Как и «Кавказский пленник», новая поэма тесно связана с непосредственными, на этот раз крымскими, впечатлениями А. С. Пушкина. Есть в ней и автобиографический элемент. Но он дан не в сюжете и образах героев, а в лирических излияниях — «любовном бреде», — прорывающих порой повествовательную ткань. Романтичность сюжета, в основу которого положено местное предание об исключительной по страстности и силе, преображающей душу любви крымского хана к плененной им польской княжне, яркая живописность образов — разочарованного и мрачного Гирея, трагической природы Заремы, «неистойвой» страсти которой контрастно противопоставлен ангельски чистый облик Марии, глубокая эмоциональность тона, наконец, композиционная структура (поэма, как подчеркивал это сам А. С. Пушкин, состоит из отдельных «бессвязанных отрывков»), нарочито таинственная недоговоренность повествования — все это делает «Бахчисарайский фонтан» произведением, наиболее отвечающим поэтике «байронической» поэмы.

Противопоставляя позднее новое, реалистическое отношение к действительности — «прозаические бредни» — «высокопарным мечтаньям» своей поэтической «весны», А. С. Пушкин обращался мыслью именно к «фонтану Бахчисарая», к «летучей тени» Заремы.

Вместе с тем поэт делает здесь тоже в известной мере противостоящую произведениям Байрона и весьма плодотворную для его собственного последующего творческого развития попытку не субъективно-лирического, как в образе Пленника, а более объективного драматизированного изображения характеров. Этот первый опыт еще не вполне удался. А. С. Пушкин позднее сам иронизировал над «мелодраматичностью» образа Гирея; но он же подчеркивал, что «сцена Заремы с Марией имеет драматическое достоинство». Однако отсутствие и в этой поэме, как ранее в «Руслане и Людмиле», живой связи с современностью, видимо, не удовлетворяло поэта. Можно думать, что именно поэтому он считал ее «слабее» «Кавказского пленника».

И вот, еще не окончив работы над «Бахчисарайским фонтаном», А. С. Пушкин снова приступает к осуществлению замысла художественно воспроизвести образ «героя века», с которым он, по его собственному признанию, не справился в «Кавказском пленнике». 9 мая 1823 г. — эту дату следует вписать золотыми буквами в летописи не только русской, но и мировой литературы — А. С. Пушкин начинает набрасывать первые строфы «Евгения Онегина» — произведения, над которым он будет работать на протяжении почти целого десятилетия и в котором созданную им в «Руслане и Людмиле» особую смешанную, «пеструю» форму и манеру романтической эпопеи, своего рода стихотворного романа, использует, замечательно развив ее, уже не для сказочного повествования, а для рассказа о героях-современниках, для произведения, которое ставит важнейшие проблемы дня, развертывает широчайшую картину действительной жизни современного поэту русского общества.

Годы южной ссылки — поездка на Кавказ и в Крым, пребывание в Кишиневе (1820—1823) и Одессе (1823—1824) — сыграли важную роль в идейно-творческом развитии А. С. Пушкина. «Южный» период — период расцвета пушкинского романтизма — был и периодом его стремительного интеллектуального роста, временем упорного труда, раздумий, настойчивых стремлений преодолеть недостатки «проклятого своего воспитания».

Тема «вольнлюбивых надежд» — порывов к свободе, «святой волюности» — составляет одну из основных тем творчества А. С. Пушкина периода южной ссылки. Тема эта пронизывает собой «южные» поэмы, в частности «Цыганы».

С точки зрения сюжета и «главного лица» поэма «Цыганы» (1824) как бы вариация «Кавказского пленника». Подобно Пленнику, Алеко в поисках свободы бросает свою «отчизну», цивилизованную жизнь, уходит в степи Молдавии, присоединяется к кочующим цыганам. Способ обрисовки характеров героев выдержан в духе поэтики «романтического стихотворения»: как и жизнь Пленника, жизнь Алеко до появления его в поэме рисуется в самых общих, нарочито отвлеченных, загадочно-неясных чертах. Покров многозначительной недосказанности, тайны набрасывается в конце поэмы и на дальнейшую судьбу Алеко: он приходит из степной «мглы», в течение действия поэмы находится в полосе света и снова теряется в неведомой таинственной мгле:

Настала ночь; в телеге темной
Огня никто не разложил,
Никто под крышею подъемной
До утра сном не опочил.

Но психологический облик Алеко развит значительно больше и гораздо последовательнее, чем облик Пленника. О свободолюбии Пленника упоминалось самым общим и неопределенным образом. Неясно, из чего проистекали его жадные поиски свободы, равно как и то, какой «тюрьме» противопоставлялась свобода, к которой он порывался. В патетических репликах Алеко об этом говорится прямо. Тому, что в поэме именуется «оковами просвещения», цивилизованной «рабской» жизни, «неволе душных городов», людям, лишенным очарования природы, стыдящимся своих естественных чувств, торгующим своей свободой, противопоставляется вольная жизнь «дикого» кочевого племени. Речи Алеко проникнуты почти радищевским пафосом негодования против господствующих классов — «идолов» власти и силы, равно как и против тех, кто раболепно пресмыкается перед ними — «просят денег да цепей» (мотив концовки притчи о сеятеле). Можно думать, что именно в силу этой настроенности Алеко и оказывается «изгнанником перелетным»: «Его преследует закон».

Гораздо резче и рельефнее дан в «Цыганах» и второй член антитезы — то вольное существование, в условия которого Алеко попадает. Свободные от оседлой, устоявшейся жизни, от сковывающей собственности, земли, дома, от связанных со всем этим «законов», вольные, как ветер тех степей, по которым они кочуют, цыгане являют собой как бы предельное выражение искомой герою романтической вольности, вместе с тем наиболее близкой к жизни кочевых народов. Но самое важное и существенное, что отличает «Цыган» от «Кавказского пленника», заключается в совершенно иных отношениях, которые связывают «просвещенного, цивилизованного героя» и «дикое», первобытное племя. Поиски свободы героем «Кавказского пленника» были столь же неопределенными, как и их мотивировка. Какую он искал свободу? Где рассчитывал ее найти? Во всяком случае, в круг вольного племени он попадает совершенно случайно и к тому же оказывается «рабом», закованным в цепи среди вольных и хищных черкесов. В «Цыганах» этот внешний конфликт переносится как бы внутрь. В связи с этим основная коллизия углубляется, приобретает гораздо большую напряженность, остроту и подлинную драматичность. В цыганский табор Алеко приходит добровольно. В дальнейшем никто не мешает его свободе, которой он невозбранно и пользуется. Обретенная свобода приходится ему вполне по душе. Но Алеко внутренне не достоин этой свободы.

В блестящем анализе «Цыган», в котором впервые была глубоко раскрыта идея этого произведения, В. Г. Белинский, однако, указывает, что А. С. Пушкин сделал не то, что хотел: «...думая из этой поэмы создать апофеозу Алеко... вместо этого сделал страшную сатиру на него и на подобных ему людей, изрек над ними суд неумолимо-трагический и вместе с тем горько-иронический» [52, с. 336]. На самом деле, в поэме, к созданию которой А. С. Пушкин приступил уже после написания двух первых глав «Евгения Онегина», нет ни «апофеоза», ни «сатиры». В образе Онегина «герой века» раскрывается без всякой романтизации, средствами и приемами критического реализма, первый образец которого и дается А. С. Пушкиным в его романе в стихах. В «Цыганах» этот образ по-прежнему романтизирован. Но вместе с тем (и это делает пушкинскую поэму замечательным образцом своего рода «критического романтизма») поэт средствами и приемами романтического искус-

ства снимает с героя возвеличивающий ореол, показывает не только сильные, но и слабые его стороны.

Алеко — незаурядный, резко выделяющийся из окружающей среды человек, обладающий многими, несомненно, положительными качествами: острокритическим умом, способностью к глубоким чувствам, сильной волей, смелостью, решительностью. Алеко стоит на высотах современной ему образованности. И в то же время он глубоко не удовлетворен окружающим, исполнен передовых стремлений своего времени, искренне и страстно ненавидит рабский и торгашеский строй современного ему общества. Бунт его против общества — это бунт во имя вольности против рабства, во имя «естественности», «природы», против общественных отношений, основанных на «деньгах и цепях» и сковывающих, порабащивающих мысль и чувства человека. Не случайно как вся поэма, так и образ Алеко породили такой живой и сочувственный отклик у К. Ф. Рылеева и других декабристов. Но вместе с тем уже в конце третьей главы намечается трагическая антиномия в характере Алеко, которая и ляжет в основу всей поэмы. Рвущийся из «оков просвещения», из «неволи душных городов», пламенный и решительный вольнолюбец, не признающий власти «судьбы», идущий ей наперекор, Алеко оказывается «послушным» рабом и мучеником «страстей»: «Но боже! как играли страсти его послушною душой!»

Пока мы еще не знаем, что это за страсти; однако по ходу поэмы раскрывается глубоко эгоистическая, «злая» природа этих страстей, порожденная тем самым собственническим строем, на который Алеко так яростно ополчается. Со всей наглядностью это проявляется в отношениях Алеко и Земфиры. Земфира — предельное выражение степной, цыганской свободы. Эту свободу она вносит и в свое чувство. Мгновенно и своенравно увлеклась она Алеко, с которым сошлась без всяких обрядов, без обязательств. Два года была она ему «подругой», но затем его любовь ей прискучила: «Его любовь постыла мне, мне скучно; сердце воли просит». Когда сердце самого Алеко просило воли, он безоглядно бросил все и начал совершенно новую жизнь. Превращать себя — убежденного и горячего проповедника свободы — в тюремщика другого сердца, которое в свою очередь просит воли, казалось бы, никак ему не пристало. Но тут-то и пробуждаются злые «страсти» в душе Алеко, все те инстинкты, которые вскормлены его прошлым, его общест-

венной средой. Требующий для себя безграничной свободы, Алеко ни в какой мере не склонен уважать свободу других. Вольнолюбец становится насильником. Проповедник вольности оказывается беспредельным эгоистом, злым ревнивцем, собственником, рабовладельцем в душе, рассматривающим как неотъемлемо принадлежащую ему, неотчуждаемую вещь жизнь и судьбу другого человека. Так вскрываются в поэме злобные, античеловечные «страсти» — сокровенная суть, изнанка души и характера героя, совершающего под влиянием их страшное преступление — двойное убийство. Здесь-то и проходит грань, отделяющая Алеко от героев подлинных. Они добиваются воли для других — для народа. Алеко жаждет воли «лишь для себя».

Вторым, и не меньшим, чем обрисовка и раскрытие образа «современного человека», замечательным достижением А. С. Пушкина является изображение им народной среды — цыган. А. С. Пушкин, правда, умалчивает о том, что молдавские цыгане находились в крепостной зависимости; явно идеализирован образ Старика. Тем не менее поэт имел право сказать о своей «повести», что жизнь цыган описана в ней «довольно верно». Причем в этом отношении «Цыганы» — также шаг вперед от «Кавказского пленника», где черкесская вольница была показана только с ее поэтической, «красивой» стороны («красота коней», «красота одежды бранной и простой» и т. д.). В описаниях цыганского кочевья, тоже непосредственно связанных с молдавскими впечатлениями А. С. Пушкина (есть свидетельство, что он сам несколько дней кочевал с цыганским табором; герой и назван его именем), при всей их романтической живописности встречаются такие «прозаические» детали, как пестрые «лохмотья» одежд, «изодранные шатры», «убогий ковер», «скрып телег» и т. п.

В поэме о цыганах, которая в значительной степени вырастает на материале народно-песенного творчества, А. С. Пушкин гораздо глубже проникает в существо изображаемого им национального характера.

И в предшествующие поэмы А. С. Пушкин вводил в качестве неперемennого атрибута национальные песни. Песня Земфиры органично включена в поэму. Ее поет сама героиня, и она имеет непосредственное отношение ко всему содержанию «Цыган». Замечательно, что А. С. Пушкин как величайший художник и помещает ее в самый центр произведения. Но фольклорное в «Цыганах» не

ограничивается только песней Земфиры. На национально-фольклорной основе вырастает и эпическая мудрость речей Старика. А. С. Пушкину была известна еще одна «молдавская песня», отрывок из которой он даже хотел было предпослать «Цыганам» в качестве эпитафии и который в его изложении гласит: «Мы люди смиренные, девы наши любят волю — что тебе делать у нас». Из всего этого следует, что характеры всех трех цыганских персонажей поэмы строятся и развертываются поэтом на образах и мотивах народно-песенного творчества.

Поэма А. С. Пушкина — один из шедевров русского романтизма — прекрасна не только по своей форме. Во всех отношениях зрелое и глубоко самобытное произведение, «Цыганы» являются новым словом в развитии мировой литературы. Ставя и развивая проблемы «культуры» и «природы», А. С. Пушкин вносит в ее интерпретацию нечто совершенно свое и небывалое: вскрывает тщету руссоистско-байроновской иллюзии о возможности для цивилизованного человека вернуться назад, в «природу», на не тронутую «просвещением» первобытную почву. Появление среди «детей природы» «ушельца из городов», как назвал Алеко один из современных А. С. Пушкину критиков, явилось причиной кровавой драмы, нарушившей мирное цыганское существование. Но и самый быт цыган не так уж безоблачно идиаллистичен. «Роковые страсти» и связанные с ними «беды» существовали в таборе и до прихода туда Алеко. «Счастья нет» и у носителя простоты, мира и правды Старика, уход от которого Мариулы, охваченной неодолимой любовной страстью к другому, при всей «естественности» этой страсти с точки зрения самого же Старика, навсегда разбил его жизнь. И «старая печаль» живет в душе цыгана на протяжении всего его жизненного пути. Тем самым разбивается иллюзия руссоизма о ничем не омрачаемом счастье золотого века.

В «Цыганах» показано безысходно трагическое положение «современного человека», зараженного пороками и недугами того «городского», собственнического общества, которое он так ненавидит и презирает, уходящего из своей классовой среды и неспособного прижиться на другой, народной почве. Именно таким глубоким трагизмом овеян финал поэмы. Недаром критики-современники находили «слишком греческим» последний, заключительный стих ее: «И от судеб защиты нет».

Современники сразу почувствовали жизненный характер образа Алеко, которого они прямо называли «прототипом поколения нашего... лицом, перенесенным из общества в новейшую поэзию, а не из поэзии выведенным в общество, как многие полагают». Замечательной чертой «Цыган» является и их, пусть еще романтическая, но уже выходящая за рамки «местного колорита», поднимающаяся до постижения национального «духа», национального характера народность, их тесная связь с национально-фольклорной стихией. Наконец, в «Цыганах» А. С. Пушкин начинает переходить от субъективно-лирического восприятия действительности к объективно-драматическому ее воспроизведению. Не только по своей фабуле, по разработке характеров Алеко и Земфиры, но и по своему словесному воплощению поэма драматизирована. Большая часть ее не только дана в виде диалога, но и внешне оформлена как драматическое произведение: членение на реплики действующих лиц с названием всякий раз каждого из них, порой прямые авторские ремарки [45, с. 341]. «Только с «Цыган» почувствовал я в себе призвание к драме», — свидетельствовал позднее сам А. С. Пушкин.

Все это говорит о том, что поэма «Цыганы» означала постепенное преодоление А. С. Пушкиным субъективизма романтиков, романтической идеализации жизни. Однако сильные стороны прогрессивного романтизма — протест против отрицательных сторон действительности, порывы к будущему, принцип свободы творчества, психологизм, лирический пафос — А. С. Пушкин сохранил в своем дальнейшем творческом развитии. Эти особенности романтизма органически вошли в художественный реализм писателя.

Ссылка в Михайловское — новый этап творчества.

Лирика поэта

В период южной ссылки А. С. Пушкина его литературная слава все растет. Каждое новое его произведение вызывает живейший отклик. Романтические поэмы создают ему исключительную популярность. По всей стране в бесчисленных списках ходят его запретные «вольные стихи». Тем настороженнее и неприязненнее следят за поэтом царь Александр I и его окружение.

Давно без крова я ношусь,
Куда подует самовластье;
Уснув, не знаю, где проснусь, —

горько жалуется А. С. Пушкин в дружеском стихотворном послании «К Языкову» (1824). И «самовластье», действительно, «подуло» на поэта. Придравшись к нескольким строчкам перехваченного полицией частного письма А. С. Пушкина, в котором он высказывал атеистические взгляды, царь подвергает его новой, весьма суровой каре, своего рода «ссылке в ссылке». Летом 1824 г. А. С. Пушкину по непосредственному распоряжению царя предлагают покинуть Одессу и отправиться в «далекий северный уезд» (Новоржевский уезд Псковской губернии), в имение его матери — вотчину Ганнибалов село Михайловское.

Известие об этом вызвало не только горячее возмущение друзей грубым произволом правительства, но и большую тревогу поэта. «Кто творец этого бесчеловечного убийства?.. — негодовал один из них, — постигают ли те, которые вовлекли власть в эту меру, что есть ссылка в деревне на Руси? Должно точно быть богатырем духовным, чтобы устоять против этой пытки. Страшусь за Пушкина!» [45, с. 342]; А. С. Пушкин в самом деле очень переживал ссылку в глухое деревенское захолустье. О том, как горестно сложилась для поэта жизнь в Михайловском, где он был отдан под надзор отца, которого власти обязали шпионить за сыном, свидетельствует красноречивейший документ — официальное обращение А. С. Пушкина к псковскому губернатору с просьбой оказать ему «последнюю милость» — перевести из-под родительского крова в одну из государственных тюрем. «Спаси меня хоть крепостию, хоть Соловецким монастырем», [45, с. 342] — писал А. С. Пушкин влиятельному при дворе В. А. Жуковскому. В течение двух лет пребывания в Михайловском поэт продолжал крайне тяготиться своим подневольным существованием, оторванностью от друзей, от литературных кругов, почти приблизившимся к одиночному заключению.

Но тут-то А. С. Пушкин и показал, что он действительно является «богатырем духовным». Более того, именно в русской деревне, в тесном общении с простыми людьми, с няней Ариной Родионовной А. С. Пушкин так непосредственно, как никогда до этого, прикоснулся к той почве, которая является источником бога-

тырства, — к родной земле, к простому народу. Сохранилось немало свидетельств современников (в том числе крестьян) о том, как А. С. Пушкин любил в дни ярмарок при соседнем Святогорском монастыре смешиваться с народной толпой, прислушиваться к пению нищих слепцов, к оживленной и образной народной речи. Для того чтобы не «пугать» людей из народа своим барским видом, А. С. Пушкин даже «опрощался»: надевал «русскую красную рубаху, подпоясанную ремнем», что «весьма скандализовало» соседей-помещиков.

В своем михайловском заточении, как и в период южной ссылки, А. С. Пушкин жил напряженной интеллектуальной жизнью передового человека того времени. Отсутствие личного общения с друзьями, единомышленниками, литераторами восполнялось оживленнейшей как никогда перепиской, в которой и самим поэтом, и его многочисленными корреспондентами — П. А. Вяземским, В. А. Жуковским, А. А. Дельвигом, И. И. Пущиным, А. А. Бестужевым, К. Ф. Рылеевым и многими другими — ставились и обсуждались разнообразные вопросы общественно-политической и в особенности литературной современности, велись страстные споры, связанные с насущными задачам развития литературы, высказывались всякого рода теоретические и литературно-критические замечания, оценивались новинки литературы и т. д. Однако новый и совсем особый тон сообщало жизни и творчеству А. С. Пушкина михайловского периода непосредственное соприкосновение с жизнью народа. Тесное общение поэта с людьми из народа, приобщение к миру народного творчества оказывали, несомненно, самое благотворное влияние на духовную жизнь поэта, закаляли и укрепляли его душевные силы, в частности послужили одним из могучих стимулов к необыкновенно яркому проявлению его творческой энергии. «Чувствую, что духовные силы мои достигли полного развития, я могу творить», [45, с. 343]. — писал А. С. Пушкин одному из друзей в июле 1825 г., в самый разгар своей работы над «Борисом Годуновым». Слова эти можно с полным правом отнести и ко всему пушкинскому творчеству михайловского периода.

Михайловский период составляет важнейший этап в идейно-художественном развитии поэта. Именно в эту пору, за весьма небольшое относительно время — всего около шестнадцати месяцев — А. С. Пушкиным необычайно быстро были завершены начатые на

юге «Цыганы», писались очередные главы «Евгения Онегина», были созданы «Борис Годунов», «Граф Нулин», «Сцена из Фауста», наконец, написано огромное количество небольших стихотворных произведений (всего, считая незаконченные наброски и отрывки, свыше 90), в числе которых «Разговор книгопродавца с поэтом», цикл «Подражания Корану», «Андрей Шенье», «19 октября», «Женях». Уже из этого перечня видно, как широк и разнообразен был размах пушкинского творчества. Действительно, А. С. Пушкин пишет в эту пору в самых различных жанрах: от острой «летуньи»-эпиграммы до философского драматического этюда, социальной и исторической трагедии; от романтической поэмы до реалистического стихотворного романа, шутливо-пародийной реально-бытовой повести в стихах. Необычайной зрелости и высоты достигает в эту пору и пушкинская лирика.

Снова начинают звучать вольнолюбивые политические мотивы. Вольнолюбивые настроения особенно усилились у А. С. Пушкина после посещения Михайловского его старым лицейским другом, декабристом И. И. Пущиным, который наконец-то открыл поэту, что тайное общество существует. Можно думать, что он сказал А. С. Пушкину и о готовящемся восстании и даже обещал заранее уведомить его, чтобы дать возможность поэту принять в нем личное участие. Именно с этим, по-видимому, связана эпиграмма А. С. Пушкина «Заступники кнута и плети...» (1825). Весьма вероятно, что к михайловскому периоду относится и эпиграмма на Александра I «Воспитанный под барабаном...». В Михайловском написан был Пушкиным и еще один его политический «ноэль», до нас не дошедший. О характере его можно судить по опасениям поэта попасть за него, если бы он стал известен властям, «в крепость». Наконец, в середине 1825 г. А. С. Пушкин пишет одно из самых пространств своих стихотворений, посвященных памяти поэта Шенье, стихи которого он особенно ценил, историческую элегию «Андрей Шенье», восторженный дифирамб «свободе», Великой французской революции. Но политическими темами и мотивами не ограничивается круг михайловской лирики, отражающей всю полноту душевного мира поэта. Наряду с мужественной печалью, окрашивающей обращение к далеким лицейским товарищам («19 октября»), мы находим в ней и восторженный гимн торжествующей любви («Я помню чудное мгновенье...»), и «великолеп-

ный гимн радости» — исполненную страстной веры в неизбежную победу светлых начал жизни — солнца над тьмой, разума, передовых освободительных идей над ложной мудростью — «Вакхическую песню», и задушевное обращение к «доброй подружке» — няне («Зимний вечер»), и элегическое шестистишие, вписанное в альбом владелицы соседнего с Михайловским села Тригорского П. А. Осиповой («Цветы последние милей...»).

Но в целом в пушкинской лирике уже в первой половине 20-х гг. не было противопоставления личного и гражданского. В то же время во всем, о чем бы А. С. Пушкин ни писал, сказывается передовой человек своего времени, борец против того, что теснило, подавляло, калечило жизнь народа и жизнь личности. «Вольность», «Деревня», «Кинжал» были своего рода стихотворениями-прокламациями, непосредственно способствовавшими пропаганде и развитию революционных идей. Но и такие стихотворения, как «Нереида» (1820), «Ночь» (1823), «К ***» («Я помню чудное мгновенье...» 1825), не имеющие никаких соприкосновений с собственно политической темой, были исполнены столь большой силы, искренности и чистоты чувства, противостоящих как традиционной сковывающей, феодально-аристократической, так и новой лицемерной, буржуазно-мещанской морали, что при всем их глубоко личном характере они являлись выражением передового общественного сознания.

Лирика михайловского периода во многом непосредственно примыкает к «южной» лирике. В прощальном обращении «К морю» (1824; начато в Одессе, завершено в Михайловском) поэт обещает не забывать «торжественной красоты» морской «свободной стихии»:

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

И действительно, гул «романтического» моря продолжает звучать во многих стихах А. С. Пушкина. Особенно ощутим он в страстных излияниях-монологах поэта из «Разговора книгопродавца с поэтом» (1824), во многом напоминающих эмоциональную атмосферу первых «южных» поэм и представляющих собой один из самых ярких образцов пушкинского романтизма. Но уже в этом стихотворении в лице двух антагонистов — пламенного поэта-

романтика и трезвого, рассудительного книгопродавца — дано прямое столкновение мечты и действительности, поэзии и прозы, причем кончается оно тем, что поэт, не сдавая своих основных позиций, вынужден признать правоту собеседника. Особенную значительность «Разговору...» придает то, что А. С. Пушкин предположил его в качестве своего рода пролога к первой главе «Евгения Онегина» — произведения, в котором окончательно утвердился и восторжествовал новый, реалистический метод художественного воспроизведения действительности. Аналогичный процесс происходит в эту пору и в лирике А. С. Пушкина, поднимающейся на качественно новую ступень — не романтической, окутанной «черной шалью», одетой в черкесскую бурку или «яркие лохмотья» цыган, а реалистической народности.

«Вникать в народный дух» А. С. Пушкин начал еще на юге. Смешиваясь с пестрой толпой на кишиневских базарах, он записывал и переводил молдавские песни. Видимо, к этому времени относится одна из черновых заметок поэта о взаимоотношениях между русской и французской литературой. Подчеркивая «вредные последствия» чрезмерного влияния на развитие русской литературы «французской словесности», А. С. Пушкин энергично заканчивает: «...но есть у нас свой язык; смелее! — обычаи, история, песни, сказки — и проч.» [45, с. 345]. В этих немногих словах — целая творческая программа, осуществлять которую А. С. Пушкин частично начал уже на юге («Песнь о вещем Олеге», «Братья разбойники», «Узник», «Птичка», первые главы «Евгения Онегина»), но которая приобрела для него особое значение именно в Михайловском. Усвоение живой народной речи, обращение к сокровищнице народного творчества — песням, сказкам, отражение в литературе национальных обычаев, национальной истории — все это было для А. С. Пушкина источником и путем к созданию глубоко самобытной русской литературы.

Под влиянием огромного впечатления, которое произвели на А. С. Пушкина снова услышанные в Михайловском сказки няни, воспринятые им в качестве подлинного художественного откровения («Что за прелесть эти сказки! каждая есть поэма!», — восклицает он в письме к брату от первой половины ноября 1824 г.), он тут же принялся записывать их в особую тетрадь. В Михайловском же А. С. Пушкин записывал, вероятно, со слов няни и народные

песни, которые позднее хотел издать в специальном сборнике. Однако поэт не ограничивался только собиранием и записыванием образцов русского фольклора.

Вместе с нарастанием народности в лирике А. С. Пушкина нарастает ее реализм. Уже в период южной ссылки начался переход А. С. Пушкина к «поэзии действительности», к реализму: уже тогда он стал писать первые главы «Евгения Онегина». Однако в течение некоторого времени романтизм продолжал сохраняться в его творчестве: параллельно с работой над главами «Евгения Онегина» А. С. Пушкин работал и над самой романтической из всех своих «южных» поэм — «Бахчисарайским фонтаном», и над «Цыганами». В михайловский период в связи со все более и более осознанным и настойчивым обращением поэта к национальным источникам литературы — русской народной жизни, русскому народному творчеству — происходит окончательное утверждение пушкинского реализма, «поэзии действительности». Наряду с центральными, «деревенскими» главами «Евгения Онегина» это находит выражение в исторической трагедии «Борис Годунов».

«Борис Годунов» — историческая трагедия нового типа в русской литературе

Одной из характерных особенностей XIX в., существенно отличающих его от XVIII в., В. Г. Белинский справедливо считал «историческое направление» умов — стремление к восприятию действительности под историческим углом зрения, со стороны ее развития, совершающихся в ней перемен. С этим связывался критиком и повышенный интерес к истории, сказавшийся, в частности, в той широкой популярности, которую начали приобретать в литературе художественно-исторические жанры, в особенности получившие мировую известность исторические романы В. Скотта. В. Г. Белинский указывал и на причину этого. «Мы вопрошаем и допрашиваем прошедшее, чтобы оно объяснило нам наше настоящее и намекнуло о нашем будущем», [45, с. 346] — писал он. Превосходным подтверждением суждений Белинского является творчество А. С. Пушкина, который впервые создал у нас подлинно исторические художественные произведения.

А. С. Пушкин был свидетелем крупнейших исторических событий. До самого восстания 14 декабря 1825 г. он жил почти в непрерывном ожидании «великих перемен». Все это не могло не способствовать возникновению и усилению историзма в творчестве А. С. Пушкина. Стремление поэта «в просвещении стать с веком наравне» в основном и значило развить свое сознание в русле нового «исторического направления». И А. С. Пушкин замечательно успел в этом. Умение увидеть, познать и отразить жизнь общества, народа в его движении, изменениях, осмыслить настоящее как результат предшествующего исторического развития и вместе с тем разглядеть в нем зерна и ростки будущего составляет одну из существеннейших сторон мировоззрения и творческого метода А. С. Пушкина, одно из основных начал его реализма.

В центре исторических раздумий А. С. Пушкина стоят судьбы русской нации, русского национального государства. В то же время он отдает себе полный отчет, что эта проблема находится в непосредственной связи с другой проблемой, прямо подсказывавшейся ему декабристской современностью — внутривластной борьбой за свободу. В «Заметках по русской истории XVIII века» (1822) основной задачей русского общественно-исторического развития прямо объявляется борьба против «закоренелого рабства». Поэт еще надеется на то, что победы в борьбе «противу общего зла» можно достигнуть в результате «твердого, мирного единодушия» «всех состояний», т. е. прогрессивных дворянских кругов и порабощенного крестьянства. Однако вскоре А. С. Пушкин начинает осознавать утопичность надежд на такое «единодушие», начинает чувствовать, что в подготовке «великих перемен», замышляемых его друзьями-декабристами, народ (крестьянство) участия не принимает. И у А. С. Пушкина все больше и больше возникает потребность понять народ, разобраться в проблеме отношений между народом и правящими классами, выявить причины и следствия роковой разобщенности между народом и передовыми кругами современного поэту общества. В романтическом плане эта проблема была поднята А. С. Пушкиным уже в «Цыганах». Она же входит в идейную основу «Евгения Онегина». Однако наиболее непосредственно проблема народа, его роли в истории, его исторических судеб ставится в народной трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов»

(1824—1825, опубл. 1831), изображающей «одну из самых драматических эпох новейшей истории».

Глубоко драматический характер выбранной поэтом эпохи, естественно, подсказывал драматическую же форму для ее адекватного художественного воплощения. И это тоже отвечало давним творческим потребностям и исканиям А. С. Пушкина. Интерес к драматургии и театру проявляется у него с самых ранних лет. Одним из несомненных признаков нарастания в творчестве А. С. Пушкина реалистических тенденций было все усиливающееся стремление поэта к драматическому воспроизведению действительности, что сказалось уже в «Бахчисарайском фонтане» и в особенности в «Цыганах». То же стремление к изображению жизни во всем ее многообразии, разносторонности, полноте, не только в статике настоящего, но и в движении, историческом развитии проявилось и в нарастании у А. С. Пушкина его историзма. Оба эти направления пушкинских исканий, подсказывавшихся единым стремлением к широте, многообразию и правде художественного постижения и изображения жизни — создание драматического произведения нового типа и создание большого художественно-исторического произведения, — слились воедино в замысле «Бориса Годунова».

«История народа принадлежит поэту», — писал А. С. Пушкин Н. И. Гнедичу 23 февраля 1825 г., в период работы над «Борисом Годуновым». И в своей трагедии А. С. Пушкин подходит к истории именно как поэт, стремясь оживить ее, дать яркую картину прошлого — людей и событий давно минувших времен. В то же время он настойчиво и последовательно стремится «воскресить минувший век во всей его истине», т. е. так, чтобы художественно «воскрешаемая» им жизнь решительно ничего не утрачивала в своей подлинной историчности. В результате А. С. Пушкиным было создано произведение, в высшей степени своеобразное и в своем роде единственное, по своей величайшей художественности превосходящее все, что имелось до этого в мировой литературе, и вместе с тем почти совершенно лишенное художественного вымысла.

Таким задачам никак не могли отвечать традиционные формы драматургии классицизма. Широкий и бурный поток исторической жизни, непосредственный доступ которому А. С. Пушкин хотел открыть на театральные подмостки, не вмещали рамки всякого рода «правил» и условностей. А. С. Пушкин ломает окостеневшие

формы и традиции, вступает на путь коренного «преобразования драматической нашей системы», «устарелых форм нашего театра» — путь дерзания и новаторства. И делает это поэт вполне осознанно, глубоко продуманно и принципиально. «Сочиняя ее, — пишет А. С. Пушкин о своей трагедии в разгар работы над ней, — я стал размышлять над трагедией вообще» [45, с. 348]. А. С. Пушкин полностью отвергает «жеманную», чопорную и искусственную драматургию классицизма. «Придворному обычаю трагедий Расина» и Вольтеру-трагику А. С. Пушкин противопоставляет «народные законы драмы Шекспировой». Равным образом односторонней и однообразной субъективной манере Байрона-трагика он противопоставляет разносторонность, непринужденность, естественность и «вольное», «широкое изображение характеров» Шекспиром, зачитываться которым он начал еще в период южной ссылки. Творчески используя в «Борисе Годунове» именно эти, особенно сильные стороны драматургии Шекспира, А. С. Пушкин вместе с тем является в своей трагедии прежде всего и больше всего «учеником природы» — следует правде жизни, правде истории.

Во имя правдивого изображения жизни и истории А. С. Пушкин, работая над трагедией, руководствовался единственно определяющим принципом: полная творческая свобода от всех действовавших в это время в драматургии стеснений, правил и условностей. Вместо предписанных поэтикой классицизма двадцати четырех часов действие «Бориса Годунова» охватывает весьма пространный период в семь с лишним лет. В полную противоположность тому, что все канонические пять актов трагедии совершались неизменно в одном месте (чаще всего таким местом был царский дворец), действие «Бориса Годунова» переходит из дворца на площадь, из монастырской кельи в корчму, из палат патриарха на поля сражений, даже переносится из одной страны в другую — из России в Польшу. В соответствии с этим А. С. Пушкин отказывается от деления трагедии на акты, а разбивает ее на двадцать три сцены, что позволяет ему показать русскую жизнь того времени с различных сторон, в самых разнообразных ее проявлениях. Причем именно то, что действие трагедии происходит одновременно в нескольких социальных планах, позволяет обнаружить скрытые пружины совершающегося. То, что делается во дворце, объясняется

тем, что происходит в боярских хоромах, а последнее обусловлено тем, что творится на площади.

Фабула в трагедии классицизма строилась на неперменной любовной интриге. А. С. Пушкин строит свою трагедию почти без любви, во всяком случае без центральной любовной интриги. Страстное увлечение Самозванца Мариной Мнишек составляет один из эпизодов пьесы и, в сущности, играет в ней служебную роль. «Меня прельщала мысль о трагедии без любовной интриги. Но, не говоря уже о том, что любовь весьма подходит к романтическому и страстному характеру моего авантюриста, я заставил Дмитрия влюбиться в Марину, чтобы лучше оттенить ее необычный характер», [45, с. 349] — писал А. С. Пушкин. Любовь была поставлена на подобающее данному времени весьма скромное место, что показывало, насколько поэт в этом отношении оказался «историчнее».

Стремясь как можно шире охватить изображаемую им историческую эпоху, А. С. Пушкин далеко выходит за крайне суженный в словесном, да и просто в количественном отношении круг участников трагедии классицизма, в которой обычно действовало не больше десяти, а чаще всего и значительно меньше персонажей, принадлежавших в основном к придворной верхушке. В «Борисе Годунове» перед нами проходит около шестидесяти действующих лиц, в числе которых представители всех слоев тогдашнего общества: от царя, патриарха, бояр, дворян, иностранных наемников, казаков, приказных, купцов до хозяйки корчмы, бродяг-чернецов, простой бабы на Девичьем поле, утихомиривающей не вовремя расплакавшегося ребенка, до мятежника — «мужика на амвоне», призывающего народ ворваться в царские палаты. Этой широте охвата соответствует и то, что в трагедии А. С. Пушкина, опять-таки вопреки издавна установившимся традициям, нет «героя», «главного лица». Трагедия называется именем царя Бориса, но она не только не кончается его смертью (обстоятельство, которое привело в крайнее недоумение большинство критиков того времени), но и фигурирует он всего лишь в шести сценах из двадцати трех. Немногим больше (восемь сцен) отведено и Самозванцу. В «Борисе Годунове» перед нами как бы проходит вся пестрая и многоликая Русь эпохи «многих мятежей», шумящая, волнующаяся, «как море-океан». Русь конца XVI — начала XVII в. и является главным действующим лицом, своего рода коллективным героем трагедии А. С. Пушкина.

В то же время А. С. Пушкин стремится к максимальной историчности, исторической правде в обрисовке каждого из участников развертываемой им грандиозной исторической панорамы в лицах, добываясь этого путем пристального и углубленного изучения исторических материалов. «В летописях старался угадать образ мыслей и язык тогдашнего времени, — рассказывал он о процессе своей творческой работы в набросках предисловия к «Борису Годуну», прибавляя при этом: — Источники богатые! Умел ли ими воспользоваться — не знаю, — по крайней мере, труды мои были ревностны и добросовестны» [45, с. 350]. В «Борисе Годунове» А. С. Пушкин гениально сумел воспользоваться этими источниками. В этом и заключается одна из основных причин величайшего художественного совершенства его пьесы. В трагедии А. С. Пушкина действительно говорят «люди минувших дней, их умы, их предрассудки». Взамен условного «придворного» языка, на котором приподнято декламировали персонажи трагедий классицизма, А. С. Пушкин наделяет каждого из действующих лиц «Бориса Годунова» четко индивидуализированным языком, лишенным ненужной архаизации и вместе с тем основанным на пристальном изучении поэтом исторических источников и превосходном освоении речи простого народа. Язык отдельных персонажей «высок» там, где этого требуют обстоятельства (обращение Бориса к патриарху и боярам после избрания на царство, речь патриарха в Царской думе), и он же обыкновенен, «просторечен» в обычной обстановке (разговор Бориса с сыном, диалог между патриархом и игуменом Чудова монастыря).

Наряду с отказом от единства слога А. С. Пушкин не менее решительно порвал и с единством жанра «классической» трагедии, которая должна была заключать в себе только возвышенное и трагическое, без малейшей — оскверняющей — примеси чего бы то ни было комического.

В «Борисе Годунове» А. С. Пушкин полностью ниспровергает и этот закон, вводя наряду со сценами, исполненными глубочайшего трагизма, не только бытовые сцены, но и сцены комические, «простонародные»; некоторые из них даже и написаны прозой. Взамен аристократической, «придворной» сумароковской трагедии А. С. Пушкин создал трагедию, по всему своему строю глубоко демократическую, употребляя его слово — «народную».

Вольно и широко используя средства индивидуализации речи, показывает А. С. Пушкин в своей трагедии человеческие характеры. В лепке характеров с особенной силой сказывается новый метод изображения А. С. Пушкиным жизни, людей, метод художественного реализма «поэзии действительности». А. С. Пушкина ни в какой мере не могло удовлетворить изображение человека в произведениях классицизма, даже в тех, в которых с наибольшей силой сказывались реалистические тенденции. Живые люди подменялись в них односторонними и схематичными олицетворениями той или иной страсти. Совсем иное видим мы в пушкинской трагедии. Так, в лице Бориса Годунова представлен отнюдь не традиционный «классический злодей». Борис не только «царубийца», через кровь Димитрия пришедший к власти, но и умный правитель, и любящий отец, и усталый, ощущающий себя глубоко несчастным человек.

С такой же многосторонностью, как образ Бориса, разработан А. С. Пушкиным образ его противника, Самозванца, резко противостоящий «злодейскому» образу, данному Сумароковым в его трагедии «Димитрий Самозванец», которая продолжала сохранять немалую популярность даже и в лицейские годы А. С. Пушкина. Сумароковский образ Самозванца был лишен и тени какого бы то ни было правдоподобия — и исторического, и психологического, и художественного. Пушкинский Самозванец честолюбив. Ради своих личных целей — захвата царского престола — он совершает, причем и сам сознает это, величайшее преступление перед родиной: ведет на Москву врагов русского народа — польских панов. В то же время он пылок, беспечен, полон детской отваги, способен на большой порыв, на искреннее увлечение: не хочет «притворствовать» перед Мариной и, рискуя погубить все свое дело, признается ей, что он не Димитрий. Вместе с тем А. С. Пушкин рисует характеры и Бориса, и Самозванца, как и вообще всех персонажей трагедии, в тесной и непосредственной связи с духом и характером исторической эпохи. Эта историчность характеров пушкинской трагедии, сочетающаяся с их замечательной психологической правдивостью, составляет одно из основных свойств реализма А. С. Пушкина в «Борисе Годунове».

Историчности образов поэт также достигал в результате упорного изучения тех материалов, которыми он мог располагать. Он прямо говорит об этом в связи с образом Пимена: «Характер Пимена не

есть мое изобретение. В нем собрал я черты, пленившие меня в наших старых летописях» [45, с. 351]. Именно такой обобщенный образ монаха-летописца А. С. Пушкин и стремился дать в своем Пимене и замечательно успел в этом. Впечатление невиданной дотоле жизненности воскрешенной А. С. Пушкиным эпохи и созданных им образов потрясло современников. Вот как вспоминает историк М. П. Погодин о чтении возвратившимся из ссылки А. С. Пушкиным «Бориса Годунова» в дружеском кружке литераторов: «Первые явления выслушаны тихо и спокойно... Но чем дальше, тем ощущения усиливались. Сцена летописателя с Григорием всех ошеломила. Мне показалось, что мой родной и любезный Нестор поднялся из могилы и говорит устами Пимена. Мне послышался живой голос русского древнего летописателя» [45, с. 351].

Но А. С. Пушкин не только оживил минувший век во всей его истине. Ставя позднее в одной из незаконченных статей 1830 г. вопрос о том, «что нужно драматическому писателю», А. С. Пушкин называл наряду с живостью художественного воображения «философию» и «государственные мысли историка». «Я пишу и размышляю», — сообщал он друзьям в период создания «Бориса Годунова». И эти «государственные мысли историка» он вносил в свою трагедию. В изложении исторических событий А. С. Пушкин в основном следовал за «Историей государства Российского» Н. М. Карамзина. У Н. М. Карамзина (в самой «Истории» и в примечаниях к ней, содержащих выдержки из подлинных документов эпохи) взял он почти весь фактический материал, у него же заимствовал недоказанную версию об убийстве царевича Димитрия по приказу Бориса. Однако, следуя Н. М. Карамзину «в светлом развитии происшествий», А. С. Пушкин решительно отверг проникнутую ярко выраженным консерватизмом и монархическим духом общую схему его «Истории». Пушкинский «Борис Годунов» разворачивается как «мировой суд» над царем Борисом — суд истории, причем среди причин, обусловивших осуждение и гибель Бориса, убийство им Димитрия играет, в сущности, второстепенную роль. Центр тяжести трагедии Бориса, по А. С. Пушкину, лежит в социальных отношениях эпохи. Не поединок между Борисом и Самозванцем, а борьба социальных сил составляет истинный предмет и сущность основного конфликта пушкинской трагедии, в которой действуют

не только и даже не столько отдельные личности, но в которой и в самом деле решаются судьбы народные.

В образе Бориса А. С. Пушкин воспроизводит типичного представителя московского самодержавия. Царь Борис продолжает «свирепую» политику Ивана Грозного, политику централизации государственной власти, «собирания» ее в одних руках. Политика эта осуществляется им в борьбе с феодальной раздробленностью, с эгоистическими интересами потомков бывших удельных князей и родовитого боярства, причем в этой борьбе Борис опирается на новых служилых людей — дворян Басмановых.

Борьба родовитого боярства с Борисом, в которой принимает активное участие и «род Пушкиных мятежный», составляет весьма существенный момент в той борьбе социальных сил, которая показана А. С. Пушкиным в его трагедии. Но этим социальное содержание трагедии отнюдь не исчерпывается. Царь, сокрушавший старинное боярство, Борис Годунов был вместе с тем и царем-крепостником. Он, по А. С. Пушкину, допустившему здесь традиционную историческую неточность, «Юрьев день задумал уничтожить», т. е. отменил существовавшее ранее право крестьян в период за неделю до Юрьева дня (26 ноября) и в течение недели после него переходить от одного помещика к другому. Это окончательно прикрепило крестьян к данному помещику, положило начало так называемому крепостному праву. Именно этим и объясняется глубокое недоверие и нелюбовь народа к Борису, на что и рассчитывают в борьбе с царем мятежные бояре:

...А легче ли народу
Спроси его. Попробуй самозванец
Им посулить старинный Юрьев день,
Так и пойдет потеха, —

говорит Афанасий Пушкин Шуйскому. Слова эти не только соответствовали исторической деятельности, но во времена А. С. Пушкина имели и острый политический смысл. В трагедию А. С. Пушкина не только включается основная социальная сила — народ, но именно народу отводится в ней небывало большое место. Недаром слово «народ» появляется с первых же строк, произносится первым же участником первой сцены — Воротынским. В дальнейшем о народе все время упоминают оба участника сцены — и Шуйский, и Воротынский. Словами глядящего в окно Шуйского:

«Народ идет...» — сцена знаменательно и заканчивается. В следующих двух сценах — на Красной площади и на Девичьем поле — народ уже является главным действующим лицом.

Сцена на Красной площади начинается огорченным рассказом человека из народа об отказе Бориса «принять венец». Ответные слова другого исполнены растерянности и даже отчаяния. Затем народ почтительно выслушивает оглашаемое верховным дьяком решение Думы и послушно расходится. Однако первоначальное впечатление быстро рассеивается. За сценой на Красной площади следует народная сцена перед Новодевичьим монастырем, как бы являющаяся весьма выразительным к ней комментарием. Эта сцена — одна из самых значительных во всей трагедии. Особенно знаменателен эпизод, в котором один из толпы народа мажет глаза слюной, чтобы казалось, что и он плачет. Эпизод этот не придуман А. С. Пушкиным, о нем упоминается и у Н. М. Карамзина: «В одном хронографе сказано, что некоторые люди, боясь тогда не плакать, но не умея плакать притворно, мазали себе глаза слюною!» Но Н. М. Карамзин спрятал это в «примечания» к соответствующему месту своей «Истории», в тексте же самой «Истории» мольба народа к Борису о принятии царства излагается в тонах «официальной народности»: «Бесчисленное множество людей, в келиях, в ограде, вне монастыря, упало на колена с воплем несслыханным: все требовали царя, отца, Бориса» [45, с. 354]. А. С. Пушкин, наоборот, именно этот эпизод выдвинул в своей сцене на первый план, разоблачая посредством него реакционно-дворянскую легенду об истинных монархических чувствах народа, о народе как опоре царского престола.

При этом народу не только отводится весьма видное место по ходу действия трагедии, но его «мнению», поддержке придается подчеркнуто решающее значение и в исходе данных исторических событий — в поражении Бориса. В оде А. Н. Радищева «Вольность» судия-народ призывает к ответу и возводит на плаху царя-преступника. В «Борисе Годунове» А. С. Пушкин в значительной мере идет по радищевскому пути. В трагедии цари совершают казни, преступления; бояре составляют заговоры, изменяют, интригуют, убивают; Самозванец во имя своих авантюристических целей приводит на Русь польских интервентов. Истинным же судьей, источником силы, как и причиной слабости, непрочности власти царя

Бориса, является народ; поэтому-то так важно его отношение к тому, что совершается. Эта мысль проходит через всю трагедию А. С. Пушкина. Самозванец сам по себе не страшен Борису. Но этот пустой «звук», поскольку он находит отзвук в «мнении народном», оказывается неодолимой силой:

...знаешь ли, чем сильны мы, Басманов?
Не войском, нет, не польскою помощью,
А мнением; да! мнением народным.
Димитрия ты помнишь торжество
И мирные его завоеванья,
Когда везде без выстрела ему
Послушные сдавались города,
А воевод упрямых чернь вязала? —

так говорит Гаврила Пушкин Басманову. Вкладывая эти слова в уста своего далекого предка, А. С. Пушкин как бы придает им характер авторского высказывания. Устами другого представителя «мятежного рода» Пушкиных, Афанасия Пушкина, поэт объясняет и причины того, почему народ на некоторое время поверил в Самозванца и оказал ему поддержку. Народ — крестьянство — надеялся, что Самозванец раскрепостит его, и на короткое время пошел за ним.

Мысль о «мнении народном», о поддержке народа как об основной решающей силе в борьбе с самодержавием составляет один из важнейших философско-исторических тезисов А. С. Пушкина, выдвинутых им в трагедии «Борис Годунов» и пусть подспудно, но несомненно связанных с его раздумьями о судьбе переворота, подготовлявшегося декабристами как раз в отрыве от широких народных масс. С особенной выразительностью эта мысль сказывается в финале трагедии, завершающейся знаменитой ремаркой: «Народ безмолвствует». В этом «безмолвии» заключена, по А. С. Пушкину, дальнейшая судьба Самозванца. Пока народ был на его стороне, он, беглый монах, «сорвал порфиру» с могучего московского царя; теперь, поскольку народ от него отвернулся, его, достигшего высшего могущества и власти, ждут быстрое свержение и бесславная гибель. «В этом безмолвии народа слышен страшный, трагический голос новой Немезиды, изрекающей суд свой над новой жертвою — над тем, кто погубил род Годуновых...», [45, с. 355] — пишет В. Г. Белинский. То, что трагедия А. С. Пушкина завершается этим безмолвным, но ощутимым судом народа, то, что А. С. Пушкин

выносит свой приговор историка именем судьи-народа, является самой замечательной чертой его исторической трагедии, которая действительно — не только по всему своему совершенно новому драматургическому строю, но и по идейному своему содержанию, раскрывающему «судьбу народную», — может быть названа трагедией народной, какой и стремился сделать ее А. С. Пушкин.

В немом, но исключительно красноречивом и многозначительном финале «Бориса Годунова» заключен очень глубокий смысл. Народная трагедия «Борис Годунов» является вместе с тем и трагедией народа. Только благодаря «мнению народному», могучей народной поддержке противникам Бориса удалось его одолеть, но самому народу от этого не стало легче. Его победа была полностью узурпирована боярами, которые снова, как и в первых сценах трагедии, властно выходят на передний план (вспомним слова народа: «Расступитесь, расступитесь. Бояре идут»), распоряжаются, повелевают. Но явно враждебное «безмолвие» народа как бы свидетельствует, что так будет не всегда. Сегодня народ еще только «безмолвствует» — выражает пассивный протест, но завтра он может заговорить, и тогда горе тому, против кого он поднимет свой голос. В безмолвии народа не только судьба Самозванца, в нем затаен грозный гул грядущих крестьянских восстаний под предводительством Ивана Болотникова, Степана Разина, Емельяна Пугачёва.

Действительно, историческая трагедия А. С. Пушкина не только ниспровергала классицизм, энергичную борьбу с которым вели в эту пору романтики, но одновременно отвергала и романтизм — являлась образцом русского реалистического искусства слова.

Болдинская осень. «Евгений Онегин» — «энциклопедия русской жизни»

В родовое имение отца, село Болдино Нижегородской губернии, А. С. Пушкин поехал всего на несколько дней для устройства имущественных дел в связи с предстоящей женитьбой на Н. Н. Гончаровой. Однако из-за начавшейся эпидемии холеры и установленного повсюду карантина поэту пришлось пробыть там около трех месяцев. Как и в 1824—1825 гг. в Михайловском, А. С. Пушкин снова оказался в русской деревне, среди простого

народа, вдали от столичной неволи — полицейского сыска, недреманного ока А. Х. Бенкендорфа и его жандармов, реакционных журналистов и «светской черни». И поэт воспрянул духом. Многие замыслы и планы, теснившиеся в его сознании, разом вырвались наружу, в результате чего трехмесячное болдинское «сидение» составило ярчайшую страницу пушкинской литературной биографии. «Скажу тебе (за тайну), что я в Болдине писал, как давно уже не писал. Вот что я привез сюда: две последние главы «Онегина», 8 и 9-ю, совсем готовые в печать. Повесть, написанную октавами (стихов 400)... Несколько драматических сцен или маленьких трагедий, именно: «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы» и «Дон Жуан». Сверх того написал около 30 мелких стихотворений. Хорошо? Еще не все... Написал я прозу 5 повестей...» [45, с. 376], — сообщал А. С. Пушкин друзьям почти сейчас же по приезде из Болдина в Москву. Но и этот громадный перечень заключает в себе далеко «не все». В Болдине же А. С. Пушкиным были начаты десятая глава «Евгения Онегина», «История села Горюхина», создана «Сказка о попе и о работнике его Балде», наконец, написана «пропасть полемических статей о критике, об истории русской литературы и проч.» [45, с. 376].

Однако как ни удивительно количество созданного А. С. Пушкиным в Болдине, еще более удивительным является необыкновенное многообразие болдинского творчества, с наибольшей силой отразившего в себе всю «мирообъемлющую» широту пушкинского гения и его исключительный художественный универсализм. А. С. Пушкин не только пишет в это время и в стихах, и в прозе, и в драматической форме, но и словно бы пробует все возможные жанры словесного творчества — от тончайшей любовной лирики до социального памфлета («Моя родословная»), резкой полемической статьи, от психологической драмы исключительной глубины и проникновения до шутливой стихотворной повести, веселой пародии, нарочито упрощенной реалистической новеллы.

Но самым поразительным является даже не столько многообразие произведений этого периода, сколько наличие в них совершенно различных элементов содержания и стиля, зачастую, казалось бы, друг друга исключаящих. Между тем элементы эти как-то уживались в творческом сознании А. С. Пушкина.

В то же время в творческом пути А. С. Пушкина болдинская осень 1830 г. представляет собой момент великого перелома. А. С. Пушкин не только подводит итоговую черту под ранее сделанным — заканчивает прежде начатое, осуществляет издавна лежавшие замыслы, — но и смело устремляется вперед по тому неизведанному пути, который был подготовлен всем предшествовавшим литературным творчеством и который вслед за А. С. Пушкиным закономерно стал магистральным путем русской классической литературы.

В Болдине был в основном закончен «многолетний труд» А. С. Пушкина — роман в стихах «Евгений Онегин», работа над которым, длительная и настойчивая, падает на самый плодотворный период его творчества (роман начат 9 мая 1823 г., а окончательно завершён 5 октября 1831 г.). Написание этого произведения сам поэт с полным правом называл своим литературным подвигом.

«Евгений Онегин» не только по времени написания, но и по существу является центральным пушкинским творением. Именно в «Евгении Онегине» А. С. Пушкин сформировался как «поэт действительности». Хорошо известно определение В. Г. Белинским «Евгения Онегина» как «энциклопедии русской жизни» того времени. Подобно большинству формул В. Г. Белинского, и это определение отличается удивительной точностью и содержательностью. В своем романе — и в собственно повествовательной его части, и в многочисленнейших лирических отступлениях, которые А. С. Пушкин шутливо называет «болтовней», — поэт отражает русскую жизнь с небывало широким, подлинно энциклопедическим охватом и в то же время делает это со свойственным ему исключительным лаконизмом, в предельно сжатой форме, действительно в какой-то мере приближающейся к краткости энциклопедических заметок и статей.

Если в «южных» поэмах А. С. Пушкина перед русским читателем развертывались экзотические картины гор Кавказа, садов Бахчисарая, бессарабских степей, то с первых же строф «Евгения Онегина» он сразу ощущал себя в привычной, хорошо знакомой обстановке русской действительности. И эта атмосфера окружала его на протяжении всех глав романа. Деревенские пейзажи в «Евгении Онегине» также представляют собой явление, в нашей литературе дотоле небывалое. А. С. Пушкин совершил ими подлинное эстетическое открытие русской природы, показал своим читателям,

сколько прекрасного и поэтичного в том, что их постоянно окружает, что всем им так привычно и с детства знакомо.

Еще важнее, что в пушкинском романе предстали перед читателем живые образы реальных русских людей, заключавшие широкие художественные обобщения основных тенденций русского общественного развития. Задача, которую ставил перед собой поэт уже в «Кавказском пленнике», — показать типичный образ русского молодого человека XIX столетия, представителя вольнолюбиво настроенной и вместе с тем неудовлетворенной, скучающей, разочарованной дворянской молодежи, — была блестяще решена в лице того, чьим именем и озаглавлен роман.

Особенно близок был А. С. Пушкину сам Онегин, что и естественно, поскольку именно в нем наиболее полно воплощены те черты, которые, по словам поэта, являлись отличительными чертами «молодежи XIX века», а значит, были в какой-то мере свойственны и ему самому. Уже в первой главе своего романа А. С. Пушкин прямо говорит об этой родственности природы Онегина и его собственной природы («Страстей игру мы знали оба; томила жизнь обоих нас; в обоих сердца жар угас»). В последней главе А. С. Пушкин снова называет Онегина своим «странным спутником», как бы двойником на протяжении многих лет жизни. Но наряду с этим А. С. Пушкин, опять-таки почти с самого начала, в первой же главе (строфа LVI), резко и определенно подчеркивает, что образ Онегина ни в коей мере не является его автопортретом; он указывает на существенную «разность» между собой и своим героем.

Необычно уже самое начало романа. Вместо традиционной описательной экспозиции он открывается как драматическое произведение — внутренним монологом «главного лица», причем из четырнадцати строк этого монолога не только из его содержания, но и из его лексики, его интонаций — сразу же становятся ясны отличительные черты характера Онегина. Это человек острой и трезвой мысли, эгоист, скептик, превосходно разбирающийся в «низком коварстве», лжи и лицемерии существующих патриархально-семейных связей и отношений. Подлинное отношение его к умирающему дяде проясняется из первых же его слов, перефразирующих строку одной из басен И. А. Крылова: «Осел был самых честных правил...» И вместе с тем он считает себя вынужденным подчиниться этим сложившимся отношениям, т. е. в свою очередь

лгать и лицемерить, сетуя лишь на сопряженную с этим скуку — слово, которое столь часто будет повторяться в дальнейших строфах романа, наиболее точно характеризую и неизменное душевное состояние Онегина, и основной тон отношения его к окружающей действительности. Первое общее представление о характере «главного лица» этим монологическим зачином намечен достаточно точно.

Из подробного, занимающего почти всю первую главу рассказа о детстве и юности — воспитании, образе жизни, привычках — героя, принадлежащего к столичному дворянско-светскому обществу, читатель наглядно видит, как постепенно складывался его характер. Никаких загадочно-романтических «несчастий» с Онегиным не происходило; наоборот, ему, можно сказать, везло в жизни (хотя бы полученное так вовремя наследство). Да и живет это «забав и роскоши дитя» «среди блистательных побед, среди вседневных наслаждений», т. е. ведет то самое существование «молодого повесы», какое вело в то время большинство столичной светской молодежи. Словом, в обстоятельствах его жизни не было ничего исключительного, напротив, они были типичными для людей данного общественного круга. Типические обстоятельства сформировали и типический характер. Последнее сразу бросилось в глаза современникам поэта. Онегиных, подчеркивал в рецензии на первую главу один из критиков, «встречаем дюжинами на всех больших улицах». Типичность Онегина, отсутствие в его образе героической приподнятости, исключительности не удовлетворили романтически настроенных поклонников «южных» поэм А. С. Пушкина, ожидавших, что в таком же духе он будет писать и свой роман в стихах. Однако поэт как раз и стремился дать в образе Онегина типическое обобщение одного из характернейших явлений в жизни современного ему общества.

«Типический характер», показанный в «типических обстоятельствах», Онегин вполне отвечает и второму необходимому признаку реалистического образа: он — «тип, но вместе с тем и вполне определенная личность». Многие современники прямо узнавали в Онегине знакомых лиц, выделявшихся из общей массы дворянства, принадлежавших к прогрессивному оппозиционному лагерю. Так, прототипом Онегина считали одного из ближайших друзей молодого А. С. Пушкина, адресата его вольнолюбивого послания 1818 г. — П. Я. Чаадаева («второй Чаадаев» — назвал своего героя

А. С. Пушкин). Еще больше сходства находили в Онегине с близким другом поэта периода южной ссылки, образ которого подсказал ему стихотворение «Демон», — А. Раевским. Все это является лучшим доказательством замечательно достигнутой А. С. Пушкиным индивидуализации образа, его яркой жизненности, «портретности». Но в этот образ-«портрет», отбрасывая все слишком индивидуальное и, наоборот, подчеркивая, выделяя общее, типическое, А. С. Пушкин сумел вложить огромный запас своих наблюдений над отдельными представителями современной ему «молодежи XIX века». Так, подобно Чаадаеву, Онегин оставляет «свет», уединяясь в своем кабинете. Но автором «философических писем» он отнюдь не становится. Наоборот, тут-то и проступает в нем общее, типическое: «проклятое воспитание» Евгения гувернерами-иностранцами, учившими его многому, но ничему не научившими, и главное — не привившими никаких навыков к труду. Светская жизнь утомила его своей занятостью без дела, а делать что-нибудь он не умел: «...труд упорный ему был тошен». «...Преданный безделью, томясь душевной пустотой», — таким возникает Евгений перед читателем в начале романа, таким остается Онегин и почти на всем его протяжении.

Уже в первой главе романа характер героя дан не только в его настоящем, в своем уже сложившемся виде, но показан и в его прошлом — в истории его развития, в динамике формирования. По ходу романа этот уже сложившийся характер дорисовывается, выступает все отчетливее и яснее. В разнообразной житейской обстановке (в деревне, в кругу поместного дворянства, в странствиях по России, на великосветском рауте), в непрерывных сопоставлениях не только с представителями своей общественной среды, но и с людьми, ему наиболее близкими, в развитии сюжета (испытание дружбой и любовью) образ Онегина раскрывается со всех сторон. Наконец, в последней главе на этот образ накладываются некоторые новые черты, открывающие возможности его дальнейшего развития.

Однако, несмотря на заключенное в Онегине широчайшее художественное обобщение, делающее его «главным лицом» произведения, он в отличие от героя «Кавказского пленника» не дан А. С. Пушкиным в качестве единственного в романе представителя «молодежи XIX века». Другим его представителем является полярно противоположный Онегину Ленский. Тесно сошлись герои не

только потому, что «крайности сходятся». Ленский, как и Онегин, резко выделяется из окружающей среды и так же для нее чужероден и неприемлем: «... столь же строгому разбору в соседстве повод подавал». Оба они — представители «России молодой». Причем пылкий и восторженный романтизм Ленского — явление, в своем роде не менее характерное для передовой дворянской молодежи пушкинского времени, чем «охлаждение» и скептицизм Онегина. Достаточно вспомнить многочисленных русских романтиков-идеалистов того времени типа «любомудров» или так называемых московских «архивных юношей», о которых А. С. Пушкин упоминает в седьмой главе «Евгения Онегина».

Для наибольшего прояснения характера Ленского, его пламенной восторженности, противоположной охлажденному онегинскому скептицизму, А. С. Пушкин пользуется тем же приемом своеобразного «историзма», который был применен им в отношении «главного лица» романа: ставит вопрос о причине возникновения этой черты и сразу же отвечает на него — показывает среду, в которой эта черта развилась. «Возвышенные чувства» и «девственные мечты» Ленского, его наивная вера в «мира совершенство» — результат полной оторванности от реальной русской действительности этого «полурусского соседа» провинциальных помещиков. Его романтизм — благоуханный цветок, но выращенный в «Германии туманной», на почве немецкой идеалистической философии («поклонник Канта») и немецкой романтической литературы («под небом Шиллера и Гете»), и особенно Шиллера, томик которого он недаром раскрывает в ночь перед дуэлью.

Наряду с образом Онегина самый значительный в романе — образ Татьяны. Он выполняет важнейшую сюжетную и композиционную функцию, являясь в общей идейно-художественной структуре произведения своего рода противовесом образу Онегина. Отношения между Онегиным и Татьяной составляют основную сюжетную линию пушкинского романа. Однако именно в этой любовной коллизии заключен наиболее полный ответ на поставленный поэтом вопрос о печальном одиночестве «главного лица» романа в окружающей его действительности, об основной причине «русской хандры» Онегиных.

Подобно Онегину и Ленскому, Татьяна чувствует себя чужой среди окружающих и так же мучительно ощущает это: «Вообрази: я

здесь одна, никто меня не понимает». Вместе с тем характер Татьяны сложился в другой общественной среде, развился совсем в иной обстановке, в иных условиях. Татьяна — «русская душою». Автор полностью раскрывает читателям, почему это так. Татьяна, уже одно имя которой впервые «своевольно» вводимое поэтом в большую литературу (традиционным для дворянских героинь было имя Софья), влечет за собой ассоциации «старины». Она выросла в противоположность Онегину «в глуши забытого селенья», в патриархальной близости к народу — «бедным поселянам», в атмосфере русских народных сказок, поверий, «преданий простонародной старины».

Если сопоставить картины детства, отрочества и юности Татьяны и Онегина, сразу же видишь, что герои во всем противостоят друг другу. У Евгения — иностранцы-гувернеры; у Татьяны — няня, простая русская крестьянка (прототипом образа, как прямо указывает А. С. Пушкин, была его собственная няня Арина Родионова). Там ненормальный, противоестественный образ жизни: обращение «утра в полночь»; здесь — жизнь в полном соответствии с природой. Татьяна, «ранняя пташка», просыпается на рассвете; как крестьянские девушки, первым снегом умывает «лицо, плеча и грудь». Там — «науки страсти нежной», цепь легких и скоро приевшихся, надоевших побед; здесь — мечты о настоящей, большой любви, о единственно сужденном небом избраннике. Правда, на эти мечты, как на формирование всего духовного мира Татьяны, оказали существенное влияние иностранные романы — «обманы и Ричардсона и Руссо». Поэт сообщает также, что его героиня «порусски плохо знала... и выражалася с трудом на языке своем родном», т. е. плохо владела русской письменной речью: письмо к Онегину пишется ею по-французски. Но в обрисовке образа Татьяны, который столь дорог поэту и является его «милым идеалом», с не меньшей степенью, чем в обрисовке образа Онегина, к которому он умеет отнестись с такой критичностью, сказывается стремление А. С. Пушкина быть полностью верным жизненной правде — его реализм. Татьяна — «идеальный» образ русской девушки и женщины, но этот образ — не просто объективированная мечта поэта, он не навязывается им действительности, а взят из нее же самой, конкретно-историчен. Чтобы убедиться в этом, достаточно перечитать хотя бы разговор Татьяны с няней при отправке письма Онегину. Здесь перед нами — уездная барышня, помещичья дочка.

В то же время Татьяна глубоко и искренне привязана к своей «бедной няне», облик которой связан в ее сознании и памяти со всем самым лучшим и дорогим в ее жизни. Татьяна зачитывалась «страшными» романами, но ведь русских романов такой впечатляющей силы в ту пору еще не было. Она затруднялась выразить свои чувства к Онегину на русском языке, но ведь сам А. С. Пушкин заявлял в 1825 г.: «Проза наша так еще мало обработана, что даже в простой переписке мы принуждены создавать обороты для изъяснения понятий самых обыкновенных» [45, с. 385]. В то же время поэтом с помощью тонкого художественно-психологического приема раскрывается «русская душа» Татьяны. В роман введен насквозь пронизанный фольклором сон героини. Под подушкой у Татьяны французская книжка, но видит она русские, «простонародные» сны.

Вот мимо всего этого Онегин и проходит. Даже тогда, когда (в последней главе) в его охладевшем, давно потерявшем восприимчивость сердце внезапно вспыхивает настоящее большое чувство, он увлекается не той Татьяной, какой она была в деревне, «в глуши лесов», в окружении русской природы, — «не этой девочкой несмелой, влюбленной, бедной и простой». Этой Татьяной Онегин «пренебрегал». Останься она в той же «смиренной доле», он пренебрег бы ею и сейчас. Он стал «томиться жаждою любви» к Татьяне, обрамленной великолепной, блистательной рамой петербургских светских гостиных, — «равнодушною княгиней», «неприступною богиней роскошной, царственной Невы». А ведь все лучшее в духовном облике Татьяны — ее высокое душевное благородство, искренность и глубина чувств, целомудренная чистота натуры — связаны, подсказывает нам поэт, с ее близостью к простому, народному. Даже знаменитый (не понятый Белинским) ответ ее в сцене финального объяснения с Онегиным: «Но я другому отдана; я буду век ему верна» — перекликается со словами народной песни: «Я достануся иному, друг. И верна буду по смерть мою». И Татьяне «душно здесь», в этой светской среде, в которой она и стала так мила Онегину. Она ненавидит «волненье света», презирает окружающую ее «постылой жизни мишуру», «ветошь маскарада» — «весь этот блеск, и шум, и чад». Вот почему Татьяна, продолжая любить Онегина, называет его вдруг разгоревшуюся любовь к ней «мелким чувством».

Термин «лишний человек» получил широкое распространение лет двадцать спустя после опубликования пушкинского романа, с появлением «Дневника лишнего человека» И. С. Тургенева (1850). Но слово «лишний» в применении к Онегину мы находим уже у А. С. Пушкина. Онегин на петербургском рауте «как нечто лишнее стоит» (вариант беловой рукописи VII строфы восьмой главы). Действительно, образ Онегина — первый в той обширной галерее «лишних людей», которая так полно представлена в последующей русской литературе. Генетически возводя литературный тип «лишнего человека» к образу Онегина, Герцен точно определил ту социально-историческую обстановку, в которой складывался этот характер: «Молодой человек не находит ни малейшего живого интереса в этом мире низкопоклонства и мелкого честолюбия. И однако именно в этом обществе он осужден жить, ибо народ еще более далек от него между ним и народом ничего нет общего» [45, с. 386].

Разобщенность между носителем передового сознания, освободительных идей и народом — трагическая черта всего дворянского периода русского освободительного движения. В этом причина разгрома восстания декабристов, поставившего, по словам Герцена, перед всеми мыслящими людьми «великий вопрос» о преодолении этого разрыва. В «Евгении Онегине» не только нет ответа на этот вопрос, но нет и его прямой постановки. Нет в романе и непосредственно политической тематики. Вместе с тем даже и в этом виде «Евгений Онегин» весь овеян дыханием современности. В трагических исходах индивидуальных, частных судеб двух типичных представителей русской молодежи XIX в., далеких от народа, явственно сквозит общая проблематика эпохи, дает себя чувствовать особая общественная атмосфера периода декабристского восстания.

Особенно остро современники ощущали гибель романтика Ленского. Убийством его, по Герцену, были как бы убиты «грезы юности» — пора «надежды, чистоты, неведения»: «Ленский — последний крик совести Онегина, ибо это он сам, это его юношеский идеал. Поэт видел, что такому человеку нечего делать в России, и он убил его рукой Онегина — Онегина, который любил его и, целясь в него, не хотел ранить. Пушкин сам испугался этого трагического конца; он спешит утешить читателя, рисуя ему пошлую жизнь, которая ожидала бы молодого поэта» [45, с. 386]. Однако Герцен не знал, что А. С. Пушкин, говоря о возможности для Ленского и дру-

гого, противоположного пути — «славы и добра», — намечал еще один конкретно-исторический его вариант: Ленский мог бы «быть повешен, как Рылеев» (слова из пропущенной и обозначенной в тексте романа только цифрой XXXVIII строфы, которая вследствие именно этих слов, конечно, не могла бы появиться в печати). Как видим, здесь уже намечается прямая связь с темой декабристов. И это не случайно. В окончательном тексте лишь глухо упомянуто о политической настроенности Ленского — его «вольнолюбивых мечтах». В рукописях А. С. Пушкина этот мотив развит гораздо подробнее. Ленский характеризуется там как «крикун, мятежник и поэт»; его мечты выразительно определяются эпитетом «неосторожные»; упоминается о его «пылкой вере» в свободу, о том, что «несправедливость, угнетенье» вызывали в нем «негодование, ненависть и мщенье», что его стих «одушевлялся» «гневною сатирой». В VIII строфе второй главы содержится несомненный намек на деятельность тайных обществ (в печати последние строки были заменены точками). Весьма возможно, что не все из этих рукописных вариантов были отброшены А. С. Пушкиным по соображениям цензурного порядка. Но что эти соображения не могли не присутствовать — совершенно бесспорно. Но и независимо от этих вариантов образ Ленского вызывал у некоторых современников характерные ассоциации: настойчиво указывали в качестве его прототипа на поэта-декабриста В. К. Кюхельбекера; «другим Ленским», «полным мечтаний и идей 1825 года» и «сломленным в свои двадцать два года грубыми руками русской действительности», называл Герцен поэта Д. В. Веневитинова.

Еще более значительна попытка постановки темы декабристов в связи с образом Онегина. Развитие фабулы допускало это. Роман не без оснований представлялся многим неоконченным; во всяком случае, в нем не было того, что обычно считалось концом. «Вы говорите мне: он жив и не женат. Итак, еще роман не кончен» [45, с. 387], — не без иронии писал А. С. Пушкин в 1835 г. в набросках ответа друзьям. Но, помимо отсутствия традиционной развязки, поэт действительно, покинув своего героя «в минуту, злую для него», не досказал даже того, чем эта минута — неизбежное объяснение с мужем Татьяны, заставшим Онегина в неположенный час в комнате жены, — закончилась. Между тем душевное состояние героя на протяжении последней главы романа существенно изме-

нилось. Неожиданная, захватившая все его существо страстная влюбленность в Татьяну произвела в нем благодетельный переворот, вернула «чувствительность» его сердцу, омолодила преждевременно постаревшую душу, наполнила его пустое и праздное существование содержанием и смыслом: влюбленный, «как дитя», Онегин даже «чуть... не сделался поэтом» подобно Ленскому. Последние слова Татьяны, отнявшие у Онегина смысл жизни, погасившие всякую надежду на личное счастье, потрясли все его существо. Именно таким — в состоянии сильнейшего нравственного потрясения — и «оставляет» А. С. Пушкин своего героя. Естественно возникал вопрос: а как же отразилось все это и на внутреннем мире Онегина, и на дальнейшем его жизненном пути? Этот закономерный читательский вопрос сформулировал В. Г. Белинский в своем анализе «Евгения Онегина»: «Что случилось с Онегиным потом? Воскресила ли его страсть для нового, более разнообразного с человеческим достоинством страдания? Или убила она все силы души его, и безотрадная тоска его обратилась в мертвую, холодную апатию?» [7, с. 131]. Сам А. С. Пушкин в отношении Онегина подобного вопроса не ставит. Вместе с тем мы располагаем данными, что, по мысли поэта, Онегин должен был пойти по первому, героическому пути. За год до окончания романа, во время поездки А. С. Пушкина в 1829 г. в Закавказье на театр военных действий, поэт рассказывал, что, по его первоначальному, замыслу, Онегин «должен был или погибнуть на Кавказе, или попасть в число декабристов». Год спустя А. С. Пушкин снова попытался было к этому замыслу вернуться. Уже после того, как поэт закончил свой роман «по крайней мере, для печати», в составе девяти глав (соответственный план-оглавление составлен А. С. Пушкиным 25 сентября 1830 г.), он, видимо, почти сразу же принялся за написание новой, десятой главы.

Десятая глава непосредственно посвящена теме декабристского восстания. Из этой главы, сожженной А. С. Пушкиным 19 октября 1830 г., до нас дошли лишь зашифрованные поэтом фрагменты первых строф, дающие описание деятельности тайных обществ и исторических событий, предшествовавших восстанию. Совершенно очевидно, что эти фрагменты являлись только историческим введением, за которым должно было следовать дальнейшее развертывание сюжета романа, конечно, при непременно участии его

«главного лица»: ведь, согласно свидетельству поэта, Онегин, очевидно, должен был «попасть в число декабристов».

«Мог ли Онегин стать декабристом?» — спрашивают некоторые исследователи и дают на этот вопрос, безусловно, отрицательный ответ. Но дело обстоит не так просто. В числе участников декабристского движения были люди весьма различные: и такие, как восторженный романтик Кюхельбекер, и такие, как автор дневника «Моя скука» Н. Тургенев, однако их всех объединяло передовое сознание и критическое отношение к окружающей действительности, т. е. то, что было присуще и Онегину, который, получив в наследство от дяди имение, сразу же «задумал» облегчить положение своих крепостных крестьян: «Ярем он барщины старинной оброком легким заменил». Правда, делает он это, по ироническому замечанию А. С. Пушкина, «чтоб только время проводить». Но все же предметом своего времяпрепровождения он избирает установление «порядка нового», а не что-либо другое. Недаром А. С. Пушкин в черновых вариантах даже называет в этой связи героя словами «свободы сеятель пустынный» (которые затем устранил из романа и перенесет на самого себя), а соседние помещики негодуя именуя его «либералом». Наличие у Онегина критического отношения к окружающему несомненно. Поэтому участие Онегина в движении декабристов не противоречило бы исторической действительности. Но не противоречило ли бы оно логике его характера? Как уже сказано, одно из основных свойств и качеств пушкинского реализма — верность героев своим характерам. Вместе с тем их характеры не есть нечто раз навсегда данное, застывшее; наоборот, как и в самой жизни, они находятся в состоянии движения.

В натуре Онегина, развитие которой было искажено его средой, ненормальными общественными отношениями, безусловно, заложены добрые задатки — «души прямое благородство». «Тоска сердечных угрызений», не оставлявшая Онегина с момента убийства друга, гнавшая его с места на место, возрождение любовью к Татьяне, «тоска безумных сожалений» о столь близком и возможном и навеки, по его же собственной слепоте, утраченном счастье — все это не могло не оказать существеннейшего влияния на развитие этих задатков, создавало несомненные предпосылки для новой формы проявления благородства его души, перехода его на иную ступень страдания, «более сообразного с человеческим достоинством». Помимо

этих предпосылок, в основном субъективно-психологического порядка, А. С. Пушкин выдвигает и еще одну очень существенную объективную предпосылку. «Томясь в бездействии досуга», Онегин пускается в «странствия без цели», подробное описание которых должно было составить содержание целой главы.

В общем замысле романа этой главе была предназначена очень важная функция. Во время своих странствий Онегин впервые непосредственно и широко знакомится с родной страной, с жизнью народа — и в ее героическом прошлом (посещение Новгорода, где «бродят тени великанов» — следы столь идеализировавшейся декабристами древней русской вольности; песни волжских бурлаков про «удалые» дела Стеньки Разина), и в ее тяжком настоящем: центральное место в главе должно было занять описание аракчеевских военных поселений. Причем описание это было дано, по свидетельству П. А. Катенина, с такой резкостью «замечаний, суждений, выражений», что не только опубликовать его, но даже держать у себя в рукописи оказалось невозможно, и оно до нас не дошло: очевидно, было уничтожено поэтом. О том месте, которое было отведено этому описанию в составе главы, и об исключительно важном значении, которое автором ему придавалось, можно судить по тому, что А. С. Пушкин, вынужденный отказаться от обнародования описания, предпочел исключить из романа и всю главу, без этого «слишком короткую и как бы оскудевшую». В особом приложении к роману была дана только небольшая часть этой главы под названием «Отрывки из путешествия Онегина». В предисловии к ним А. С. Пушкин приводит замечание Катенина, говорившего поэту, что исключение главы «вредит... плану целого сочинения; ибо через то переход от Татьяны, уездной барышни, к Татьяне, знатной даме, становится слишком неожиданным и необъясненным» [45, с. 389]. Можно с уверенностью сказать, что не менее, если не более, важную роль играла бы эта глава и для объяснения прихода Онегина в лагерь декабристов. Конечно, мы должны отличать замысел от исполнения и не имеем права подменять окончательный текст романа, как он создан самим А. С. Пушкиным, черновыми набросками и вариантами. Но не должны мы забывать и о том, что несомненное давление на редакцию окончательного текста оказывали цензурные условия, во многом не позволявшие поэту вести свой роман так, как он бы этого хотел.

Если бы замысел А. С. Пушкина был осуществлен, то образ «главного лица» романа, естественно, выступил бы в существенно ином освещении. Поскольку этого не произошло, Онегин, каким он показан в романе, каким вошел в сознание читателей и критики, в историю русской литературы и русской общественной мысли, являет собой, как уже было сказано, исключительно яркий образ «лишнего человека», «умной ненужности» (Герцен), впервые с такой правдой и полнотой художественно открытый А. С. Пушкиным. И, надо добавить, именно то, что Онегин остался таким, способствовало широчайшему обобщающему значению данного образа, делало его типическим для всего дворянского периода русского освободительного движения. «Образ Онегина настолько национален, — писал в начале 50-х гг. Герцен, — что встречается во всех романах и поэмах, которые получают какое-либо признание в России, и не потому, что хотели копировать его, а потому, что его постоянно находишь возле себя или в себе самом» [45, с. 390]. Но уже одно намерение автора сделать Онегина декабристом особенно наглядно показывает, какой жгучей злободневностью был проникнут замысел пушкинского романа в стихах, какими крепкими нитями был он связан с важнейшими событиями и актуальнейшими общественно-политическими вопросами современности.

Подобно Онегину, столь же жизненны, реалистичны и другие образы романа. При наличии самой яркой индивидуализации (прототипов для Татьяны современники находили еще больше, чем для Онегина) все они — типические образы и не только поставлены в типические обстоятельства, но и объясняются ими. В то же время их типичность не лишает их общественно-исторической конкретности. «Он любил сословие, к которому принадлежал сам, — писал о А. С. Пушкине В. Г. Белинский, — и в «Онегине» он решился представить нам внутреннюю жизнь этого сословия, а вместе с ним и общество в том виде, в какому оно находилось в избранную им эпоху» [7, с. 108]. Многие реакционные критики пушкинского времени, проповедники теории «официальной народности», упрекали поэта за то, что он сделал главных героев своего романа дворянами. Предвосхищая в известной мере позднейшую оценку Д. И. Писарева, они даже объявили за это А. С. Пушкина «по преимуществу поэтом так называемого большого света или, что все равно, поэтом будуарным». Против этих реакционных критиков,

проповедников «лапотно-сермяжной народности», решительно выступил В. Г. Белинский. «Высший круг общества» (или «среднее дворянство», как точнее определял критик этот «высший круг») в 20-е гг. XIX в. находился «в апогее своего развития», был тем общественным слоем, «в котором почти исключительно выразился прогресс русского общества». Поэтому то, что поэт отразил жизнь этих наиболее передовых общественных кругов и дал почувствовать историческую трагедию, выпавшую на их долю, как раз и делает, по мнению Белинского, пушкинский роман «первым истинно национально-русским, национально-художественным» созданием новой литературы.

Сумел А. С. Пушкин показать в «Евгении Онегине» несколькими выразительными штрихами и всю тяжесть условий жизни крестьян в самодержавно-крепостнической России. Очень ярко выступает это в рассказе няни о своем замужестве. «Вот как пишет истинно народный, истинно национальный поэт! — восклицает В. Г. Белинский, приводя этот рассказ. — В словах няни, простых и народных... заключается полная и яркая картина внутренней домашней жизни народа, его взгляд на отношения полов, на любовь, на брак... И это сделано великим поэтом одною чертою, вскользь, мимоходом брошенною...» [6, с. 391].

В стихах А. С. Пушкина, справедливо замечает Н. А. Добролюбов, продолжая в этом отношении выводы Белинского, «впервые открылся нам действительный русский мир». «Открытие» в «Евгении Онегине» русской действительности — «русского мира» — не только имело важнейшее познавательное значение, но и было связано с целым переворотом в области традиционных эстетических представлений и понятий, с замечательным расширением границ самого предмета художественного изображения, круга явлений действительности, достойных поэтического отображения, допускаемых в сферу искусства. Во времена А. С. Пушкина бытовали представления, сложившиеся еще в эпоху классицизма, о том, что предметом поэзии должно быть только «высокое», «возвышенное» — «изящная» природа; наоборот, «низкая природа» — все обыденное, «прозаическое» — находится за пределами художественной литературы. Исключение делалось только для сатирических жанров, поскольку их целью было не воспевание, а обличение. Автор «Евгения Онегина» — произведения в целом отнюдь не сатирического —

стирает всякие различия между «изящной» и «низкой» природой. В его роман наряду с «поэзией» хлынула широким потоком и «проза» — жизнь как она есть, со всеми ее красками и оттенками, с праздничным и обыденным, патетическим и смешным, трогательным и ничтожным, высокими поэтическими порывами и житейским «пестрым сором» — «прозаическими бреднями», мелкими будничными дразгами, бытовыми деталями. Но вместе с тем этой «прозе» автор «Евгения Онегина» сумел придать высокое поэтическое достоинство; сумел, говоря словами Добролюбова, «представить... ту самую жизнь, которая у нас существует, и представить именно так, как она является на деле», «не компрометируя искусства».

С целью вместить в свое произведение все многообразие действительности и вместе с тем сообщить ему необходимое единство А. С. Пушкин применяет и соответствующую стихотворную форму. «Евгений Онегин» написан специально созданной для него А. С. Пушкиным четырнадцатистопной «онегинской строфой». При этом каждая строфа является не только ритмической, но и смысловой единицей. Будучи тесно связана с предшествующими и последующими строфами, как и с контекстом всего произведения, она обычно представляет собой нечто целостное, законченное по своему содержанию. В то же время непрерывный поток стихов ритмично стремится вперед равномерными строфическими волнами, что, с одной стороны, облегчает его логическое восприятие, с другой — придает ему особую пленительную музыкальность. Благодаря же чрезвычайно разнообразному и неизменно волнующему то мысль, то чувство читателя содержанию каждой из строф эта ритмическая упорядоченность не заключает в себе ничего монотонного.

Исключительно большое место занимает в романе лирический герой, а значит, и образ самого поэта. Зеркало исторической эпохи, «Евгений Онегин» — одновременно зеркало внутреннего мира и самого автора. «Здесь вся жизнь, вся душа, вся любовь его; здесь его чувства, понятия, идеалы», [7, с. 90] — замечает в связи с этим В. Г. Белинский. Но при столь сильно выраженном авторском присутствии отношение в «Евгении Онегине» между субъективным и объективным началами — автором и его героями, изображаемой действительностью — также носит принципиально новый характер, соответствует реализму пушкинского романа в стихах. Поэт отнюдь не равнодушен к героям своего произведения, ко всему, о

чем в нем рассказывается. В его попутных суждениях, высказываниях, оценках — итог всего им пережитого, передуманного, пережитого — «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет». При этом за ними все время ощущается человек не только большого, горячего сердца, но и передовых понятий и идеалов, стоящий «в просвещении» «наравне» со своим веком, не только современник, но и брат, товарищ декабристов.

Но авторское начало в «Евгении Онегине» не ведет, как это было у сентименталистов и романтиков, к произвольному смещению субъективного и объективного планов, к подмене одного другим. В романе ярко выражено «сознание» автора, но наряду с этим не менее ярко предстает в нем и не зависящее от его сознания объективное «бытие». Действительность дана не в субъективных авторских оценках, даже не только в качестве объекта авторского рассказа, она как бы живет в романе своей собственной жизнью, сама рассказывает о себе. Это было едва ли не самой замечательной победой автора «Евгения Онегина» как писателя-реалиста, осуществленной с помощью целого ряда тончайших и разнообразнейших художественно-стилистических приемов.

Особенно рельефно новаторство А. С. Пушкина проступает в приемах характеристики героев. В пушкинских романтических поэмах характеристика складывалась в основном из авторского повествования и рассказа-монолога героя о самом себе. В «Евгении Онегине» мы сталкиваемся с исключительным богатством приемов характеристики героев. Так, образ Онегина раскрывается перед читателем посредством его речей, размышлений, выступающих в виде внутреннего монолога, разговоров, реплик, письма и т. д. А. С. Пушкин предполагал ввести в роман и «альбом» — дневник Онегина, для которого заготовил ряд характерных афоризмов героя — его «мыслей, примечаний».

А. С. Пушкин применяет и еще один выразительный способ характеристики — обрисовку духовной жизни героя с помощью указания на круг его чтения. Особенно настойчиво говорится о чтении Онегина и Татьяны. Прибегает А. С. Пушкин и к приему своеобразной материализации внутреннего мира героя, наглядно характеризуя его обстановкой, вещами (петербургский кабинет Онегина и его деревенская «модная келья»).

Характеристики героев даются и самим автором, подчас по несколько раз в соответствии с теми изменениями, которые в них происходят по мере развития их характеров. Но А. С. Пушкин этим не ограничивается и применяет еще один замечательный художественный прием. С целью большей полноты раскрытия образа он показывает героя не только таким, каким сам его видит, но и таким, каким видят его окружающие — другие персонажи романа. Так, Онегин показан глазами его деревенских соседей, Татьяны, «светской черни». Причем мы не только узнаем от автора об этих различных восприятиях, мы их непосредственно слышим. Поэт неоднократно драматизирует повествование. В романе непосредственно звучат голоса его персонажей — их живая характерная речь. Все эти многообразные приемы реалистической характеристики будут усвоены и развиты последующей нашей литературой. Но впервые разработаны они были в «Евгении Онегине».

В творческом пути А. С. Пушкина «Евгений Онегин» сыграл исключительно важную роль. В процессе его создания началось и получило глубокое и всестороннее развитие становление нового, реалистического метода. И по своему переходному жанру, и по содержанию, и по художественному охвату действительности, воспроизводимой во всей ее полноте, не только с ее «поэзией», но и с ее «прозой», «Евгений Онегин» — соединительное звено между А. С. Пушкиным 20-х и А. С. Пушкиным 30-х гг. — Пушкиным-поэтом и Пушкиным-прозаиком, Пушкиным «Руслана и Людмилы» и «южных» поэм и Пушкиным «Повестей Белкина», «Пиковой дамы», «Капитанской дочки».

Огромно значение «Евгения Онегина» и в развитии всей русской литературы. Одним из наиболее значительных выражений демократизации литературы было все большее утверждение и развитие в ней прозаических повествовательных жанров. «Евгений Онегин» явился и выражением, и мощным стимулом этого процесса. Вершина и итог развития всей предшествовавшей ему новой русской литературы — литературы по преимуществу стихотворной, пушкинский роман в стихах стоит у истоков самого значительного явления русской литературной классики — реалистического романа в прозе. Начиная с «Евгения Онегина», русская литература становится высокохудожественным отражением реальной русской жизни. От «Героя нашего времени» М. Ю. Лермонтова до «Войны

и мира» Л. Н. Толстого все вершинные создания в области нашего классического романа имеют в «Евгении Онегине» замечательный, во многом непревзойденный художественный образец.

Наконец, основополагающее произведение русского реализма XIX в., «Евгений Онегин» является важнейшей частью мирового литературного процесса. Развиваясь как писатель в том же направлении, в каком развивалась современная ему европейская литература (через романтизм к реализму), автор «Евгения Онегина» первым совершил художественное «открытие действительности» в масштабах развития всей мировой литературы.

«Повести Белкина» — начало русской реалистической прозы

Внимание и интерес А. С. Пушкина к людям и явлениям «стороннего мира» ни в какой мере не ослабляли его пристального внимания к русской действительности. В том же октябре, когда были завершены «Скупой рыцарь» и «Моцарт и Сальери», было написано стихотворение «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...», созданы поэма «Домик в Коломне» и две первые повести из цикла «Повестей Белкина», велась работа над «Историей села Горюхина».

Созданием «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина» (1830—1831) закончился сложный и длительный процесс становления и утверждения в творчестве А. С. Пушкина художественной прозы. В развитии русской художественной прозы основополагающее значение А. С. Пушкина, пожалуй, особенно велико. Здесь у него почти не было предшественников. На гораздо более низком уровне по сравнению со стихами находился и прозаический язык. Поэтому перед А. С. Пушкиным вставала исключительно важная и нелегкая задача — «обработка» «языка мысли», как называл он прозаический литературный язык.

Несколько позднее, отмечая отчетливо обнаружившееся в литературе 30-х гг. чрезвычайное развитие прозаических жанров — повести и романа, В. Г. Белинский правильно связывал это с тем, что «истинной и настоящей поэзией» XIX в. все больше становилась «поэзия реальная, поэзия жизни, поэзия действительности», которая

«не пересоздает жизнь, но воспроизводит, воссоздает ее» [45, с. 401]. Для писателя-реалиста, воспроизводящего жизнь, формы повести и романа в прозе в самом деле оказались особенно удобными и подходящими. Это и было одной из несомненных причин обращения А. С. Пушкина к прозе. Прозаические жанры повести и романа привлекали его к себе и своей гораздо большей, чем стихи, доходчивостью до самых широких читательских кругов. «Повести и романы читаются всеми и везде», — замечал он [45, с. 401].

С призывами «образовать» русскую прозу А. С. Пушкин неоднократно обращался к литераторам-современникам. Начиная, примерно, с 1824 г., настойчивая внутренняя потребность приняться за творчество в прозе возникает и у самого А. С. Пушкина. В его стихотворных произведениях время от времени появляются прозаические вставки: концовка «Разговора книгопродавца с поэтом», ряд сцен, написанных прозой в «Борисе Годунове», прозаический кусок в стихотворении «Послание Дельвигу» (1827). В 1827 г. он приступает к созданию чисто прозаического произведения — исторического романа «Арап Петра Великого». То, что это произведение не было закончено, отнюдь не остановило дальнейших исканий и опытов А. С. Пушкина в области художественной прозы. В 1828—1830 гг. он задумывает одно за другим шесть новых прозаических произведений из современной ему действительности, дошедших до нас в планах и набросках (среди них такое значительное и относительно далеко продвинувшееся, как «Роман в письмах»). Первыми законченными пушкинскими произведениями в прозе явились «Повести покойного Ивана Петровича Белкина».

«Повести» были приписаны А. С. Пушкиным условному автору — Ивану Петровичу Белкину. Облик кроткого и смиренного Белкина, возникающий из предисловия к ним «издателя» и из автобиографического предисловия якобы самого Белкина к «Истории села Горюхина», набросан А. С. Пушкиным в добродушно-шутливых тонах. Но за этим кроется нечто принципиально новое и весьма серьезное. В законченной незадолго до «Повестей Белкина» главе о путешествии Онегина, поэт, оглядываясь в одном из наиболее программных своих лирических отступлений на пройденный им к этому времени творческий путь, с полной осознанностью и отчетливостью формулирует основные тенденции своего развития как «поэта действительности» — свой новый эстетический идеал. «Высоко-

парные мечтанья» поэтической «весны», романтическая поэтика необыкновенного, исключительного, грандиозного, загадочно-величавого («пустыни, волн края жемчужны», «моря шум», «груды скал», «гордый девы идеал», «безыменные страданья») — далеко позади. Поэтому нужны и дороги теперь «иные картины» — реальные картины обычной русской природы, русского народного быта. И вот в соответствии с этим «пиру воображения», как характеризовал творческий процесс поэт-романтик в «Разговоре книгопродавца с поэтом», демонстративно противостоит в «Повестях Белкина» «простой пересказ» разного рода происшествий, имевших место в жизни самых обыкновенных людей. Повести, написанные Белкиным, как указывается в предисловии «От издателя», «большую часть справедливы и слышаны им от разных особ... названия сел и деревень заимствованы из нашего околотка... Сие произошло единственно от недостатка воображения». Но в то же время в этот «простой пересказ» А. С. Пушкин сумел внести столько глубокого гуманного чувства, меткой наблюдательности, тонкого юмора и мягкой иронии и вместе с тем столько жизненной правды, широких типических обобщений, что его «Повести Белкина» (если не считать незаконченного «Арапа Петра Великого») являются и хронологически, и по существу началом русской художественной реалистической прозы.

Прежде всего А. С. Пушкин как в «Повестях Белкина», так и в непосредственно примыкающей к ним «Истории села Горюхина» существенно расширяет, демократизирует круг явлений действительности, входящих в сферу его творческого внимания. Наряду с картинами помещичьей жизни («Метель», «Барышня-крестьянка»), перед нами разворачивается быт армейского офицерства («Выстрел»), городских ремесленников («Гробовщик»), мелкого чиновничества («Станционный смотритель»), наконец, жизнь крепостного крестьянства («История села Горюхина»). «А. С. Пушкин первый стал описывать русские нравы и жизнь различных сословий русского народа с удивительной верностью и проницательностью», — замечал Н. Г. Чернышевский [45, с. 403]. Это ярко сказалось именно в «Повестях Белкина». А. С. Пушкин непосредственно вводит в круг своих героев «маленького», униженного жизнью и людьми человека. Таков «сущий мученик четырнадцатого класса» (низший

служебный чин того времени), спившийся с горя Самсон Вырин в «Станционном смотрителе».

Попытки рисовать образы «маленьких людей» предпринимались и раньше в нашей литературе. Достаточно напомнить сентиментальную повесть Н. М. Карамзина «Бедная Лиза». Но только А. С. Пушкину впервые удалось достигнуть здесь такой высокой жизненной и художественной правдивости. Многие и многие тысячи простых людей, дотоле не находивших или не узнававших себя в литературных произведениях того времени, наконец-то увидели в повести А. С. Пушкина свой подлинный портрет, свою собственную жизнь, изображенную с необыкновенной, как тогда говорили, «натуральностью», со страшной силой правды. «Теперь я «Станционного смотрителя» ... прочел. Ведь я то же самое чувствую, вот совершенно так, как и в книжке, да я и сам в таких же положениях подчас находился, как, примерно сказать, этот Самсон-то Вырин, бедняга. Да и сколько между нами-то ходит Самсонов Выриных, таких же горемык сердечных! Нет, это натурально! Вы прочтете-ка; это натурально! это живет!» [45, с. 403]. Эта тирада, которую Ф. М. Достоевский лет двадцать спустя вкладывает в уста героя «Бедных людей», Макара Девушкина, лучше всего определяет великое новаторское значение «Станционного смотрителя». Повесть явилась замечательной победой А. С. Пушкина как прозаика-реалиста. Если в романе «Арап Петра Великого» он снял с ходуль крупного исторического деятеля — «героя», то в «Станционном смотрителе» он гуманистически приподнял своего «маленького», приниженного героя, явил в этой повести, как и вообще в «Повестях Белкина», поистине «натуральную» действительность, жизнь. Этим объясняется огромное значение, которое имел «Станционный смотритель» в дальнейшем развитии литературы. М. Горький утверждал, что «реализм русской литературы» — литературы прозаической — «начат» именно этой повестью. Действительно, Вырин явился прямым предшественником Башмачкина из «Шинели» Н. В. Гоголя и всех тех «бедных людей», которые вскоре начинают заполнять страницы повестей и романов писателей «натуральной школы» — колыбели русского реализма второй половины XIX в.

Реальному, «прозаическому» содержанию «Повестей Белкина» полностью соответствовала их словесная форма. А. С. Пушкин выработал лишенный всяких ложных поэтических украшений сжа-

тый, точный и ясный стиль прозы — «язык мысли». Уже Н. М. Карамзин сделал несомненный и весьма значительный шаг вперед в развитии формы русской художественной прозы. Но проза Н. М. Карамзина по своему складу и характеру была еще очень близка к стихотворной речи. «Пой, Карамзин! И в прозе глас слышен соловьиный», — приветствовал первые прозаические опыты Н. М. Карамзина восхищенный Г. Р. Державин. И в своей «цветной», «гармонической» прозе (термины Н. М. Карамзина) он в самом деле скорее «поет», чем говорит. Манеру подобной «поэтической прозы», изобилующей восклицаниями, обращениями, инверсиями, повторениями, пышными метафорами и т. п., восприняли и продолжали развивать многочисленные ученики и последователи Н. М. Карамзина, в большинстве своем старшие современники и сверстник А. С. Пушкина. Но сам А. С. Пушкин был решительным противником подобной «поэтической прозы». Он стремился не петь, а говорить в прозе. В противовес напыщенности, манерности, жеманству, столь свойственным прозаикам его времени, А. С. Пушкин неизменно, почти с самых первых шагов своей литературной деятельности, выдвигал реалистическое требование писать точно, кратко и просто. Уже в одной из своих самых ранних критических заметок «О прозе» (1822) он иронически замечал: «Но что сказать об наших писателях, которые, почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами? Эти люди никогда не скажут дружба, не прибавя: сие священное чувство, коего благородный пламень и пр. Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат» [45, с. 404]. Этому требованию А. С. Пушкин остается неизменно верен. В разговоре с одним из знакомых, который, увидев у него на столе только что вышедшие «Повести Белкина», спросил: «Кто этот Белкин?» — А. С. Пушкин ответил: «Кто бы он там ни был, а писать повести надо вот этак: просто, коротко и ясно».

«Повести Белкина» отличаются предельной экономией художественных средств. Все они крайне невелики по объему, в каждой из них нет решительно ничего лишнего. С первых же строк А. С. Пушкин знакомит читателя со своими героями, вводит его в круг событий! «Последние пожитки гробовщика Адриана Прохорова были

взвалены на похоронные дроги, и тощая пара в четвертый раз потащилась с Басманной на Никитскую, куда гробовщик переселялся всем своим домом». Слова *пожитки, тощая пара, потащилась* сразу погружают нас в скудный мещанский быт прижимистого героя повести «Гробовщик». Выразительно и то, что свое достояние он перевозит на похоронных дрогах — единственном экипаже, который был в его постоянном распоряжении. «Кто не проклинал станционных смотрителей, кто с ними не бранивался?» — это необычное начало «Станционного смотрителя» органично связано с основной задачей автора — показать в человеке, к которому все привыкли относиться с крайним раздражением, существо глубоко несчастное, со своей маленькой, но оттого никак не менее горестной драмой.

Так же скуп и вместе с тем не менее выразителен А. С. Пушкин в обрисовке характеров персонажей своих повестей. Он не дает почти никакого внешнего портрета героев: о героине «Метели» мы узнаем лишь, что она «стройная, бледная и семнадцатилетняя девица»; о Дуне из «Станционного смотрителя» — что она была необыкновенно красивой девочкой лет четырнадцати и имела большие голубые глаза. Равным образом А. С. Пушкин почти не останавливается на душевных переживаниях своих героев: в его повестях мы не найдем сколько-нибудь развернутого психологического анализа. В то же время облик каждого из персонажей выступает перед нами с замечательной рельефностью и отчетливостью из его поступков и речей. Вспомним хотя бы драматическую сцену, которой заканчивается последняя встреча Сильвио и графа в «Выстреле», или совсем в другом роде — беседу между Лизой Муромской и ее горничной Настей, рассказывающей о своих впечатлениях от встречи с «тугиловским баринном» — молодым Берестовым. Достигать простейшими средствами и приемами исключительно большой художественной и жизненной правды — этому действительно должно учиться у автора «Повестей Белкина». Так, Л. Н. Толстой, который поначалу не оценил было классической простоты Пушкина-прозаика, в дальнейшем, наоборот, стал считать, что «лучше всего у А. С. Пушкина его проза». В период работы над «Анной Карениной» он спрашивал в письме у одного своего знакомого литератора: «Давно ли вы перечитывали прозу А. С. Пушкина? — и прибавлял: — Сделайте мне дружбу, прочтите сначала все повести

Белкина. Их надо изучать каждому писателю. Я на днях это сделал и не могу вам передать того благодетельного влияния, которое имело на меня это чтение». «Писателю надо не переставая изучать это сокровище», [45, с. 405] — повторял он в другом письме. В этих признаниях-призывах Толстого лучшее свидетельство того, что «Повести Белкина» являются для писателя-прозаика исключительно ценной школой художественного мастерства.

К циклу «Повестей Белкина» непосредственно примыкает незавершенная и самим А. С. Пушкиным не публиковавшаяся «История села Горюхина» (1830—1831). Здесь писатель впервые полностью сосредоточивает свое внимание на жизни и быте крепостного крестьянства. Тягость крепостной неволи и свое сочувственное отношение к горестям и бедам закрепощенного крестьянина А. С. Пушкин подчеркивает уже названием села — Горюхино (в течение долгого времени оно печаталось искаженно: Горохино), что, весьма вероятно, восходит к традиции самого яркого и резкого до появления радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву» антикрепостнического произведения русской литературы XVIII в. — анонимного «Отрывка путешествия, в котором изображается скорбная жизнь некоей деревни Разоренной». Несомненным антикрепостническим духом проникнута и «История села Горюхина», которая, по замыслу А. С. Пушкина, должна была заканчиваться крепостным бунтом (реальным прототипом Горюхина было находившееся подле Болдина пушкинское сельцо Кистеневка, крестьяне которого приняли участие в крестьянской войне под предводительством Емельяна Пугачева). Стоит только вспомнить приводимую А. С. Пушкиным запись помещицкого календаря: «4 мая. Снег. Тришка за грубость бит. 6 — корова бурая пала. Сенька за пьянство бит. 8 — погода ясная. 9 — дождь и снег. Тришка бит по погоде». Подобные места придают нарочито наивной, бесхитростной¹ и вместе с тем исполненной сарказма «Истории...» характер несомненной политической сатиры. Недаром манеру «смирненного» горюхинского летописца подхватил и блестяще развил в своей «Истории одного города» М. Е. Салтыков-Щедрин. В творчестве самого А. С. Пушкина «История села Горюхина» является началом того пути, который привел его к созданию «Дубровского», а затем «Капитанской дочки».

«Маленькие трагедии»: проблематика, образы, художественное своеобразие

Глубоким художественным постижением и раскрытием мира русской жизни в ее прошлом («Борис Годунов») и настоящем («Евгений Онегин») художественный кругозор А. С. Пушкина отнюдь не ограничивался. Вскоре после окончания «Бориса Годунова» и параллельно с работой над «Евгением Онегиным» А. С. Пушкин задумал создать ряд драматических произведений, заимствующих свое содержание из самых разных исторических эпох и жизни разных народов. Еще во время михайловской ссылки в его творческом сознании возникли замыслы нескольких пьес, в том числе о Скупом рыцаре, о Моцарте и Сальери, о Дон Жуане. До нас дошел перечень, составленный А. С. Пушкиным не позднее октября 1828 г., в который входит десять названий задуманных им пьес. Подавляющее большинство этих замыслов так и не было реализовано. Но вскоре после написания в Болдине последней главы «Евгения Онегина» три из них получили необычайно стремительное воплощение: 23 октября 1830 г. А. С. Пушкиным был окончен «Скупой рыцарь», 26 октября — «Моцарт и Сальери», 4 ноября — «Каменный гость». Наконец, 6 ноября была завершена и четвертая из «маленьких трагедий» (общее обозначение, данное А. С. Пушкиным всем этим пьесам) — «Пир во время чумы».

В «Маленьких трагедиях», первым подступом к необычной форме которых явилась написанная еще в период работы над «Борисом Годуновым» «Сцена из Фауста», сказалось с особенной силой умение А. С. Пушкина передавать исключительно большое содержание в предельно сжатом объеме.

«Что развивается в трагедии? Какая цель ее? — спрашивает А. С. Пушкин в одном из набросков 1830 г. и отвечает: — Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная» [45, с. 395]. Если в «Борисе Годунове» А. С. Пушкина преимущественно интересовали большие исторические события, «судьба народная», то в «Маленьких трагедиях» поэт сосредоточивает внимание на «судьбе человеческой» — глубочайшем психологическом анализе человеческой души, охваченной всепоглощающей, но эгоистической, и потому разрушительной, страстью — скупостью, завистью, чувственностью. В качестве носителей этих страстей А. С. Пушкин берет на-

туры незаурядные, людей большого ума и, главное, огромной силы воли. Но поскольку страсти, ими владеющие, носят резко индивидуалистический характер, они неизбежно влекут их на стезю злодейств и преступлений. Барон Филипп воздвигает здание своего бесплодного могущества, своих ничего ему не дающих накоплений страшной ценой человеческих «слез, крови и пота». Сальери, этот «жрец» «чистого искусства», страстно любящий музыку, (однако не ради того, что она несет людям, а ради нее самой), злодейски убивает Моцарта, тщетно пытаясь оправдать в своих собственных глазах это убийство якобы тем, что оно осуществляется им во имя восстановления попорченной справедливости, во имя спасения искусства. В то же время именно эта незаурядность природы сообщает образам и Барона, и Сальери подлинно трагическую силу. Особенно выразителен во всех отношениях образ Барона. Зловещая, демоническая фигура средневекового рыцаря-ростовщика с его беспощадностью, поприемом в себе всех человеческих чувств, ненасытной алчностью, безумными мечтами о безраздельном господстве над миром вырастает в зловещий образ-символ, словно бы олицетворение «века-торгаша», как А. С. Пушкин в «Разговоре книгопродавца с поэтом» назвал свою современность — эпоху все более отчетливо складывавшихся буржуазных общественных отношений.

Эгоисту Барону противопоставлен его сын — прямой, великодушный, добрый, отзывчивый Альбер. Равным образом угрюмому и замкнутому, не любящему ни жизни, ни людей, завистнику Сальери противопоставлен весь открытый навстречу жизни и людям, несущий им свое чудесное искусство, светлый и доверчивый Моцарт.

Образы Барона и Сальери являются одним из самых ярких доказательств широты и изумительной силы А. С. Пушкина как художника-реалиста. По всему, что знаем мы о А. С. Пушкине, мы можем с уверенностью сказать, что его собственному душевному складу, конечно, ближе солнечно-яркая, бескорыстно-щедрая натура Моцарта, нежели мрачные образы вроде Барона и Сальери. Между тем А. С. Пушкин сумел так глубоко проникнуть в эти чуждые ему характеры, под его пером они обрели такую силу выразительности, такое трагическое величие, которое ставит их в ряд величайших художественных достижений мировой литературы.

Принцип углубленной психологической разработки человеческого характера во всей его сложности и противоречиях положен

в основу и третьей «маленькой-трагедии» — «Каменный гость». Ее «главное лицо» — легендарный испанский соблазнитель — является одним из так называемых вечных литературных образов, который не только подвергался неоднократной разработке в различных европейских литературах и до и после А. С. Пушкина, но и получил широчайшее нарицательное значение. Тем рельефнее выступает оригинальность и своеобразие пушкинской трактовки характера Дон Гуана — умение А. С. Пушкина увидеть и показать «общий всем», многократно использованный литературный «предмет» в новом свете. Французский комедиограф Мольер дал образ Дон Жуана в сатирическом освещении, в качестве безбожного развратника-аристократа. Немецкий романтик Гофман рисует Дон Жуана в романтическом облике мечтателя, в тщетных поисках истинной любви растрачивающего себя в чувственных наслаждениях и, наконец, возрождаемого любовью к Доне Анне. Именно в этом плане склонны были некоторые критики истолковывать и образ пушкинского Дон Гуана, опираясь на его обращение к Доне Анне: «Мне кажется, я весь переродился. Вас полюбя, люблю я добродетель» и т. п.

Герой «Каменного гостя» дан в явном «отталкивании» от однолинейной — в соответствии с принципами классицизма — трактовки характера Дон Жуана Мольером. Но в противоположность романтической трактовке Гофмана Дон Гуан А. С. Пушкина не перестает быть самим собой. Любовные похождения составляют главное содержание его жизни. Однако он отнюдь не вульгарный развратник-повеса. Дон Гуан — человек эпохи Возрождения, кипящий всей полнотой жизненных сил, безбожник, бросающий смелый вызов верованиям и предрассудкам средневековья. Он дерзок и горд, страстен и бесстрашен; он вырывается из объятий Лауры, чтобы тут же при ней принять вызов Дон Карлоса, брата которого убил на поединке. Дон Гуан в совершенстве владеет самыми разнообразными способами и приемами обольщения, но вместе с тем он искренен в каждом своем увлечении, отдает ему всего себя, он — поэт в любви, «импровизатор любовной песни».

Это парадоксальное, на первый взгляд, но как раз и составляющее, по А. С. Пушкину, существо характера Дон Гуана сочетание непосредственности и расчета, огня и холода, ветреной беспечности и искреннего чувства полностью проявляется в сцене финального объяснения с Доной Анной. При первом объяснении на клад-

бище, сбрасывая с себя маску монаха, Дон Гуан пленяет Дону Анну страстным потоком любовных речей; теперь он не только убеждает ее, но и покоряет бурной стремительностью переживаний. Он повергает Дону Анну из одного чувства в другое, прямо противоположное, до предела возбуждает ее женское любопытство, чтобы удовлетворить его самым смелым и неожиданным признанием. Он сбрасывает с себя теперь и другую свою маску — влюбленного кавалера: напомнив Доне Анне о долге мщения за убитого мужа, с непостижимой дерзостью объявляет, что он-то и есть столь ненавистный ей «по долгу чести» «злодей» — Дон Гуан. Наконец, выражая готовность немедленно погибнуть от ее руки, он окончательно и бесповоротно сламывает ее внутреннее сопротивление; чувство ненависти мгновенно сменяется любовным чувством. О том, что вся эта сцена со стороны Дон Гуана — нарочитая, тонкая и острая игра, прямо свидетельствует его реплика «про себя»: «Идет к развязке дело!», — предшествующая раскрытию им своего настоящего имени. Но эта игра, полная риска и прямой смертельной опасности для самого Дон Гуана. Ведь он, конечно, не уклонился бы от удара, если бы Дона Анна, безотчетно повинувшись «долгу чести», выполнила то, о чем говорила: вонзила бы кинжал в его грудь. По-рукой тому — гордое и смелое поведение Дон Гуана в финальной сцене со статуей командора.

В своем отношении к Дон Гуану и его любовным похождениям А. С. Пушкин чужд традиционного морализирования. Более того, его герой, любящий жизнь и ее наслаждения и смело играющий со смертью, веселый, предприимчивый, беспечно-дерзкий и всегда влюбленный, вызывает к себе невольную симпатию, и не только со стороны обольщенных им женщин. В эпизоде с Лаурой и Дон Карлосом и в особенности в сцене второго признания Доне Анне, необыкновенно ярко и художественно убедительно раскрывается секрет неотразимой привлекательности героя, его непреодолимого обаяния. Есть в нем и какая-то пленительная детскость. «Я счастлив! Я счастлив как ребенок!» — в восторге восклицает он, добившись у Доны Анны согласия на свидание. Но в своем беспечном и бездумном эгоизме, в своей готовности обнять весь мир только потому, что сам он чувствует себя до краев переполненным счастьем, Дон Гуан совершает тягчайшее нравственное преступление, превосходящее все то, что делалось им до сих пор (обольщения, убий-

ства на дуэлях своих соперников): зовет статую убитого им командора прийти к дому своей вдовы и «стать у двери на часах», пока он, его убийца, будет наслаждаться ее ласками (так выразительно изменяется А. С. Пушкиным традиционный мотив приглашения Дон Жуаном статуи к себе на ужин). Именно в этом-то, действительно кощунственном, приглашении командора, а не просто в любовных похождениях героя художественно вскрывается А. С. Пушкиным глубочайшая аморальность эгоистического донжуанства.

Такой же широкой и вольной кистью написаны А. С. Пушкиным и остальные образы его «Маленьких трагедий».

В соответствии с основным заданием драматического цикла существенно меняется по сравнению с «Борисом Годуновым» и форма новых пьес А. С. Пушкина. Стремясь к максимальному сосредоточению внимания на исследовании внутренней жизни героя, А. С. Пушкин дает своеобразный художественный синтез двух противостоящих драматических систем. Раскрывая характеры с исключительной широтой, разнообразием и углубленностью, поэт еще больше сжимает «узкую форму» трагедии классицизма. Он не только приближается к «классическим» единствам (например, время драматического действия «Моцарта и Сальери» занимает всего несколько часов), сводит к минимуму количество персонажей (в «Моцарте и Сальери» их всего два), но и уместает действие своих пьес взамен канонических пяти актов на пространстве всего нескольких небольших сцен (четыре — в «Каменном госте», три — в «Скупом рыцаре», две — в «Моцарте и Сальери», наконец, только одна — в «Пире во время чумы»). В то же время в этих тесных рамках А. С. Пушкин с захватывающим драматизмом и исключительной глубиной разворачивает трагедию души, одержимой страстью, которая поднята на высоту идеи, и идеей, которая приобрела всю силу страсти. В дальнейшем становлении и развитии русского реализма «Маленьким трагедиям» принадлежит выдающаяся роль. Они как бы дополняют пушкинский роман в стихах. В «Евгении Онегине» были впервые осуществлены принципы реалистической типизации. В «Маленьких трагедиях», дающих единственные в своем роде образцы реалистического изображения сложного и противоречивого душевного мира человека, заключено основополагающее начало того проникновенного и бесстрашного анализа диалектики человеческой души, который составит одну из сильнейших

сторон русского реализма. В порядке непосредственной преемственности опыт «Маленьких трагедий» будет осваивать и развивать в своих романах Ф. М. Достоевский.

Проза 30-х годов. «Капитанская дочка»: идейно-художественное своеобразие, образная система

Наибольшей высоты творчество А. С. Пушкина-прозаика достигает в его последнем законченном произведении — историческом романе «Капитанская дочка» (1836).

В 30-е гг. в связи с резко усилившимися крестьянскими волнениями, в которых современники готовы были видеть начало новой «пугачевщины», А. С. Пушкин в ряде своих произведений настойчиво обращается к наиболее острой и волнующей проблеме русской действительности — теме крестьянского протеста, крестьянского восстания. Ее он хотел затронуть в «Истории села Горюхина», значительное место занимает она в «Дубровском». Наиболее широко и непосредственно развернута эта тема в «Капитанской дочке».

В этом произведении с особенной силой проявилось стремление А. С. Пушкина (начиная с «Бориса Годунова») быть верным «истине исторической». Однако и для «Бориса Годунова», и для «Арапа Петра Великого», и для «Полтавы» А. С. Пушкин в основном заимствовал материал из уже имевшихся тогда исторических трудов. При создании «Капитанской дочки» ее автор, по существу, соединил в себе великого художника и в высшей степени добросовестного исследователя-историка. Задумав новое произведение из эпохи крестьянской войны 70-х гг. XVIII в., А. С. Пушкин едет в места, где происходили изображаемые им события, — в оренбургские степи, в Поволжье, — непосредственно знакомится с природой и бытом края, осматривает поля сражений, расспрашивает стариков-очевидцев, собирает изустные рассказы и предания о Емельяне Пугачеве. Мало того, А. С. Пушкин по архивным материалам и первоисточникам тщательно и пытливо изучает интересующую его эпоху. О серьезности и основательности этой работы свидетельствует собственно исторический труд А. С. Пушкина, имевший для

своего времени важное научное значение, — «История Пугачева» (1833), названная по требованию Николая I «Историей пугачевского бунта». И только после того, как исторический материал был А. С. Пушкиным совершенно освоен, а «История Пугачева» опубликована, он приступает к работе над давно вынашиваемым замыслом своего романа. Причем эта серьезнейшая, строго научная в самом точном значении этого слова подготовка автора «Капитанской дочки» остается совершенно незаметной для читателя. В отличие от В. Скотта и в особенности от его многочисленных подражателей, включавших в свои романы немало непосредственно исторического, историко-археологического материала, в «Капитанской дочке» собственно исторический материал нигде не разрывает собой художественную ткань повествования: он полностью творчески переработан, переведен на язык художественных образов — язык искусства.

Для наиболее верного художественного воссоздания изображаемой эпохи А. С. Пушкин наряду с историческими источниками и документами широко использует и произведения художественной литературы XVIII в., в которых отразилась жизнь того времени.

Это сказывается даже в таких зарисовках, как образ незадачливого губернатора мосье Бопре. Фигура эта не только представляет своего рода собирательный образ-тип француза-учителя, так настойчиво высмеивавшийся в сатирической литературе XVIII в., но и непосредственно перекликается с образом француза-учителя, выведенным в одной из глав «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева.

Детские годы Петра Андреевича Гринева прямо повторяют историю воспитания Митрофанушки Простакова. Но, непосредственно заимствуя из комедии Фонвизина типичные бытовые черты, А. С. Пушкин, по существу, противопоставляет своего героя Митрофанушке. Писатель показывает характер Гринева в становлении и развитии. Поначалу перед нами действительно беспечный и легкомысленный помещичий сынок, бездельник-недоросль, с рождения записанный в сержанты гвардии и мечтающий о веселой, исполненной всяческих удовольствий жизни столичного гвардейского офицера. Все эти черты наглядно проступают в эпизоде встречи Гринева в Симбирске с гусарским офицером Зуриным и в грубом обращении его с преданным ему не за страх, а за совесть Савельи-

чем, обращении, почти буквально, в силу своей типичности для данной общественной среды, повторяющем отношении фонвизинского Митрофана к своей кормилице Еремеевне. Но в этом же эпизоде сказываются и добрые задатки Гринева. Помещище «дите» нарочито напускает на себя «взрослую» грубость, дабы вырваться из-под опеки дядьки, доказать, что он уже не ребенок. В то же время ему «жаль бедного старика», он испытывает угрызения совести и «безмолвное раскаяние» — чувства, совершенно чуждые Митрофану; через некоторое время Гринева просит прощения у Савельича и мирится с ним. Присущая Гриневу доброта сказалась и в щедром подарке неизвестному «мужичку», который спас его и Савельича во время бурана, и в острой жалости к зверски изувеченному башкирцу, и в том, как он бросился на выручку захваченному пугачевцами Савельичу. Глубина натуры Гринева проявилась в его большом и чистом чувстве к капитанской дочери Маше Мироновой, ради которой он готов на любую жертву. Хорошие черты и задатки, свойственные натуре Гринева, окрепли и закалились в условиях той суровой жизненной школы, которую он прошел, попав вместо Петербурга и гвардии на далекую степную окраину, в провинциальный гарнизон, и в ходе тех важных исторических событий, невольным участником которых он стал. В самых драматических обстоятельствах сумел он соблюсти завет отца: береги честь смолоду. Эта пословица и предпослана в качестве эпиграфа всему произведению.

В свою очередь, для образа Гринева-отца А. С. Пушкиным в известной степени был творчески использован положительный герой из того же «Недоросля» — Стародум, в котором Фонвизин выразил свой идеал истинного дворянина. Не имея образованности Стародума и его передовых взглядов, Гринева-отец похож на него своей патриархальной простотой, честностью, глубокой принципиальностью. В то же время при сравнении этих двух образов с наибольшей отчетливостью проявляется новый, реалистический метод типизации, применяемый А. С. Пушкиным и резко отличающийся от рационалистических приемов построения характеров, присущих писателям конца XVIII в. Стародум наделен лишь одними достоинствами; в его облике, поведении мы не только не найдем ничего отрицательного, но нет в нем ни одной, даже хотя бы маленькой, человеческой слабости. Наоборот, в лице Гринева-отца А. С. Пушкиным дан глубоко жизненный, правдивый, разносторонний образ —

сочетание безусловно положительных черт с недостатками, присущими ему как представителю своего времени и своего класса: суровое обращение с женой, крутая — «феодалная» — расправа с французом-учителем и в особенности возмутительно-грубый тон письма к Савельичу. Не лишен Андрей Петрович Гринев, представляющий собой дальнейшее развитие образа Дубровского-отца, и обычных человеческих слабостей. В этом отношении весьма выразителен эпизод с чтением «Придворного календаря», неизменно вызывающим в старшем Гриневе «удивительное волнение желчи» — сложное, смешанное чувство стародумовского возмущения развратными нравами двора, гвардии и личного огорчения и досады при мысли, что он обойден по службе, что его сверстники, даже те, кто был у него под началом, сделали блестящую карьеру, достигли высоких степеней и наград. Но несмотря на все это, Гринев-отец в целом выступает перед нами в качестве явно положительного персонажа. Его неподкупная честность, прямота, твердость духа и характера внушают невольное уважение к этому суровому, строгому к себе и к другим человеку.

С таким же отсутствием схематизма, с такой же разносторонностью и широтой дан в романе, в сущности, единственный безусловно отрицательный образ — сосланного в Белогорскую крепость «за душегубство» (убийство на дуэли) богатого и знатного столичного гвардейского офицера Швабрина. Как князя Верейского в «Дубровском», А. С. Пушкин отнюдь не лишает Швабрина некоторых положительных качеств. Он умен, образован, занимательный собеседник, у него меткий и наблюдательный глаз и острый язык. Но в то же время Швабрин лишен моральных устоев, готов ради личной выгоды совершить любой бесчестный поступок. Все поведение Швабрина оправдывает название «гносного злодея», даваемое ему Гриневым. Причем А. С. Пушкин, действуя и здесь как художник-реалист, художник-историк, показывает, под влиянием каких конкретно-исторических условий, в какой общественной среде мог сложиться подобный характер. В ярко индивидуализированных образах обоих Гриневых и Швабрина заключены большие социальные обобщения, непосредственно связанные с характерной пушкинской концепцией двух «дворянств» — «старинного» (термин А. С. Пушкина) дворянства, сыгравшего в «свое время важную роль в русской истории, в становлении сильного русского государ-

ства, но потерявшего свое былое значение в эпоху непрерывных дворцовых переворотов, циничного фаворитизма (представителями этого дворянства являются оба Гриневы), и выдвинувшейся как раз в эту эпоху развращенной «новой знати», лишенной исторических и национальных традиций, чувства чести и долга, прислужников самодержавия, хищников, грабящих страну и народ. Швабрин как раз и является типичным представителем возникшей в результате дворцовых переворотов «новой знати», бойко болтающей по-французски и презирающей отечественное, народное. Именно поэтому-то в противоположность молодому Гриневу, который не изменил тому, что считал своим долгом и своей честью (как бы ни были ограничены эти представления его классовыми, дворянскими понятиями и предрассудками), Швабрин так легко переходит на сторону Пугачева. Причем это продиктовано не только стремлением сохранить свою жизнь, уничтожить соперника и принудить Машу Мионову выйти за него замуж, но и расчетом в случае прихода Пугачева к власти (что Швабрин воспринимает в соответствии с характером эпохи в качестве своего рода очередного «дворцового переворота») сделать при нем карьеру временщика.

С особой симпатией и теплотой нарисован образ Маши Мионовой. Маша — простая, необразованная девушка. Она отказывается идти замуж за Швабрину, инстинктивно испытывая к нему неприязнь, но объясняет это Гриневу самым наивным образом. Маша, по словам ее матери, «трусиха»: «До сих пор не может слышать выстрела из ружья: так и затрепещется». Однако в трудные и ответственные минуты жизни Маша обнаруживает замечательные свойства своей натуры — «ум и сердце», стойкость и силу, раскрывающиеся в чистой и глубокой любви к Гриневу, в решительном сопротивлении Швабрину, в полной власти которого она оказалась, наконец, в ее смелой поездке ради спасения жениха в Царское Село, к самой императрице. Как и «русская душою» Татьяна, Маша — замечательный образ русской женщины, полной самоотверженности и героизма. В то же время новый «милый идеал» А. С. Пушкина полностью соответствует его новым творческим устремлениям. Маша по своему общественному положению в гораздо большей степени, чем Татьяна, близка к трудовой народной среде. Это тонко оттеняется А. С. Пушкиным: к главам, в которых тема Маши развевается с наибольшей силой, в качестве эпи-

графов даны строки из народных песен, пословицы. Почти словами народных песен, из которых заимствованы эпитафии к пятой главе, говорит Маша Гриневу, что не пойдет за него замуж против воли его родителей.

В сюжет «Капитанской дочки» введено большое количество персонажей из народа (их примерно столько же, сколько персонажей-дворян), многие из них представлены как исключительно яркие художественные образы. Это прежде всего относится к образам Савельича и Пугачева.

Савельич, как и указываемый в самом романе литературный его прототип — дядька Шумилов из «Послания к слугам моим» Фон-визина, — наивно убежден, что крепостные крестьяне существуют лишь для того, чтобы всю жизнь работать на своих господ и находиться в их полном подчинении. Но преданность его своим господам далека от рабской приниженности. Вспомним его слова в письме к своему барину, Гриневу-отцу, в ответ на грубые, несправедливые упреки последнего: «...а я не старый пес, а верный ваш слуга, господских приказаний слушаюсь и усердно вам всегда служил, и дожил до седых волос». В письме сам Савельич называет себя «рабом», как это было принято тогда при обращении крепостных к своим господам, но весь тон его письма дышит чувством собственного достоинства, проникнут горьким упреком за незаслуженную обиду. «Взгляните на русского крестьянина: есть ли и тень рабского унижения в его поступи и речи? О его смелости и смышленности и говорить нечего» [45, с. 418], — замечал А. С. Пушкин в наброске одной из своих статей, писавшихся им как раз в те годы, когда он работал над «Капитанской дочкой». Без «тени рабского унижения» предстает перед нами и Савельич. Внутреннее благородство, душевное богатство его натуры полностью раскрываются в совершенно бескорыстной привязанности бедного, одинокого старика к своему питомцу. Образом Савельича А. С. Пушкин наглядно и убедительно опровергал тех современных ему дворян-крепостников, которые заявляли, что крепостные не способны ни на какие благородные чувства и поступки, оправдывая этим свое «право» обращаться с ними, как с рабочим скотом. Образ Савельича (задолго до тургеневских «Записок охотника») ярко демонстрирует глубокую несправедливость, бесчеловечность такого «права». Это сразу же поняли и оценили читатели-

современники. «Савельич чудо! Это лицо самое трагическое, то есть которого больше всего жаль в повести» [45, с. 418], — писал А. С. Пушкину В. Ф. Одоевский.

Еще большим «чудом» является в романе образ вождя народного восстания Пугачева. В литературе, начиная со стихов о Пугачеве А. П. Сумарокова, в которых ярко отразились испуг и ненависть дворян-крепостников к вождю крестьянского восстания, установилась традиция изображения Пугачева в качестве «бешеного пса», «изверга естества». С другой стороны, некоторые прогрессивно настроенные читатели сетовали на А. С. Пушкина за то, что данный им в «Истории Пугачева» образ народного вожака недостаточно приподнят, романтизирован. Действительно, А. С. Пушкин не пошел ни по пути идеализации, ни тем более по «пошлому» (его собственное определение) и реакционному пути тенденциозного изничтожения Пугачева, он дал его образ со всей доступной ему «истиной исторической». Несомненно, именно за это проповедник «официальной народности» С. С. Уваров и объявил пушкинский труд «возмутительным сочинением».

В «Капитанской дочке» А. С. Пушкин также верен «истине исторической». В то же время в силу природы искусства он получает возможность придать образу Пугачева всю яркость и силу истины поэтической. Образ вождя народного восстания предстает в романе во всей его суровой социально-исторической «реальности». Как и кузнец Архип из «Дубровского», Пугачев беспощаден по отношению к своим классовым врагам, к тем, кто не хочет признавать законность народной власти (жестокая расправа после взятия Белогорской крепости). Но он прав, обращаясь к Гриневу: «Ты видишь, что я не такой еще кровопийца, как говорит обо мне ваша братия». Действительно, Пугачев по натуре своей совсем не жесток. Ему в высшей степени присуще чувство справедливости. Как богатырь русского эпоса, он вступает за всех слабых, обездоленных, обиженных. Когда Гринев заявляет ему, что он «ехал в Белогорскую крепость избавить сироту, которую там обижают», Пугачев с зашверкавшими от гнева глазами грозно кричит: «Кто из моих людей смеет обижать сироту!.. Будь он семи пядей во лбу, а от суда моего не уйдет. Говори: кто виноватый?» И, когда Гринев называет Швабрина, продолжает: «Я проучу Швабрина... Он узнает, каково у меня своевольничать и обижать народ. Я его повешу». В то же

время Пугачев способен испытывать глубокую признательность, он замечательно памятлив на добро. И все это отнюдь не поэтический вымысел. Именно таким воспринимал Пугачева народ, таким предстает он в дошедших до нас и в значительной мере, несомненно, известных А. С. Пушкину народных песнях, преданиях, рассказах. Даже великодушное отношение к Гриневу подсказано аналогичным эпизодом из жизни Пугачева. В то же время А. С. Пушкин особенно ярко показал в Пугачеве те черты — «смелость и смысленность», — которые он считал характерными для русского крестьянина и вообще для русского человека. Пугачев отличается широтой и размашистостью натуры («Казнить так казнить, жаловать так жаловать: Таков мой обычай»), вольным и мятежным духом, героической удалей и отвагой.

В начале 20-х гг. А. С. Пушкин назвал Степана Разина «единственным поэтическим лицом в русской истории». Поэтичен и образ Пугачева. Такова выразительная сцена пения Пугачевым с товарищами его любимой «простонародной», бурлацкой песни «Не шуми, мати зеленая дубравушка» (песню эту поет и караульщик из отряда Дубровского). Особенно замечательна народная калмыцкая сказка об орле и вороне, которую с «каким-то диким вдохновением» рассказывает Пугачев Гриневу и смысл которой в том, что миг вольной и яркой жизни лучше многих лет жалкого прозябания. Щедро наделен Пугачев в «Капитанской дочке» и тем «веселым лукавством ума, насмешливостью и живописным способом выражаться», которое А. С. Пушкин считал характерным свойством русского человека — «отличительной чертой в наших нравах».

В период работы над «Историей Пугачева» и «Капитанской дочкой» А. С. Пушкин особенно много размышлял над проблемой народного восстания. С этим связаны и его раздумья о личности и творчестве А. Н. Радищева (незаконченное «Путешествие из Москвы в Петербург», 1833—1835; запрещенная цензурой статья «Александр Радищев», предназначавшаяся А. С. Пушкиным для журнала «Современник»). В противоположность Радищеву А. С. Пушкин не верил в возможность успеха, а отсюда и в целесообразность народного восстания. Устами Гринева он называет пугачевское восстание «бунтом бессмысленным и беспощадным». Так, несомненно, рассматривал его и сам А. С. Пушкин. Недаром буквально те же слова употреблены им и в «Путешествии из Москвы в Петербург» —

статье, авторство которой тоже передано им некоему условному путешественнику. Пушкинская оценка крестьянской войны, конечно, определяется идеями первого периода русского освободительного движения — периода дворянской революционности. Тем значительнее во всех отношениях данный в «Капитанской дочке» образ Пугачева, в котором вместо «изверга естества» перед читателями предстало яркое воплощение многих существенных черт русского национального характера.

В «Евгении Онегине» была показана роковая оторванность лучших людей из дворян от народа и драматичная в связи с этим их судьба. «Капитанская дочка» — это поиски путей к сближению с народом.

«Капитанская дочка» нечто вроде «Евгения Онегина» в прозе» [45, с. 420], — заметил В. Г. Белинский. И это в самом деле так. Из пушкинского романа в прозе, в противоположность его же роману в стихах, подчеркнуто исключено субъективное начало — личность автора. Но по энциклопедической широте охвата русской действительности последней трети XVIII в. «Капитанская дочка» представляет собой явление, аналогичное «Евгению Онегину».

«Капитанская дочка» в самом деле является таким же вершинным достижением пушкинского реализма в области художественной прозы, каким в области поэзии является «Евгений Онегин».

Замыслы последних лет

Работа над «Капитанской дочкой» была окончательно завершена А. С. Пушкиным 19 октября 1836 г. На этот день как раз приходилась очередная, притом особенно торжественная (двадцатипятилетняя) годовщина открытия Царскосельского лицея. По установившейся среди лицеистов первого выпуска традиции, «старинным обычаям лицея», отметить ее собрались все, кто находился тогда в Петербурге. А. С. Пушкин начал читать собравшимся написанные им в связи с этим стихи: «Была пора: наш праздник молодой сиял, шумел и розами венчался». «Однако едва поэт, — вспоминал один из присутствовавших, начал читать первую строфу, как слезы полились из его глаз и он не мог продолжать чтения...» Предчувствие не обмануло А. С. Пушкина: эта годовщина лицея оказалась для него последней.

Гневные бичевания А. С. Пушкиным презренной великосветской среды вызвали к нему бешеную ненависть со стороны придворных. Вокруг него завязалась гнусная интрига. Рукой заезжего французского эмигранта, бежавшего от Июльской революции 1830 г., ловкого политического дельца Дантеса, «светская чернь» расправилась с поэтом — певцом свободы. Поэт, по словам Герцена, погиб «в расцвете сил, не допев своих песен и не досказав того, что мог бы сказать». О том, какой кипучей творческой жизнью продолжал до самых последних дней жить А. С. Пушкин, какие замечательные замыслы роились в его сознании, красноречиво свидетельствуют его черновые рабочие тетради.

Так, в последние годы А. С. Пушкиным был задуман и начат роман «Русский Пелам» — прозаическая параллель к его роману в стихах, грандиозное повествование, в котором должна была быть воспроизведена вся жизнь русского общества конца 10-х — начала 20-х годов, т. е. раннего периода декабристского движения. В эту же пору была начата повесть из жизни Древнего Рима — о самоубийстве Петрония, автора знаменитого «Сатирикона», лапидарный стиль которого живо напоминает лучшие образцы латинской прозы. По-видимому, к 1835 г. относится одно из замечательнейших прозаических произведений А. С. Пушкина — незаконченные «Египетские ночи», в которых он снова ставит столь волновавшую его тему о положении поэта в надменном и равнодушном светском обществе. В это же время А. С. Пушкин работает над повестью из жизни немецкой рабочей бедноты — «Мария Шонинг». В этом в высшей степени знаменательном замысле с особенной силой сказывается все нарастающее сочувствие А. С. Пушкина страданиям социальных низов.

К последним годам жизни А. С. Пушкина относятся и несколько замыслов драматических произведений. Самым значительным из них является «Сцены из рыцарских времен» (1835; название дано издателями и гораздо уже действительного содержания пьесы) — единственное драматическое произведение А. С. Пушкина, полностью написанное прозой. В основе «Сцен» — тема гибели старого феодально-рыцарского уклада, перехода от средневековья к новому буржуазному обществу. «Сцены» не закончены. Однако по планам, сохранившимся в рукописях А. С. Пушкина, видно, как он намеревался развернуть их далее. Бертольда, который в тщетных поисках философского камня

вошел в долги, сажают в тюрьму. Там он продолжает свои опыты и изобретает порох. Дошедший до нас текст заканчивается тем, что Ротенфельд обрекает Франца на вечное заключение в башне замка, заявляя, что он до тех пор не выйдет из нее, «пока стены замка... не подымутся на воздух и не разлетятся». С помощью пороха то, что казалось совершенно невыполнимым, стало возможным: Бертольд взрывает замок. Изобретение пороха оказывается решающим и для борьбы восставших крестьян с рыцарями, железные доспехи которых, защищавшие их ранее от дубин и кос восставших, оказываются бессильными перед пулями. Одной из них убит и соперник Франца — Ротенфельд. Пьеса заканчивается изобретением книгопечатания — «новой артиллерии», наносящей не менее страшный удар по средневековью. Все это дает представление об огромном социально-историческом размахе последнего драматургического замысла А. С. Пушкина. В основных персонажах пьесы буквально несколькими штрихами даны исключительно четкие и точные художественные зарисовки типических образов эпохи — наглых и надменных насильников-рыцарей, представителя нарождающейся буржуазии, купца Мартына, революционного «мещанина»-поэта Франца, озлобленных «вассалов»-крестьян, неутомимого искателя и изобретателя, «алхимика» Бертольда. Всем этим объясняется та высокая оценка, которую дал «Сценам» Н. Г. Чернышевский, назвав их «одним из превосходнейших произведений А. С. Пушкина» и считая, что они «должны быть в художественном отношении поставлены не ниже «Бориса Годунова», а быть может, и выше». «Сцены из рыцарских времен» лучше всего показывают, какие огромные возможности дальнейшего творческого развития были заключены в А. С. Пушкине, какие замечательные произведения могли бы еще быть даны им русской литературе, если бы его не погубила душающая обстановка николаевской реакции.

Значение А. С. Пушкина как величайшего русского национального поэта

А. С. Пушкин велик как выразитель важной эпохи в истории русского народа. Источником его творчества был могучий национально-патриотический подъем русского народа, отстоявшего в Отечественной войне 1812 г. независимость своей Родины.

Велико значение народности творчества А. С. Пушкина: отражение в его произведениях национального духа и склада русского народа, выдвижение и решение в соответствии с передовыми идеями своего времени важных вопросов развития народа, демократизм его творчества. Эти черты неразрывно связаны с художественным совершенством произведений поэта. В этом заключается важнейшая сторона его мирового значения.

В творчестве А. С. Пушкина, благодаря его гению и способности выразить величие русского народа и его истории, русская литература стала в один ряд с литературой других народов мира, так как начиная с А. С. Пушкина в русской литературе появились произведения (например, «Евгений Онегин», «Борис Годунов»), которые по своему идейному содержанию и художественной форме стали в один ряд с произведениями писателей мирового значения — Данте, Шекспира, Байрона, Гете... В последующем развитии, следуя традициям А. С. Пушкина, русская литература заняла ведущее положение.

Значение А. С. Пушкина заключается и в том, что в его творчестве используется и развивается великий опыт европейской и мировой литературы. Классическая античная культура, эпоха Возрождения, век европейского Просвещения нашли свое выражение в творчестве А. С. Пушкина. Он бесконечно раздвинул кругозор русского читателя, воспитывая в нем интерес, уважение и любовь к величайшим достижениям мировой культуры.

В развитии русской и мировой литературы А. С. Пушкин был основоположником реализма — направления, ставшего в XIX в. передовым и наиболее плодотворным. «Евгений Онегин» явился первым реалистическим романом в русской и европейской литературе XIX в. И на дальнейшее развитие русской литературы творчество А. С. Пушкина оказало огромное влияние. А. М. Горький называл его «началом всех начал». Н. Гоголь, М. Ю. Лермонтов, И. Гончаров, А. Островский, И. Тургенев, Н. Некрасов, М. Салтыков-Щедрин, Ф. Достоевский, Лев Толстой и А. Чехов — каждый по-своему, в соответствии с требованиями своего времени и своей писательской индивидуальности, являлись учениками и продолжателями А. С. Пушкина и постоянно к нему обращались, внося в развитие литературы свое, новое.

Благодаря своему поэтическому гению, своему замечательному мастерству художника, А. С. Пушкин создал произведения, ставшие классическими образцами в разнообразных жанрах эпоса, лирики и драмы.

Развивая достижения предшествующих поэтов, начиная с М. Ломоносова, А. С. Пушкин необычайно обогатил русский стих, вознеся его на недостигаемую высоту, создав непревзойденные образцы силлабо-тонического стиха, по праву названного «русским классическим стихом XIX в.».

Велико значение А. С. Пушкина — создателя русского литературного языка, осуществившего в своем творчестве слияние языка книжного с языком живым, народным, использовавшего при этом все достижения предшествующей русской литературы.

Влияние А. С. Пушкина на развитие русской культуры не ограничивается литературой. Его творчество непосредственно воздействовало и на развитие музыки (Глинка, Мусоргский, Чайковский, Римский-Корсаков...) и живописи (Репин, Айвазовский, Серов...).

Основные этапы творческого пути А. С. Пушкина

Период	Хронологические рамки	Годы создания художественных произведений
Лицейский	1814—1817	1814 г. — сатирическое послание «К другу стихотворцу», «Воспоминания о Царском селе». 1815 г. — послание «К Лицинию», «Батюшкову». 1817 г. — стихотворение «Безверие»
Петербургский	1817—1820	1817 г. — «Вольность». 1818 г. — послание «К Чаадаеву». 1819 г. — «Деревня». 1820 г. — «На Аракчеева»; «Ты и я», поэма «Руслан и Людмила»
Южная ссылка	1820—1824	1820 г. — «Погасло дневное светило». 1821 г. — поэма «Кавказский пленник»; «Гавриилиада». 1822 г. — «Песнь о вещем Олеге»; «Узник», «Послание цензору», поэма «Братья разбойники». 1823 г. — «Свободы сеятель пустынный», «Демон». 1824 г. — «Разговор книгопродавца с поэтом», «К морю», «Подражания Корану»
Ссылка в Михайловское	1824—1826	1825 г. — поэма «Цыганы», «Андрей Шенье», «Я помню чудное мгновенье», «Вахлическая песня», «19 октября». 1824—1825 гг. — трагедия «Борис Годунов». 1825 г. — поэма «Граф Нулин». 1826 г. — «Песни о Стеньке Разине»

Окончание табл.

Период	Хронологические рамки	Годы создания художественных произведений
После ссылки (период скитаний)	1826—1829	1826 г. — «Стансы». 1827 г. — «Во глубине сибирских руд», «Арион», «Арап Петра Великого». 1828 г. — «Друзьям», «Анчар», «Дар напрасный, дар случайный», «Поэт и толпа». 1829 г. — «Я вас любил», поэма «Полтава»
Болдинская осень	1830	1830 г. — «Маленькие трагедии», «История села Горюхина», «Сказка о попе и работнике его Балде», роман в стихах «Евгений Онегин»
Последние годы	1830—1837	1830—1831 гг. — «Повести Белкина». 1833 г. — поэма «Медный всадник», роман «Дубровский», повесть «Пиковая дама», «История Пугачева», «Сказка о рыбаке и рыбке». 1834 г. — «Сказка о золотом петушке». 1835 г. — «Египетские ночи», «Сцены из рыцарских времен». 1836 г. — роман «Капитанская дочка»

Планы семинарских занятий

Лирика А. С. Пушкина: богатство содержания, глубина чувств, художественное совершенство

1. Тематическое многообразие и проблематика лирики А. С. Пушкина:

- а) тема вольности («К Чаадаеву», «В Сибирь», «Анчар», «Вольность», «Деревня», «Кинжал»...);
- б) тема поэта и поэзии («К морю», «Пророк», «Я памятник себе воздвиг ...», «Поэт и толпа», «Поэт», «Поэту»...);
- в) тема любви и дружбы («Я помню чудное мгновенье», «На холмах Грузии», «Я вас любил», «Сожженное письмо», «Мадонна», «Что в имени тебе моем?»);
- г) философская тема («Вновь я посетил», «Брожу ли я вдоль улиц шумных», «Дар напрасный, дар случайный», «Бесы»);
- д) тема природы («Зимний вечер», «Зимняя дорога», «Осень»...).

2. Поэзия А. С. Пушкина — «союз волшебных звуков, чувств и дум» (особенности поэтического языка лирических произведений, их художественное совершенство).

Практические задания: 1) подготовка сообщений с последующим их обсуждением (по тематике поэзии); 2) выразительное чтение наизусть и анализ стихотворений А. С. Пушкина.

Список источников

1. *Благой, Д. Д.* Душа в заветной лире : Очерки жизни и творчества Пушкина / Д. Д. Благой. — М. : [б. и.], 1979. — 624 с.
2. *Лотман, Ю. М.* Александр Сергеевич Пушкин / Ю. М. Лотман. — Л. : [б. и.], 1983. — 241 с.
3. *Маймин, Е. А.* Пушкин : жизнь и творчество / Е. А. Маймин. — М. : [б. и.], 1981. — 208 с.
4. *Эйдельман, Н. Я.* Пушкин и декабристы : Из истории взаимоотношений / Н. Я. Эйдельман. — М. : [б. и.], 1979. — 365 с.

«Евгений Онегин» А. С. Пушкина — первый русский реалистический роман

1. «Евгений Онегин» — «многолетний труд» А. С. Пушкина: история создания произведения, особенности жанра, композиции, стиха романа.
2. Человек и общество — главная проблема романа:
 - а) светская и помещицья «чернь» в произведении;
 - б) Онегин и Ленский — два жизненных полюса: «веселья зритель равнодушный» — «для жизни ты живешь».
3. «Наука страсти нежной»: женские образы романа. Татьяна Ларина — «милый» идеал поэта.
4. «Евгений Онегин» — «самое задушевное произведение» А. С. Пушкина. Образ автора в романе. Роль лирических отступлений.
5. В. Г. Белинский о романе А. С. Пушкина (ст. «Сочинение Александра Пушкина», ст. 8—9).

Практическое задание: чтение наизусть и комментирование любимых страниц романа.

Список источников

1. *Бродский, Н. Л.* «Евгений Онегин». Роман А. С. Пушкина / Н. Л. Бродский. — М. : [б. и.], 1964. — 408 с.

2. Долинина, Н. Г. Прочитаем «Онегина» вместе: Заметки о романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / Н. Г. Долинина. — Л.: [б. и.], 1971. — 167 с.
3. Лотман, Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин / Ю. М. Лотман. — Л.: [б. и.], 1983. — 241 с.
4. Лотман, Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: комментарий / Ю. М. Лотман. — Л.: [б. и.], 1983. — 230 с.
5. Маймин, Е. А. Пушкин: жизнь и творчество / Е. А. Маймин. — М.: [б. и.], 1981. — 208 с.
6. Соловей, Н. Я. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / Н. Я. Соловей. — М.: [б. и.], 1981. — 109 с.

**«Повести Белкина» А. С. Пушкина —
начало русской реалистической прозы**

1. Русская проза нач. XIX в. Взгляды А. С. Пушкина на ее развитие.
2. Утверждение художественной прозы в творчестве А. С. Пушкина. «Повести Белкина»: история создания, издания, восприятие современниками.
3. Тема «маленького человека» в повести «Станционный смотритель».
4. Тема жизни крепостного крестьянства в повести «История села Горюхина».
5. «Повести Белкина» — новое слово в русской литературе. Особенности пушкинской прозы.

Список источников

1. История русской литературы в XIX в.: учеб. для пед. ин-тов. [В ? ч.]. Ч. 1 / под ред. С. М. Петрова. — Изд. 3-е, перераб. — М.: Просвещение, 1969. — 567 с.
2. Лотман, Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин / Ю. М. Лотман. — Л.: [б. и.], 1983. — 241 с.
3. Маймин, Е. А. Пушкин: жизнь и творчество / Е. А. Маймин. — М.: [б. и.], 1981. — 208 с.
4. Пушкин, А. С. Проза / А. С. Пушкин; сост. и коммент. С. Г. Бочарова. — М.: Совет. Россия, 1984. — 464 с.

Тестовые задания

Выберите правильный(-ые) вариант(-ы) ответа.

1. Вольнолюбивую лирику А. С. Пушкина представляют произведения:
 - а) «На холмах Грузии»;
 - б) «К Лицинию»;
 - в) «Узник»;
 - г) «К Чаадаеву»;
 - д) «Для берегов отчизны дальной».
2. Романтическими являются произведения А. С. Пушкина:
 - а) «Деревня»;
 - б) «Бахчисарайский фонтан»;
 - в) «Медный всадник»;
 - г) «Анчар»;
 - д) «Цыганы».
3. Тема поэта и поэзии звучит в стихотворениях А. С. Пушкина:
 - а) «На Воронцова»;
 - б) «Памятник»;
 - в) «В Сибирь»;
 - г) «Пророк»;
 - д) «Что в имени тебе моем?».
4. Основной конфликт в романе «Евгений Онегин» А. С. Пушкина:
 - а) между личностью и средой;
 - б) между мечтой и действительностью;
 - в) между Онегиным и Ленским;
 - г) между Онегиным и Татьяной;
 - д) между помещиками и крестьянами.
5. В романе «Евгений Онегин» А. С. Пушкина показана жизнь:
 - а) помещного дворянства;
 - б) губернского чиновничества;
 - в) разночинной интеллигенции;
 - г) барской Москвы;
 - д) высшего света Петербурга.

6. Герой романа «Евгений Онегин» А. С. Пушкина, о котором А. И. Герцен сказал: «Он никогда не становится на сторону правительства, но и никогда не способен стать на сторону народа»:
- а) Ленский;
 - б) Онегин;
 - в) отец Лариных;
 - г) муж Татьяны;
 - д) Зарецкий.
7. Герой А. С. Пушкина в романе «Евгений Онегин», которого А. С. Герцен назвал «умной ненужностью»:
- а) Онегин;
 - б) Ленский;
 - в) Татьяна;
 - г) Ольга;
 - д) муж Татьяны.
8. Главному герою романа «Евгений Онегин» А. С. Пушкина соответствует понятие:
- а) «маленький человек»;
 - б) «новый человек»;
 - в) «лишний человек»;
 - г) «особенный человек»;
 - д) «праведник».

Установите соответствие.

9. Соответствие между периодами творчества А. С. Пушкина и годами:
- | | |
|---------------------------|---------------|
| А. Лицейский период. | а) 1817—1820; |
| Б. Петербургский период. | б) 1820—1823; |
| В. Южная ссылка. | в) 1811—1817; |
| Г. Ссылка в Михайловское. | г) 1826—1829; |
| Д. Московский период. | д) 1824—1826. |

10. Соответствие между героями романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин» и кругом их чтения:

- | | |
|--------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------|
| А. «Бранил Гомера, Феокрита,
Зато читал Адама Смита». | а) Мать Лариных;
б) Онегин; |
| Б. «Она любила Ричардсона...» | в) автор; |
| В. «Читал охотно Апулея,
А Цицерона не читал». | г) Ленский;
д) Татьяна. |
| Г. «... кумир
Или задумчивый Вампир,
Или Мельмот, или Корсар». | |
| Д. «Под небом Шиллера и Гёте,
Их поэтическим огнем
Душа воспламенилась в нем». | |

МИХАИЛ ЮРЬЕВИЧ ЛЕРМОНТОВ

М. Ю. Лермонтов — преемник А. С. Пушкина. Ранняя лирика

В. Г. Белинский назвал М. Ю. Лермонтова поэтом, в котором «выразился исторический момент русского общества». Этот «исторический момент» существенно отличался от предшествующего периода в историческом развитии России, нашедшего выражение в творчестве А. С. Пушкина. «Да, очевидно, — писал В. Г. Белинский, — что М. Ю. Лермонтов-поэт совсем другой эпохи и что его поэзия — совсем новое звено в цепи исторического развития нашего общества» [7, с. 292]. Исторической гранью, резко отделившей новую эпоху от предшествующей, явилось 14 декабря 1825 года, о чем В. Г. Белинский, естественно, не мог сказать прямо и открыто.

Советская историко-литературная наука, развивая и углубляя мысль Белинского, раскрыла значение М. Ю. Лермонтова как одного из крупнейших литературных деятелей дворянского периода русского освободительного движения в годы, последовавшие за разгромом восстания декабристов. М. Ю. Лермонтову довелось испытать на себе все трудности переходного времени, всю тяжесть

реакционного периода, на который пришелся спад революционной волны после 1825 г. Этим объясняется трагическое ощущение одиночества, тоски, безысходности, с огромной силой выразившееся в его поэзии. Но, преодолевая «глубокое отчаяние и всеобщее уныние», овладевшие, по словам А. И. Герцена, людьми 30-х гг., М. Ю. Лермонтов занял место в ряду тех передовых деятелей своего времени, которые остались верны традициям дворянской революционности. В своем творчестве М. Ю. Лермонтов выразил идеи и настроения молодого поколения 30-х гг., «разбуженного», по выражению Герцена, декабристами и продолжавшего на новом историческом этапе в новых формах бороться во имя свободы.

М. Ю. Лермонтову шел двенадцатый год, когда произошло восстание декабристов. Это событие не могло пройти мимо сознания не по годам смышленного подростка. Помимо общего политического возбуждения, охватившего страну, в Тарханах, пензенском имении бабушки М. Ю. Лермонтова, Е. А. Арсеньевой, воспитывавшей рано осиротевшего внука, имелись особые причины для волнений и разговоров. Брат бабушки, Д. А. Столыпин, командовавший корпусом в Южной армии, был близок к П. И. Пестелю и вместе с будущими декабристами принимал участие в организации так называемых ланкастерских школ взаимного обучения. Другой брат бабушки, А. А. Столыпин, умерший в начале 1825 г., был знаком с К. Ф. Рылеевым и «одобрял общество и потому, верно бы, действовал в нынешних обстоятельствах вместе с ним».

Большое значение для идейно-политического и литературного развития М. Ю. Лермонтова имело пребывание его в Благородном пансионе при Московском университете (1828—1830) и Московском университете (1830—1832). М. Ю. Лермонтов входит в среду передовой молодежи своего времени, разделяя ее литературные и общественные интересы.

В пансионе он был участником существовавшего здесь под руководством С. Е. Раича кружка любителей словесности, а в пансионских рукописных журналах помещал свои ранние литературные опыты. К 1830 г. относится первое выступление М. Ю. Лермонтова в печати: в журнале «Атеней» появилось его стихотворение «Весна». Литературные интересы воспитанников пансиона нередко принимали политическую окраску. А. Х. Бенкендорф, докладывая в 1830 г. Николаю I о политических настроениях в обществе, отме-

чал, что среди воспитанников пансиона при Московском университете многие «пропитаны» либеральными идеями, мечтают о революции и верят в возможность конституционного правления в России. В этой духовной атмосфере формировалось мировоззрение М. Ю. Лермонтова и развивался его талант.

С поступлением в университет М. Ю. Лермонтов оказался в еще более широком кругу передовой молодежи того времени, и это не могло не отразиться на его дальнейшем идейном развитии. М. Ю. Лермонтов учился в Московском университете в те годы, когда студентами университета (одни несколько раньше, другие несколько позже по времени поступления) были будущие крупнейшие деятели русской общественной мысли и литературы: В. Г. Белинский, Н. В. Станкевич, А. И. Герцен, Н. П. Огарев, И. А. Гончаров. М. Ю. Лермонтов жил теми же идейными интересами, которые волновали и других передовых студентов его времени. О связи М. Ю. Лермонтова со студенческими кружками свидетельствует его участие в так называемой «маловской истории» — в выступлении студентов против реакционного профессора М. Я. Малова.

Образовался кружок молодежи и вокруг М. Ю. Лермонтова: А. Д. Закревский, Н. С. Шеншин и др. Большой интерес представляет указание одного из современников на близость Закревского к Герцену и Огареву. В связи с этим идейная близость между М. Ю. Лермонтовым и Герценом несомненна. Об этом свидетельствуют и слова Герцена: М. Ю. Лермонтов «полностью принадлежит к нашему поколению», к поколению «разбуженных... великим днем» 14 декабря. Тем самым Герцен признал идейную близость М. Ю. Лермонтова к революционной молодежи 30-х годов. Таким образом, молодой М. Ю. Лермонтов в обстановке николаевской реакции находит свое место среди тех общественных кругов, которые стояли в оппозиции к существующему режиму. Сосланный за стихотворение «Смерть Поэта» (1837) на Кавказ, М. Ю. Лермонтов сближается с отбывавшими там наказание декабристами. Впрочем, полного взаимопонимания между непримиримо относившимся к правительственной политике поэтом и группой декабристов, склонной сочувствовать «некоторым распоряжениям правительства», не установилось. По-настоящему М. Ю. Лермонтов сблизился только с А. И. Одоевским, который, как пишет поэт в стихотворе-

нии «Памяти А. И. Одоевского» (1839), сохранил «веру гордую в людей и жизнь иную». Для М. Ю. Лермонтова, наследника идей декабристов, В. Ф. Одоевский явился живым носителем декабристских традиций.

В 1839 г. (в 1838 г. поэт был возвращен из ссылки) в Петербурге М. Ю. Лермонтов встречается с членами кружка оппозиционно настроенной молодежи (по числу участников он получил название «кружка шестнадцати»). Это была университетская молодежь (А. А. Столыпин, И. С. Гагарин, К. В. Браницкий и др.), далекая от решения революционно-политических задач, но все же не мирившаяся с реакцией. Браницкий вспоминает о ночных беседах, на которых участники кружка обсуждали «события дня» с такой «непринужденностью и свободой, как будто бы III отделения собственной его императорского величества канцелярии вовсе и не существовало». Однако М. Ю. Лермонтов далеко опережал эту фрондирующую группу в своем идейно-политическом развитии.

Большое общественно-историческое значение имела встреча М. Ю. Лермонтова и В. Г. Белинского, состоявшаяся в 1840 г., когда поэт находился под арестом за дуэль с сыном французского посланника де Барантом. Еще до этого В. Г. Белинский, познакомившись с первыми появившимися в печати стихотворениями М. Ю. Лермонтова, высоко оценил его талант. «Право, в нем [М. Ю. Лермонтове] таится что-то великое», — писал В. Г. Белинский А. А. Краевскому. «На Руси явилось новое могучее дарование — М. Ю. Лермонтов» [45, с. 508], — утверждал В. Г. Белинский в письме Н. В. Станкевичу, а в письме В. П. Боткину он поставил молодого поэта в один ряд с А. С. Пушкиным и Н. В. Гоголем: «...страшно сказать, а мне кажется, что в этом юноше готовится третий русский поэт и что А. С. Пушкин умер не без наследника» [45, с. 508].

Идейные искания и душевные тревоги М. Ю. Лермонтова нашли выражение прежде всего в его лирике как непосредственном отклике поэта на окружающую действительность. По сравнению с лирикой предшествующего периода истории литературы стихотворения М. Ю. Лермонтова отличаются иным эмоциональным тоном. Это верно почувствовал В. Г. Белинский. Если лирические стихотворения А. С. Пушкина, как отмечает критик, «полны светлых надежд, предчувствия торжества», то в лирических произведениях

М. Ю. Лермонтова «уже нет надежды, они поражают душу читателя безотрадностью, безверием в жизнь и чувства человеческие» [6, с. 242]. Трудно найти в русской и, вероятно, в мировой лирике произведения большего трагизма, чем «Гляжу на будущность с боязнью...» (1838), «И скучно и грустно, и некому руку подать...» (1840), «Благодарность» (1840). Поэт готов признать полную бессмысленность, ненужность жизни. Объясняя эту смену настроений общественно-историческими условиями, В. Г. Белинский подчеркивает связь лирических переживаний М. Ю. Лермонтова с думами и чувствами передовых людей его времени: «Заметим для большей ясности... что, говоря об обществе, мы разумеем только чувствующих и мыслящих людей нового поколения» [45, с. 511].

Чувства глубокой скорби и горечи, острой тоски и отчаяния, окрашивающие лирику М. Ю. Лермонтова, явились результатом крушения общественно-политических надежд, которыми жили передовые представители предшествующего поколения — декабристы. Не случайно М. Ю. Лермонтов в стихотворении «Нет, я не Байрон, я другой...» (1832), утверждая национальную оригинальность своего творчества, говорит о разбитых надеждах как основном содержании того «груза», который, «как в океане», лежит в душе поэта. Годом раньше юный поэт сформулировал столь же печальный вывод: «Никто не получал, чего хотел и что любил...» («1831-го июня 11 дня»). Эти свидетельства лирического поэта можно правильно понять только в связи с общественно-политической ситуацией 30-х годов XIX в.

Острое ощущение политического гнета и социальной несправедливости нашло разнообразное выражение в лирике М. Ю. Лермонтова. Таково, например, стихотворение «Жалобы турка» (1829), в котором поэт прибегает к обычному для того времени иносказанию. Конечно, к крепостнической России относится общий вывод поэта: «Там стонет человек от рабства и цепей!..» Социально-политическими условиями М. Ю. Лермонтов объясняет общественную психологию своего времени, когда «мощь» ума подавляется «безвременной тоской», пламень добра «рано гаснет» в людях и вообще «рано жизнь тяжка бывает для людей». В том же году М. Ю. Лермонтов пишет стихотворение «Монолог», в котором уже без всякого иносказания развивает те же мотивы. Основная мысль стихотворения — невозможность в современных обще-

ственных условиях найти применение лучшим человеческим стремлениям:

К чему глубокие познания, жажда славы,
Талант и пылкая любовь свободы,
Когда мы их употребить не можем?
Душевное состояние объясняется общественной атмосферой:
И душно кажется на родине,
И сердцу тяжело, и душа тоскует...

На этой идейной основе в лирике М. Ю. Лермонтова возникает образ узника («Желание»), приобретающий значение одного из центральных поэтических символов лермонтовского творчества.

Отражая обстоятельства личной жизни поэта (арест, ссылка), образ узника в лирике М. Ю. Лермонтова явился поэтическим выражением общественной судьбы лучших людей эпохи.

Глубокое сожаление о несбывшихся надеждах и ощущение политического гнета усиливались у М. Ю. Лермонтова сознанием одиночества, на которое обречен деятель, не видящий вокруг себя соратников. В условиях жестокого террора, направленного против всех оппозиционных сил, подобные настроения были вполне естественны. Мотив одиночества находит воплощение в ряде основных образов лермонтовской лирики: «белеет парус одинокий», «на севере диком стоит одиноко... сосна», далеко на юге «одна и грустна» растет пальма, в пустыне «одиноко... стоит» старый утес, дубовый листок «один и без цели» носится по свету. О себе поэт говорит: «Выхожу один я на дорогу...»

Сила, с которой все рассмотренные выше мотивы выражены в лирике М. Ю. Лермонтова, объясняется гнетущей общественно-политической обстановкой периода разгрома восстания декабристов. Закономерность подобных настроений подтверждается тем фактом, что они были знакомы многим, и притом лучшим, современникам поэта. А. И. Герцен свидетельствует: «Вынужденные молчать, сдерживая слезы, мы научились, замыкаясь в себе, вынашивать свои мысли» [45, с. 513]. Н. П. Огарев пишет о поэзии М. Ю. Лермонтова в неоконченной статье «С утра до ночи»: «Мне трудно оторваться от его стихов, как от какой-то собственной страсти». Приведя в письме В. П. Боткину от 9 февраля 1840 г. стихотворение «И скучно и грустно, и некому руку подать...», В. Г. Белинский признается: «Эту молитву твержу я теперь потому, что она есть полное выражение моего моментального состояния» [45, с. 514].

Однако трагизм мироощущения и мировоззрения М. Ю. Лермонтова не приводил его к романтическому «уходу» от неприемлемой действительности, к погружению его в свой внутренний мир и тем более к примирению с безысходностью своего положения. Глубоко раскрывая трагическую судьбу своего поколения, поэт тем самым выражал гневный протест против такой «судьбы» — против общественно-политических условий реакционной эпохи.

Но было бы неправильно ограничить характеристику лермонтовской лирики рассмотренными выше мотивами и настроениями. Это было бы односторонним пониманием творчества поэта, что иногда встречалось в лермонтоведении. Характеризуя эпоху М. Ю. Лермонтова как эпоху «рефлексии», В. Г. Белинский признает, однако, эту характеристику неполной. «Нет, — пишет критик, — это не смерть и не старость: люди нашего времени так же или еще больше полны жаждою желаний, сокрушительною тоскою порываний и стремлений. Это только болезненный кризис, за которым должно последовать здоровое состояние, лучше и выше прежнего» [7, с. 310]. М. Ю. Лермонтов своим творчеством подтверждает эту характеристику эпохи. В. Г. Белинский оставил нам ценнейшее свидетельство о положительных началах в мировоззрении М. Ю. Лермонтова. Передавая в цитированном выше письме Боткину свои впечатления от разговора с М. Ю. Лермонтовым, В. Г. Белинский замечает: «...мне отрадно было видеть в его рассудочном, охлажденном и озлобленном взгляде на жизнь и людей семена глубокой веры в достоинство того и другого. Я это сказал ему — он улыбнулся и сказал: «Дай бог!»» [45, с. 514]. Лирика М. Ю. Лермонтова отнюдь не исчерпывается мотивами тоски и одиночества. Лирические произведения поэта полны чувств и стремлений. Можно сказать, что на каждое «отрицание» мы находим у М. Ю. Лермонтова «утверждение». Поэт стремится преодолеть и преодолевает гнетущие, мешающие жить и действовать настроения. Активное, боевое, оптимистическое начало ярко выступает в поэзии М. Ю. Лермонтова. Мрачные настроения сменяются светлыми переживаниями, отрицание жизни — мотивами жизнеутверждения. Этим укрепляются идейные связи М. Ю. Лермонтова с его передовыми современниками.

Одним из наиболее значительных лермонтовских стихотворений раннего периода является полная глубокого содержания лири-

ческая исповедь поэта «1831-го июня 11 дня». И здесь мы встречаем характерную для юного М. Ю. Лермонтова жалобу на «мучительные дни» и «страдания роковые». Но основным в стихотворении является иной мотив — утверждение жизни и борьба за жизнь:

Под ношей бытия не устает
И не хладеет гордая душа;
Судьба ее так скоро не убьет,
А лишь взбунтует...

Чрезвычайно характерны последние слова: на гнет «судьбы» поэт готов ответить бунтом, мятежом. В таком контексте глубокий общественно-психологический смысл приобретают и дальнейшие строки:

Так жизнь скучна, когда боренья нет.

<...>

Мне нужно действовать, я каждый день
Бессмертным сделать бы желал, как тень
Великого героя, и понять
Я не могу, что значит отдыхать.

Поэт жаждет перейти из сферы мысли в сферу действия, разделяя это стремление со своими передовыми современниками. Через три года после написания М. Ю. Лермонтовым этих строк В. Г. Белинский провозгласит в своих «Литературных мечтаниях»: «Жизнь есть действие, а действие есть борьба» [6, с. 28]. Позднее Герцен так сформулирует ту же идею: человеку «мало блаженства спокойного созерцания и видения; ему хочется полноты упоения и страданий жизни; ему хочется действия, ибо одно действие может вполне удовлетворить человека. Действование — сама личность» [45, с. 515]. «...Жадное желание дела, активного вмешательства в жизнь» признал особенностью поэзии М. Ю. Лермонтова М. Горький. Страстная жажда жизни, действия, борьбы помогала М. Ю. Лермонтову преодолевать пессимистические настроения. Горький справедливо охарактеризовал пессимизм М. Ю. Лермонтова как «действенное чувство», как отрицание современности и жажду борьбы. Лирика М. Ю. Лермонтова продолжает традиции гражданской поэзии А. С. Пушкина и декабристов, она зовет к борьбе за свободу, хотя у поэта в эпоху переоценки не оправдавших себя планов революционного переворота силами передового дворянства не было и не могло еще быть ясной политической программы.

Рядом политических стихотворений М. Ю. Лермонтов откликнулся на события начала 30-х гг.: Июльскую революцию 1830 г. во Франции, холерные бунты в России и др. В стихотворении «30 июля 1830 года», выражая свое сочувствие революции, свергнувшей тирана, М. Ю. Лермонтов формулирует общую мысль: «Есть суд земной и для царей». К 1830 г. относится стихотворное обращение М. Ю. Лермонтова к сосланным декабристам (так, по-видимому, надо понять набросок «Новгород»). Поэт призывает их сохранить мужество и обнадеживает: «...погибнет ваш тиран, как все тираны погибали!..»

Гражданские мотивы, прозвучавшие в лирике М. Ю. Лермонтова 1830—1831 гг., не исчезают из нее и в дальнейшем, хотя они выражаются обычно в более общих, иногда символических образах, дающих глубокое философско-психологическое осмысление общественно-политических проблем. Таково, например, стихотворение «Парус» (1832) с его заключительным двустихием:

А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

Таким образом, ранняя лирика М. Ю. Лермонтова проникнута романтической субъективностью. В веренице мелькающих образов не трудно увидеть самого поэта. Образы, возникающие в его сознании, полны пламенных страстей («все было ад иль небо»), в них — любовь, ненависть, верность, коварство.

Социально-философская проблематика лирики поэта. Стихотворение «Смерть поэта» как выражение политического протеста

В пору своего творческого расцвета М. Ю. Лермонтов создает ряд лирических произведений огромной социальной и художественной значимости, с большой твердостью и мужеством раскрывая свой взгляд на современное ему общество, с глубокой искренностью и прямотой передавая свои затаенные чувства и переживания.

Одним из самых значительных произведений русской революционно-политической поэзии явилось стихотворение «Смерть Поэта» (1837). Горько оплакивая гибель великого национального по-

эта, М. Ю. Лермонтов гневно обвиняет в этом реакционные верхи дворянства, «против мнений» которого «восстал» А. С. Пушкин:

Не вы ль сперва так злобно гнали
Его свободный, смелый дар
И для потехи раздували
Чуть затаившийся пожар?

Стихотворение, написанное под первым впечатлением разнесшейся по Петербургу вести о дуэли, первоначально заканчивалось скорбными строками о замолкшем Поэте. Но когда М. Ю. Лермонтов увидел, что аристократические и придворные круги не только не разделяют национальной скорби о безвременно погибшем поэте, но даже берут сторону его убийцы, стихотворение было дополнено новыми строками, в которых автор призвал к ответу правительственную верхушку, угрожая ей неотвратимым возмездием. Гражданское негодование, которым была сильна в свое время революционная поэзия декабристов, продиктовало поэту смелые, клеймящие слова:

Вы, жадною толпой стоящие у трона,
Свободы, Гения и Славы палачи!
Таитесь вы под сению закона,
Пред вами суд и правда — все молчи!..

Анонимная копия последних шестнадцати строк с припиской «Воззвание к революции» была доставлена Николаю I. Такое истолкование лермонтовских стихов вполне соответствовало их политической тенденции. Аристократические верхи, которым неизвестный дотоле поэт угрожал кровавой расправой за пролитую ими «Поэта праведную кровь», имели все основания ожидающий их «божий суд» понимать как суд народа, перед которым рано или поздно придется предстать «палачам» Свободы.

Само собой разумеется, что открыто выступать со стихотворениями на политические темы для М. Ю. Лермонтова было невозможно. Однако настроения, нашедшие выражение в его творчестве, теснейшим образом связаны с непримиримым протестом против гнетущей общественно-политической обстановки, и это придает лермонтовской лирике политический характер. Так, незаконченное стихотворение «Не смейся над моей пророческой тоскою...» (1837) тематически и стилистически близко к стихотворению «Смерть

Поэта». М. Ю. Лермонтов для себя ждет участи А. С. Пушкина — погибнуть жертвой людской «злобы».

В двух тесно связанных между собой стихотворениях — «Бородино» и «Дума» — М. Ю. Лермонтов с особенной глубиной поставил важную для 30-х годов проблему активного служения обществу и вопрос о «деятеле», достойном этой высокой задачи. В стихотворении «Бородино» (1837) М. Ю. Лермонтов воплотил свое представление о сильных и смелых людях, которые были в эпоху Отечественной войны 1812 г. и которых, по наблюдениям поэта, нет в его время:

Да, были люди в наше время,
Не то, что нынешнее племя:
Богатыри — не вы! —

говорит участник Бородинского боя. Связь стихотворения «Бородино» с идейными исканиями М. Ю. Лермонтова правильно понял В. Г. Белинский, почувствовавший здесь «жалобу на настоящее поколение, дремлющее в бездействии, зависть к великому прошедшему, столь полному славы и великих дел» [7, с. 293]. Но М. Ю. Лермонтов обратился к теме Отечественной войны 1812 г. не просто потому, что его не удовлетворяла современная действительность. События 1812 г. показали всему миру героизм русского народа и положили начало тому движению дворянских революционеров, спад которого в период реакции так остро и болезненно ощущал поэт. Естественно, что он противопоставляет своим не способным на общественную борьбу современникам именно деятелей, порожденных эпохой 1812 г.

Вкладывая рассказ о Бородинском бое в уста простого воина, М. Ю. Лермонтов становится на демократическую точку зрения в оценке событий. Заслуга стойкого сопротивления врагу, по справедливому суждению М. Ю. Лермонтова, принадлежит народу, солдатам, проявившим высокое национально-патриотическое сознание. Демократическая идея стихотворения нашла выражение и в его стиле. «...В каждом слове, — писал В. Г. Белинский, — слышите солдата, язык которого, не переставая быть грубо простодушным, в то же время благороден, силен и полон поэзии» [7, с. 293]. О том, что демократические тенденции не были случайными у М. Ю. Лермонтова, свидетельствуют многие его произведения: «Песня про царя Ивана Васильевича...», «Родина» и др.

В «Думе» (1838) М. Ю. Лермонтов дает резкую критику своего «поколения». Поэт упрекает современников за душевный холод и неумение отдаться чему-нибудь со всей страстью, за отсутствие твердых убеждений и неспособность к действию, за идейное и творческое бесплодие и т. д. М. Ю. Лермонтов понимает, что такие настроения большинства современной ему молодежи обусловлены общественно-политической обстановкой. Но поэт не может оправдать людей, склонивших голову под ударами реакции:

К добру и злу постыдно равнодушны,
В начале поприща мы вянем без борьбы,
Перед опасностью позорно малодушны
И перед властью — презренные рабы.

В контексте с последним, остро политическим стихом понятия *добро, зло, борьба, опасность* обнаруживают свое политическое значение. Недаром два последних стиха не были пропущены цензурой. Оценивая свое поколение «с строгостью судьи и гражданина», М. Ю. Лермонтов обвиняет его в отсутствии революционности. Это было созвучно с тем упреком, который был брошен К. Ф. Рылеевым «изнеженному племени переродившихся славян» — тем его современникам, которые забыли славные традиции героического русского народа, с давних лет борющегося за свою независимость. В. Г. Белинский писал: «Если под «сатирою» должно разуметь не невинное зубоскальство веселеньких остроумцев, а громы негодования, грозу духа, оскорбленного позором общества, — то «Дума» М. Ю. Лермонтова есть сатира, и сатира есть законный род поэзии» [7, с. 313].

Но среди своих современников М. Ю. Лермонтов находил и близких себе по духу людей. Это засвидетельствовал поэт и в своей лирике. В стихотворении «Спеша на север издалека...» (1837) М. Ю. Лермонтов, возвращающийся из кавказской ссылки, с волнением говорит о предстоящей встрече с теми «добрыми, пылкими, благородными» людьми, которые «делили молодость» с поэтом. Образ одного из идейно близких ему людей М. Ю. Лермонтов нарисовал в стихотворении «Памяти А. И. Одоевского» (1839). Связь с подобными людьми давала поэту возможность преодолевать индивидуалистические настроения, которые легко возникали в общественной обстановке 30-х гг. В лирике М. Ю. Лермонтова большое место занимают образы, воплощающие идею «родной души». Ост-

ро переживая свое одиночество, М. Ю. Лермонтов не мирится с ним; вот почему в его лирике так настойчиво звучит мотив преодоления одиночества. Одинокому узнику отрадна мысль о «товарище» (ст. «Сосед»). Сочувствие «милой соседки» рождает у пленника тюрьмы надежду на освобождение (ст. «Соседка»).

Возможность взаимопонимания между близкими людьми позволяет поэту внести положительное, светлое начало и в трактовку темы любви. Пусть счастье в любви является мечтой, но поэт верит в осуществление мечты и не отказывается от своего чувства. Пленительный образ женской красоты, созданный воображением поэта, может найти и реальное воплощение:

И все мне кажется: живые эти речи
В года минувшие слышал когда-то я;
И кто-то шепчет мне, что после этой встречи
Мы вновь увидимся, как старые друзья.

Возможность глубокой духовной близости с любимой женщиной поэт утверждает в стихотворении «Есть речи — значенье...» (1840). О постоянстве в любви поэт говорит в стихотворении «Расстались мы, но твой портрет...» (1837). С огромной силой могущество и бесконечность земной любви утверждаются в стихотворении «Любовь мертвеца» (1841). Трактовка темы «загробной» любви прямо направлена против мистического романтизма в духе В. А. Жуковского:

Что мне сиянье божьей власти
И рай святой? Я перенес земные страсти
Туда с собой. Ласкаю я мечту родную
Везде одну; Желая, плачу и ревную,
Как в старину.

Так и тема поэта в творчестве М. Ю. Лермонтова не сводится к мысли о том, что общественное служение писателя остается безрезультатным. В стихотворениях «Поэт» (1839) и «Пророк» (1841) не чувствуется примиренности с горьким уделом поэта. Наоборот, в них звучит протест против непонимания поэта обществом. Когда-то, в период общественного подъема, стих поэта звучал, «как колокол на башне вечевой», «воспламенял бойцов для битвы». М. Ю. Лермонтов стремится возродить эти традиции гражданской поэзии:

Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк!
Иль никогда, на голос мщенья,

Из золотых ножен не вырвешь свой клинок,
Покрытый ржавчиной презренья?..

Поэт

М. Ю. Лермонтов не только жаждет вмешательства поэта в общественную жизнь, но и рассматривает это вмешательство как акт протеста и борьбы. Символика кинжала была знакома русской политической поэзии (ср. «Кинжал» А. С. Пушкина). М. Ю. Лермонтов не изменяет идеалу поэта-гражданина, выдвинутому передовой русской поэзией. Поэт для него — деятель, борец.

Понимание реакционности, косности дворянского общества обращало мысль М. Ю. Лермонтова к иным социальным силам — демократическим. Неудача выступления дворянских революционеров ставила перед М. Ю. Лермонтовым, как и перед всеми деятелями русского освободительного движения, вопрос об общественно-исторической роли народа. В воспоминаниях о народном подвиге спасения Родины в 1812 г. перед М. Ю. Лермонтовым раскрывалась иная Россия. Эта иная, подлинно народная Россия становится предметом идейно-творческих раздумий М. Ю. Лермонтова.

В одном из самых значительных произведений этого периода, в стихотворении «Родина» (1841), Н. А. Добролюбов увидел доказательство сближения М. Ю. Лермонтова с народом: «М. Ю. Лермонтов... умевши рано постичь недостатки современного общества, умел понять и то, что спасение от этого ложного пути находится только в народе» [45, с. 519]. Стихотворение «Родина» было своеобразным выступлением М. Ю. Лермонтова по одному из важнейших вопросов идейно-политической борьбы того времени. Славянофильскому пониманию путей развития России, реакционной «народности», «квасному» патриотизму идеологов крепостничества противостояло прогрессивное решение тех же вопросов писателями революционно-демократического направления: Белинским, Герценом и др. М. Ю. Лермонтов поддерживает революционно-демократическое направление, представителей которого реакционеры обвиняли в отсутствии патриотизма. Энергично начиная стихотворение утверждением своей любви к родине: «Люблю отчизну я...» — М. Ю. Лермонтов как бы возражает обвинителям. Их лжепатриотизму поэт противопоставляет свою «странную», по их представ-

лению, любовь. Но именно М. Ю. Лермонтов, как справедливо писал Добролюбов, «понимает любовь к отечеству истинно, свято и разумно». Патриотизм М. Ю. Лермонтова был революционным: отвергая общественно-политический уклад николаевской России, М. Ю. Лермонтов любил народную Россию, которую он страстно желал видеть свободной.

Глубокая вера в русский народ нашла выражение и в записи М. Ю. Лермонтова, сделанной им в том же году, когда было написано стихотворение «Родина». Утверждая, что Россия «вся в настоящем и будущем», М. Ю. Лермонтов вспоминает сказку о Еруслане Лазаревиче, который, просидев сиднем двадцать лет, на двадцать первом году встал и пошел, встретил тридцать семь королей и семьдесят богатырей и побил их. «Такова Россия», — заключает М. Ю. Лермонтов.

В своей богатой и разнообразной по содержанию лирике М. Ю. Лермонтов с волнующей страстностью и покоряющей искренностью выразил непримиримый протест против политического гнета и социальной несправедливости своего времени, против общественного индифферентизма и бездеятельности, получивших широкое распространение в период реакции, и призвал своих современников продолжать борьбу с крепостничеством и самодержавием, борьбу за свободу и счастье человека.

Богатство и сложность внутреннего мира поэта, столкновение в его душе противоречивых настроений и стремлений, острота и сила переживаний личности, ищущей выхода из невыносимых условий жизни, колебания между уходом в себя и потребностью рассказать о себе — все это определило стилистические особенности лирики М. Ю. Лермонтова. Это поэзия необычайного лирического подъема, поэзия огромной эмоциональной насыщенности.

По мере идейно-творческого роста поэта значительную эволюцию претерпевает и его лирический стиль. Если раннее творчество М. Ю. Лермонтова представляет собой своего рода лирический дневник, то с течением времени в его поэзии начинают преобладать эпические тенденции. Поэт выходит из замкнутого мира своих переживаний и глубже всматривается в жизнь. Лирическое творчество М. Ю. Лермонтова не утрачивает той эмоциональной насыщенности, которая характерна для лермонтовской поэзии в целом. Однако в его лирике все отчетливее начинают вырисовываться

объективные, пластически законченные образы, а события, о которых рассказывается в стихотворении, приобретают характер сюжета. Многие стихотворения М. Ю. Лермонтова становятся лирическими балладами («Умирающий гладиатор», «Русалка», «Три пальмы», «Дары Терека», «Пленный рыцарь», «Спор», «Тамара», «Свиданье», «Морская царевна»). Образы и сюжеты лирических баллад нередко носят аллегорический характер, но в них находят глубокое и верное отражение современная М. Ю. Лермонтову действительность в ее существенных особенностях.

Вместе с тем и в чисто лирических стихотворениях М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» (1841), «Когда волнуется желтеющая нива...», (1837) находят выражение думы и чувства, типичные для тех современников поэта, которые, как и он, не мирятся с общественной атмосферой реакционного периода.

Так М. Ю. Лермонтов овладевает в лирике реалистическим художественным методом, обнаруживая себя наследником и продолжателем А. С. Пушкина, в творчестве которого с середины 30-х гг. восторжествовал реализм. Своим творчеством М. Ю. Лермонтов завершает процесс утверждения реализма в русской лирике.

Идейно-тематическое и жанровое своеобразие романтических поэм М. Ю. Лермонтова

Лирика М. Ю. Лермонтова естественно и легко переросла в романтическую поэму, где лирическое начало играет существенную роль. В многочисленных романтических поэмах М. Ю. Лермонтова отразился тот же круг идей и проблем, те же настроения и стремления, которыми полны его стихотворения.

М. Ю. Лермонтов начал писать в пору широкого распространения в русской литературе жанра романтической поэмы, популярность которому создали «южные» поэмы А. С. Пушкина. Вместе со своими современниками юный М. Ю. Лермонтов творчески откликается на темы, сюжеты, образы пушкинских поэм. В своем «Кавказском пленнике» (1828) он довольно близко к оригиналу пересказывает одноименную поэму А. С. Пушкина. М. Ю. Лермонтовские поэмы «Корсар» (1828) и «Преступник» (1829) представляют собой вариации на тему пушкинских «Братьев разбойни-

ков». Вместе с тем в ранних поэмах М. Ю. Лермонтова проявилось увлечение юного поэта мятежной поэзией Байрона. Но уже в одном из своих полудетских опытов М. Ю. Лермонтов выдвигает оригинальную, не встречающуюся ни у Пушкина, ни у его многочисленных подражателей ситуацию: пленником оказывается горец, захваченный русскими войсками («Черкесы», 1828). Пафос поэмы — в обрисовке свободолюбия и героизма горцев, готовых либо освободить своего единоплеменника, либо погибнуть.

Новой ступенью в развитии эпической поэзии М. Ю. Лермонтова явился цикл «кавказских» поэм, созданный им в 1830—1833 гг.: «Каллы», «Аул Бастунджи», «Измаил-Бей», «Хаджи Абрек». Если первые поэмы М. Ю. Лермонтова были во многом навеяны чтением любимых книг, то в новом цикле поэм заметно выступает реальная основа романтических образов и сюжетов. Советские исследователи творчества М. Ю. Лермонтова собрали большой материал о реально-бытовых источниках его «кавказских» поэм. Для ряда романтических героев М. Ю. Лермонтова найдены реальные прототипы. Например, Измаил-Бей — лицо историческое, и в поэме отражены основные факты его жизни. Установлена бытовая верность этнографических подробностей (горские обычаи, семейный и общественный быт). Большое значение для «кавказских» поэм имело знакомство М. Ю. Лермонтова с фольклором народов Кавказа: песнями, преданиями, сказаниями. Отзвуки кавказского фольклора (например, легенды о злом духе Амирани, прикованном к скале, или о горном духе Гуде, полюбившем девушку грузинку) слышатся в различных поэмах М. Ю. Лермонтова, особенно отчетливо — в «Демоне».

Все это помогает правильно понять отношение М. Ю. Лермонтова к предшествующим литературным традициям, в частности к Байрону. Подобно своему великому предшественнику А. С. Пушкину, М. Ю. Лермонтов нашел в личности и творчестве Байрона много близкого себе. «У нас одна душа, одни и те же муки», — писал поэт в стихотворении «К ***» («Не думай, чтоб я был достоин сожаленья...», 1830). Через два года он пишет стихотворение «Нет, я не Байрон, я другой...», в котором признает свою самостоятельность по отношению к английскому романтику. Как и А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов не стал «байронистом», а остался поэтом «с русскою душой». И герой лермонтовских «кавказских» поэм, и их

идейный смысл, и их композиционная форма существенно отличаются от того, что было характерно для «байронической» поэмы.

В противоположность разочарованному, охладевшему герою-индивидуалисту романтических поэм в характере лермонтовского романтического героя на первый план выступают такие черты, как страстность, сила стремлений, решительность, волевая настойчивость. Полным контрастом социальному одиночеству романтического героя-отщепенца является кровная связь лермонтовских горцев со своим народом. В образах своих героев поэт стремился воплотить национальный характер кавказских народов, показать их любовь к Кавказу, их свободолюбие.

Следы романтической идеализации Кавказа, абстрактно-романтического подхода к событиям на Кавказе явственно выступают в поэмах М. Ю. Лермонтова. Отражая в «Измаил-Бее» и других поэмах первый период Кавказской войны 1817—1864 гг., М. Ю. Лермонтов по условиям времени не мог осознать ее подлинного исторического значения. Воспринимая кавказские горы как «свободы вечные твердыни» («Каллы»), рисуя Кавказ единственным в «стране рабов, стране господ» местом, где люди оставались верными идеалу свободы и боролись на него, М. Ю. Лермонтов идеализировал свободу и независимость горских народов. В. Г. Белинский писал: «...с легкой руки А. С. Пушкина, Кавказ сделался для русских заветною странюю не только широкой, раздольной воли, но и неисчерпаемой поэзии, странюю кипучей жизни и смелых мечтаний! Муза А. С. Пушкина как бы освятила давно уже на деле существовавшее родство России с этим краем, купленным драгоценною кровию сынов ее и подвигами ее героев. И Кавказ — эта колыбель поэзии А. С. Пушкина — сделался потом и колыбелью поэзии М. Ю. Лермонтова...» [45, с. 525]. В «кавказских» поэмах М. Ю. Лермонтов стремился противопоставить своим безвольным и бессильным современникам смелых и свободолюбивых людей, готовых пойти на все для достижения поставленной цели, готовых до конца отстаивать свою свободу. Этот идейный замысел и придавал некоторую романтическую отвлеченность лермонтовской трактовке событий на Кавказе.

В более поздней поэме «Мцыри» М. Ю. Лермонтов уже иначе подходит к вопросу о взаимоотношениях России и Кавказа. Упомянув во вступлении к поэме о надписи на камне, гласящей о том,

как «такой-то царь, в такой-то год, вручал России свой народ», М. Ю. Лермонтов пишет:

И божья благодать сошла
На Грузию! она цвела
С тех пор в тени своих садов,
Не опасая врагов,
За гранью дружеских штыков.

Очевидно, длительное пребывание М. Ю. Лермонтова на Кавказе в последние годы жизни позволило ему более верно и трезво взглянуть на кавказские события. От романтической дымки свободно также и глубоко правдивое, прозаически простое изображение военных действий на Кавказе в послании «Я к вам пишу случайно; право...».

В творческом сознании юного поэта возникли два образа, которые стали его спутниками на всем идейно-художественном пути и нашли совершенное воплощение в последних романтических поэмах: «Мцыри» (1839) и «Демон» (1829—1841). Образы, раскрытые в этих поэмах, не случайно прошли через весь творческий путь М. Ю. Лермонтова и знаменательно завершают развитие романтизма в его творчестве. С ними связаны едва ли не все романтические образы М. Ю. Лермонтова.

Первый вариант «Демона» М. Ю. Лермонтов набрасывает пятнадцатилетним мальчиком, в 1829 г. С тех пор он неоднократно возвращается к этой поэме, создавая ее различные редакции, в которых обстановка действия и детали сюжета меняются, но образ главного героя сохраняет свои основные черты.

В литературоведении были попытки связать «Демона» с традицией произведений о духе зла, богато представленной в мировой литературе («Каин» и «Небо и земля» Байрона, «Любовь ангелов» Мура, «Элоа» де Виньи). Но даже компаративистские изыскания приводили исследователей к выводу о глубокой оригинальности русского поэта. Понимание тесной связи лермонтовского творчества, в том числе и романтического, с современной поэту русской действительностью и с национальными традициями русской литературы, что является руководящим принципом для советского лермонтоведения, позволило по-новому поставить вопрос об образе Демона, как и о романтической поэзии М. Ю. Лермонтова вообще.

Если русская романтическая поэма, как она сложилась в творчестве А. С. Пушкина и поэтов-декабристов, явилась национально-самостоятельным литературным жанром, то «Демон» М. Ю. Лермонтова — своеобразный итог развития этого жанра в его «пушкинском» варианте. Тот образ романтического героя, который впервые был обрисован А. С. Пушкиным в «Кавказском пленнике» и «Цыганах», нашел законченное развитие в «Демоне».

Поэт использовал в поэме, с одной стороны, библейскую легенду о духе зла, свергнутом с неба за свой бунт против верховной божественной власти, а с другой — фольклор кавказских народов. Это придает сюжету «Демона» иносказательный характер. Но под фантастикой сюжета здесь скрывается глубокий психологический, философский, социальный смысл. В лермонтовской поэме современники почувствовали огромную силу отрицания старого мира, всего отживающего феодально-авторитарного миропонимания («с небом гордая вражда»). И они не ошиблись. Если протест против условий, подавляющих человеческую личность, составлял пафос романтического утверждения личности, то в «Демоне» это выражено с предельной глубиной и силой, лермонтовский герой справедливо осудил «ничтожную землю»,

Где нет ни истинного счастья,
Ни долговечной красоты,
Где преступленья лишь да казни,
Где страсти мелкой только жить;
Где не умеют без боязни
Ни ненавидеть, ни любить.

Гордое утверждение личности, противопоставленной отрицаемому миропорядку, звучит в словах Демона: «Я царь познания и свободы». На этой почве у Демона складывается то отношение к действительности, которое поэт определяет выразительными строками:

И все, что пред собой он видел,
Он презирал иль ненавидел.

Но М. Ю. Лермонтов показал, что нельзя остановиться на презрении и ненависти. Став на путь абсолютного отрицания, Демон отверг и положительные идеалы. По его собственным словам, он «все благородное бесславил и все прекрасное хулил». Это и привело Демона к тому мучительному состоянию внутренней опустошенности, бесплодности, бесперспективности, к одиночеству, в котором мы застаем

его в начале поэмы. «Святыня» любви, добра и красоты, которую Демон «вновь постигнул» под впечатлением прекрасного, открывшегося ему в Тамаре, — это идеал достойной человека прекрасной, свободной жизни. Завязка сюжета и состоит в том, что Демон остро ощутил пленительность высокого идеала и всем своим существом устремился к нему. В этом смысл той попытки «возрождения» Демона, о которой в поэме рассказывается в условных библейско-фольклорных образах.

Однако развязка сюжета оказалась трагической: Демон признал свои мечты «безумными» и проклял их. Продолжая анализ романтического индивидуализма, М. Ю. Лермонтов с глубокой психологической правдой вскрывает причины этой неудачи. Он показывает, что в развитии переживаний и событий высокий и благородный общественный идеал подменяется иным — индивидуалистическим. Отвечая «соблазна полными речами» на мольбы Тамары, «злой дух» забывает идеал «любви, добра и красоты». Демон зовет к уходу от мира, от людей. Он предлагает Тамаре оставить «жалкий свет его судьбе», предлагает смотреть на землю «без сожаленья, без участия». Одну минуту своих «непризнанных мучений» Демон ставит выше «тягостных лишений, трудов и бед толпы людской». Демон не смог преодолеть в себе романтического индивидуализма. Это стало причиной гибели Тамары и поражения Демона:

И вновь остался он, надменный,
Один, как прежде, во вселенной
Без упования и любви!..

В судьбе Демона наглядно проявились противоречия романтизма. Поражение романтического героя есть признание недостаточности одного «отрицания» и утверждение положительных начал жизни. В. Г. Белинский правильно увидел в этом внутренний смысл поэмы М. Ю. Лермонтова. Демон, писал критик, «отрицает для утверждения, разрушает для созидания; он наводит на человека сомнение не в действительности истины, как истины красоты, как красоты блага, как блага, но как этой истины, этой красоты, этого блага. Он не говорит, что истина, красота, благо — призраки, порожденные большим воображением человека; но говорит, что иногда не все то истина, красота и благо, что считают за истину, красоту и благо» [45, с. 528]. К этим словам следовало бы добавить, что Демон не удержался на этой позиции и что в пол-

ной мере данная характеристика относится не к лермонтовскому герою, а к самому М. Ю. Лермонтову, который сумел подняться над «демоническим» отрицанием.

Такое понимание идейно-социального смысла лермонтовской поэмы позволяет уяснить ее связь с общественно-политической обстановкой последекабристского периода. Путем глубокого идейно-психологического анализа настроений тех представителей поколения 30-х годов, которые не шли дальше индивидуалистического протеста, М. Ю. Лермонтов в романтической форме показал бесперспективность подобных настроений и выдвинул перед прогрессивными силами страны необходимость иных путей борьбы за свободу. Если связь «Демона» с современной поэту русской действительностью не сразу обнаруживается вследствие условности сюжета поэмы, то в реалистическом романе М. Ю. Лермонтова о герое времени, где запечатлено то же социально-психологическое явление (образ Печорина), эта связь выступает с полной наглядностью.

Преодоление романтического индивидуализма, раскрытие ущербности «демонического» отрицания ставило перед М. Ю. Лермонтовым проблему действительных путей борьбы за свободу личности, проблему иного героя. Разрешить эту проблему М. Ю. Лермонтов пытается в поэме «Мцыри». Образ героя этой поэмы М. Ю. Лермонтова формировался параллельно с образом Демона. Но это не дает оснований рассматривать образы Мцыри и Демона как разновидности одного и того же характера, что нередко утверждалось исследователями. Мцыри представляет существенно иной, точнее сказать, противоположный по отношению к Демону характер. Сущность этого характера определил сам поэт в одной из своих творческих заметок: «Написать записки молодого монаха семнадцати лет. С детства он в монастыре; кроме священных книг не читал. Страстная душа томится. Идеалы...» Последние слова выражают противоположность пламенного героя М. Ю. Лермонтова его «хладному» герою, а тем самым и всякому романтически разочарованному герою, начиная с пушкинского Пленника.

Первоначальный очерк характера будущего Мцыри М. Ю. Лермонтов дал в незаконченной поэме «Исповедь» (1831) в образе испанского монаха, заключенного в монастырскую тюрьму. Таков же пленник русской монастырской тюрьмы XVI в. Арсений, герой поэмы «Боярин Орша» (1835—1836). Не удовлетворенный и этим

опытом создания образа положительного героя, М. Ю. Лермонтов осуществляет свой давний романтический замысел в поэме «Мцыри».

«Пламень», а не хлад «с юных дней таяся жил в груди» героя поэмы. Огонь, который жег его душу, перед смертью вспыхнул ярким пламенем. Состояние разочарованности, духовной усталости, демонической мрачности чуждо Мцыри. Он весь — порыв к свободной, яркой, полноценной, подлинно человеческой жизни. Тоска, испытываемая юношей, — это не состояние безнадежности и упадка, это страстная, зовущая к борьбе тоска по идеалу. Совершенно иной характер, чем это было у романтика-индивидуалиста, носит и одиночество Мцыри. Он вырос одиноким потому, что его окружали чуждые по духу люди. Но он тяготится этим одиночеством и жаждет общения с людьми. Одиноким оказался Мцыри и в своей борьбе за свободу. Но он рвется к борьбе «в краю отцов», среди других «вольных» людей. Только так и можно понять слова Мцыри о его стремлении

В тот чудный мир тревог и битв,
Где в тучах прячутся скалы,
Где люди вольны, как орлы.

Мцыри это не удалось. Но борьба с барсом, явившаяся для героя серьезным испытанием, выражает мысль о возможности победы для того, чье «сердце вдруг зажглося жаждою борьбы и крови...» Конечно, обстановка, в которой вырос Мцыри, не могла не отразиться на характере героя. Вспомним его слова: «На мне печать свою тюрьма оставила...» Но здесь нет внутреннего крушения, к которому приходит романтический индивидуалист. Мцыри оказывается жертвой объективных обстоятельств, оказавшихся сильнее его.

В романтической поэзии М. Ю. Лермонтова ярко проявились две основные тенденции, объясняемые историческими условиями. Решительное неприятие современной действительности породило то «начало отрицания», которое составляет один из существенных элементов революционного романтизма. Предельной силы романтическое отрицание действительности, вызывающей только презрение и ненависть, достигло в «Демоне». Но в романтизме М. Ю. Лермонтова отчетливо выражена и противоположная тенденция — «начало утверждения». Об этом свидетельствуют многие лирические стихотворения М. Ю. Лермонтова, которые проникну-

ты тоской по идеалу, верой поэта в положительные начала жизни. В этом отношении поэме «Демон» противостоит поэма «Мцыри», где утверждается идеал свободной жизни.

Существенное различие характеров Демона и Мцыри приводит к выводу, что в романтическом эпосе М. Ю. Лермонтова не один, а два героя. Несомненно, оба характера М. Ю. Лермонтову глубоко близки. Об этом свидетельствует и лиризм лермонтовских поэм, и лирика поэта, в которой нашли выражение настроения, родственные и Демону, и Мцыри.

Поднимаясь над романтическим индивидуализмом, поэт утверждает необходимость общественной борьбы за положительные начала жизни. В. Г. Белинский, высоко оценивший идейно-художественное значение «Демона», был глубоко прав, когда именно Мцыри назвал «любимым идеалом» М. Ю. Лермонтова.

Утверждение Мцыри в качестве положительного героя позволяет признать М. Ю. Лермонтова носителем тех революционных начал, которые, сохранившись в сознании и деятельности наследников декабристов, должны были с новой силой и на новой основе возродиться в борьбе следующего поколения русских революционеров.

Автор «Демона» и «Мцыри» пришел в литературу со своими темами, сюжетами, героями. Развивая традиции революционного романтизма, М. Ю. Лермонтов показал себя глубоко оригинальным поэтом, который создал свой поэтический мир, романтически отразивший современную поэту действительность и романтически ей противопоставленный. Наиболее ярким выражением того нового, что внес М. Ю. Лермонтов в романтическую поэму, явился его герой, отмеченный печатью «сердца вольного и пламенных страстей» (по словам М. Ю. Лермонтова, сказанным им о великом русском поэте). Внося новое содержание в воспринятую от предшественников форму романтической поэмы, М. Ю. Лермонтов не подвергает коренной ломке самый жанр, однако в его творчестве этот жанр приобретает своеобразные очертания. Мы имеем право говорить о лермонтовском варианте романтической поэмы.

В. Г. Белинский писал, что в М. Ю. Лермонтове всех поражало «резко ощутительное присутствие мысли в художественной форме». Это относится и к его романтическим поэмам. Вслед за своими предшественниками — А. С. Пушкиным и поэтами-декабристами — М. Ю. Лермонтов ставит в поэмах большие социальные и

философские проблемы, имеющие самое непосредственное отношение к запросам современной ему жизни. Проблемность резко отличает его поэмы от многочисленных романтических поэм, авторы которых увлекались острыми сюжетами в ущерб идейному содержанию.

С декабристской традицией связывает М. Ю. Лермонтова социальный, эпический характер сюжета значительной части его поэм. Новеллистический сюжет в поэмах романтиков сводился обычно к любовной интриге. Не отказывается от романтического сюжета и Лермонтов. Но наряду с таким сюжетом в его поэмах приобретает важное, даже основное, значение сюжет не романтический. В большинстве поэм любовная интрига отсутствует или занимает побочное место («Черкесы», «Корсар», «Последний сын вольности», «Каллы», «Измаил-Бей», «Хаджи Абрек», «Беглец», «Мцыри»). В отличие от многочисленных авторов романтических поэм М. Ю. Лермонтова интересуют не эффекты любовных коллизий, а внутренняя сложность человеческих переживаний и отношений.

С этим связана и еще одна особенность лермонтовских романтических поэм. Это внимание к психологии героя. Не только в психологическом романе, но и в романтической поэме М. Ю. Лермонтов пытается «рассказать душу» своих героев. В этом отношении поэт развивает те начала, которые были заложены в самом жанре романтической поэмы, посвященной личности героя с его внутренним миром. Упорное возвращение М. Ю. Лермонтова к форме поэмы-исповеди свидетельствует об интересе поэта к психологическому анализу. Автор «Демона» и «Мцыри», сохраняя романтическую манеру изображения характера и психологии, достигает подлинной правды в раскрытии душевного мира своих героев.

Высокая идейность и художественность последних романтических поэм М. Ю. Лермонтова позволяют признать их не только вершиной данного жанра в русской поэзии, но и одним из высших достижений революционного романтизма в мировой литературе. Революционный романтизм М. Ю. Лермонтова в отличие от западноевропейского романтизма, в котором значительны буржуазно-индивидуалистические тенденции, был тесно связан с русским освободительным движением, выражавшим чаяния и ожидания закрепощенного народа.

«Герой нашего времени» — первый психологический роман в русской литературе

В 1839 г. в «Отечественных записках» появилась повесть «Бэла» с подзаголовком «Из записок офицера с Кавказа». В конце того же года в том же журнале увидела свет последняя часть будущего романа — «Фаталист». В 1840 г. там же была напечатана «Тамань». Вслед за этим в 1840 г. вышло и отдельное издание романа в его полном составе.

«Герой нашего времени» многими нитями связан с романтизмом, не утратившим еще в эту пору своего значения для автора «Демона» и «Мцыри». Преимущественное внимание к внутреннему миру человека, аналитический способ его раскрытия, психологический самоанализ героя, некоторая загадочность его прошлого, контрастность характеров, острота сюжета, нарушение хронологической последовательности в композиции романа, заметно выраженный «субъективный элемент», придающий эпическому жанру глубокий лиризм, — таковы художественные традиции романтизма, в той или иной форме проявляющиеся в романе М. Ю. Лермонтова. Но это не дает нам права относить «Героя нашего времени» к разновидностям романтического романа, популярного в это время в России и на Западе. Традиции романтизма в романе М. Ю. Лермонтова подчинены иному художественному заданию — реалистическому — и выступают в иной функции — также реалистической. «Герой нашего времени» вместе с произведениями А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя стал великим созданием русского реализма.

Романтическим решением вопросов, выдвинутых реальной действительностью, романтическим отображением процессов, происходивших в русской жизни той поры, нельзя было ограничиться. В лирических размышлениях «Думы» М. Ю. Лермонтов с трезвым реализмом подошел к вопросу о способности своего поколения выполнить его исторический долг. Широкое освещение этой темы требовало художественных средств реалистического романа. Так возникает «Герой нашего времени».

Роман М. Ю. Лермонтова вызвал ряд критических отзывов. Реакционная критика напала на автора, без оснований усмотрев в романе «психологические несообразности», следы французской «не-

истой словесности», «безнравственность» главного героя, в котором хотели видеть автопортрет М. Ю. Лермонтова. Совершенно противоположную оценку новому произведению дал В. Г. Белинский, напечатавший в 1840 г. две краткие рецензии и большую критическую статью о «Герое нашего времени» и позднее не раз возвращавшийся к обсуждению романа. В. Г. Белинский показал огромное идейно-художественное значение лермонтовского произведения как реалистического романа, в основу которого положен «важный современный вопрос о внутреннем человеке», т. е. о психологии современного человека. «Глубокое чувство действительности, — писал В. Г. Белинский, — верный инстинкт истины, простота, художественная обрисовка характеров, богатство содержания, неотразимая прелесть изложения, поэтический язык, глубокое знание человеческого сердца и современного общества, широкость и смелость кисти, сила и могущество духа, роскошная фантазия, неисчерпаемое обилие эстетической жизни, самобытность и оригинальность — вот качества этого произведения, представляющего собою совершенно новый мир искусства» [45, с. 554].

Откликом на критические суждения о «Герое нашего времени» явилось предисловие, написанное М. Ю. Лермонтовым ко второму изданию романа, вышедшему в 1841 г. Автор указывает на основные принципы, которым он следовал в своем произведении. Это, во-первых, реализм, задачей которого является создание типического характера: «Герой Нашего Времени... это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии». М. Ю. Лермонтов отстаивает реалистичность созданного им характера. «... Ежели вы верили, — обращается он к читателям, — возможности существования всех трагических и романтических злодеев, отчего же вы не веруете в действительность Печорина? <...> Уж не оттого ли, что в нем больше правды, нежели бы вы того желали?..» Это, во-вторых, критический характер реализма. «Довольно людей кормили сластями, — возражает М. Ю. Лермонтов тем, кому образ Печорина казался «преувеличением», — у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины».

В. Г. Белинский писал, что в «Герое нашего времени» М. Ю. Лермонтов «является решителем важных современных вопросов» И действительно, лермонтовский роман ставит центральную проблему эпохи — проблему «деятеля», отвечающего общест-

венно-историческим потребностям эпохи. Положительный образ пламенного и активного борца за достойную человеческую жизнь М. Ю. Лермонтов нарисовал в своих романтических произведениях. В реалистическом романе он попытался художественно познать и оценить «героя времени» как он есть, в свете своего морально-общественного идеала. Каков же этот «герой» и как о нем судит автор?

Печорин — натура богато одаренная. Он не переоценивает себя, когда говорит: «...я чувствую в душе моей силы необъятные...» Печорин обладает острым, аналитическим умом, позволяющим ему верно и глубоко судить о людях, о жизни. Он видит пороки окружающего его общества и относится к нему резко отрицательно. Печорин стоит значительно выше своей среды, для которой он, как и герои лермонтовских драм, является «странным человеком» (так называет его княжна Мери). Развившаяся у Печорина рефлексия, побуждающая его анализировать каждый свой поступок, судить себя, вызывает у него критическое отношение не только к другим, но и к самому себе. Это ставит его значительно выше Онегина, у которого самокритичное начало выражено весьма слабо. Печорин записывает в дневнике, что он «привык себе во всем признаваться». Вот одно из таких признаний: «Я иногда себя презираю... не оттого ли я презираю и других?..»:

Печорин от природы наделен горячим сердцем, способным глубоко чувствовать и сильно переживать. С большой психологической правдой М. Ю. Лермонтов показывает происходящую в Печорине борьбу искреннего чувства, возникающего в глубине его души, и привычного для него равнодушия, черствости. Отвечая на вопрос Максима Максимыча о Бэле, Печорин отвернулся и «принужденно» зевнул. Но за этим показным безразличием он торопился скрыть подлинное волнение, заставившее его чуть-чуть побледнеть. При последнем свидании с Мери Печорин «принужденной усмешкою» спешит подавить возникшее в нем чувство острой жалости к девушке, которую он заставил глубоко страдать.

Печорин — человек волевой, активный, что делает его весьма способным к действию, и он в какой-то мере «действует». Когда Печорин говорит княжне Мери, что его молодость прошла в борьбе со светом, то это не просто громкая фраза. Его «история», которая в петербургском свете «наделала много шума», была выражением своеобразного протеста против светской среды, разрывом с нею.

М. Ю. Лермонтов, вероятно, не случайно устранил имевшееся в черновиках романа указание на дуэль как причину высылки Печорина из Петербурга: глухое упоминание «истории», вызвавшей разговоры и волнения, придает конфликту героя с обществом более серьезный смысл. «Борьбу со светом», пусть в уродливой форме, продолжает Печорин и на Кавказе, в «водяном обществе». Если в образе Печорина дано реалистическое изображение характера, который до этого М. Ю. Лермонтов воплощал в своих романтических героях-мятежниках, то своеобразную «мятежность» мы находим и у Печорина. Воплощая, подобно Демону, «начало отрицания», Печорин говорит решительное «нет» современной ему действительности.

Таковы положительные задатки богато одаренной природы лермонтовского героя. Однако они не получили необходимого развития, а, наоборот, приняли ложное направление. Оригинальный ум Печорина не оставил, если воспользоваться суровыми словами лермонтовской «Думы», «ни мысли плодovитой, ни гением начатого труда». Его острая мысль не идет дальше резкой критики людей и афористических суждений о жизни. Сердце Печорина охладело, ожесточилось, и лишь в отдельные минуты он способен пережить сильное и благородное чувство. Особенно разительно противоречие между способностью Печорина действовать и ничтожностью его «действия». Эту особенность лермонтовского героя как основную черту его характера отметил и объяснил В. Г. Белинский, а позднее — Н. А. Добролюбов. Печорин, по Белинскому, — «человек, пожираемый жаждою деятельности», но это «пустая деятельность». Добролюбов, один из тех «потомков», которые имели право отнестись к предшествующему поколению «со строгостью судьи и гражданина», презрительно называет поступки Печорина «дрянными дебоширствами».

Но оба критика не ограничиваются осуждением лермонтовского героя. Они стремятся найти объяснение данного характера в условиях породившей его эпохи. Приведенные выше слова Белинского даны в таком контексте: «Герой нашего времени должен быть таков. Его характер — или решительное бездействие, или пустая деятельность» [45, с. 556]. Здесь намечается объяснение и в какой-то мере оправдание Печорина: не удовлетворяясь «решительным бездействием», лермонтовский герой не мог пойти дальше «пустой деятельности». В. Г. Белинский, используя библейские образы, да-

ет и общественно-историческую характеристику эпохи Печориных: «Да, наше поколение — израильтяне, блуждающие по степи, и которым никогда не суждено узреть обетованной земли. И все наши вожди — Моисеи, а не Навины. Скоро ли явится сей вождь?..» [45, с. 556]. Как известно из библейской легенды, не Моисею, а Иисусу Навину было суждено привести евреев, блуждавших по пустыне, в землю обетованную. Символика Белинского совершенно ясна: Печорин принадлежит к поколению, не имеющему перед собой ясных общественно-политических целей, не имеющему руководителей, способных направить «деятельность» по истинному пути. В статье о «герое нашего времени» В. Г. Белинский не мог еще полностью отрешиться от свойственного ему в период «примирения с действительностью» ошибочного понимания диалектики. Критик видит в характере Печорина переходное состояние духа, когда для человека все старое разрушено, а нового еще нет, когда для человека есть только «возможность чего-то действительного в будущем и совершенный призрак в настоящем» [7, с. 245]. В этом объяснении еще нет конкретно-исторической определенности. Такая определенность появилась у Добролюбова.

Автор статьи «Что такое обломовщина?» вполне допускает, что «при других условиях жизни, в другом обществе» Печорин совершал бы «великие подвиги». Общественными условиями Добролюбов объясняет свойственное Печорину, как и другим «лишним людям», «бесплодное стремление к деятельности, сознание, что из них многое могло бы выйти, но не выйдет ничего» [42, с. 397]. Но вместе с тем критик-демократ не снимает с них вины за неспособность к «настоящей, серьезной деятельности». Явно имея в виду политическую борьбу, Добролюбов в упор ставит вопрос: «Что же они? Соединились ли друг с другом для одного общего дела, образовали ли тесный союз для обороны от враждебных обстоятельств?» И отвечает: «Ничего не было... Все рассыпалось прахом, все кончилось той же обломовщиной...» [52, с. 399]. В последних словах критик дает свое объяснение общественно-политической бездеятельности Печорина: принадлежность к дворянско-помещичьей среде наложила на него неизгладимую печать. Добролюбов судил о Печорине с позиций, на которые поднялось второе поколение русских революционеров, поколение разночинско-демократическое, когда «явилась в самом обществе потребность настоящего дела».

В 30-х гг. положение передовых людей было особенно трудным. А. И. Герцен, называвший «страшными» первые десять лет после 1825 г., писал о представителях поколения, молодость которого пришлось на эти годы: «Разумеется, в десять лет они не могли состариться, но они сломились, затаились, окруженные обществом без живых интересов, жалким, трусовившим, подбострастным. И это были десять первых лет юности! Поневоле приходилось, как Онегину, завидовать параличу тульского заседателя, уехать в Персию, как Печорин М. Ю. Лермонтова» [45, с. 557] Однако передовые люди эпохи, такие как В. Г. Белинский и Герцен, преодолевали трудности и находили пути к «действию». Подлинными героями времени были те деятели последекабристского периода, которые в обстановке жесточайшей реакции, продолжая и развивая традиции дворянской революционности, искали и находили возможности общественной борьбы во имя идеалов свободы. Не они послужили прототипами для образа Печорина. Правда, и у героя лермонтовского романа намечались некоторые связи с передовыми общественными кругами — через доктора Вернера, с которым Печорин встретился «в среде многочисленного и шумного круга молодежи». Речь идет, конечно, о Ставрополе и о проживавших там декабристах, с которыми был связан доктор Н. В. Майер, прототип Вернера. Однако и в отношении этого кружка Печорин остается на позиции скептицизма. «...Каждый был убежден в разных разностях», — замечает Печорин по поводу разговоров «об убеждениях», находя, что никто не сказал «ничего умнее» тех скептических суждений, которые были высказаны им и Вернером. У Печорина нет скольконибудь отчетливых общественно-политических убеждений. Отрицая, он ничего не утверждает.

В «Фаталисте» сам Печорин противопоставляет волевым и убежденным людям прошлого свое поколение как «жалких потомков, скитающихся по земле без убеждений и гордости... не способных более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного... счастья... переходящих от сомнения к сомнению... не имеющих... ни надежды, ни даже того неопределенного, хотя сильного наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми или с судьбою...».

Слабость социальных связей, неумение стать на путь общественной борьбы оказывает на Печорина губительное действие.

В одном из выступлений М. Горький говорил, что индивидуализм, превращаясь в эгоцентризм, создает «лишних людей». Так получилось и с Печориным. Он откровенно признается в своем эгоизме, эгоцентризме. «...По правде, мы ко всему довольно равнодушны, кроме самих себя», — говорит он Вернеру; «...я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе», — записывает он в дневнике. Отношение Печорина к женщинам, к Максиму Максимычу, ко всем окружающим свидетельствует, что он не ошибся в оценке самого себя. Индивидуализм и эгоизм Печорина приводят его к полному одиночеству и сознанию бессмысленности своей жизни. Таков был результат дальнейшего развития тех задатков, которые обнаружились у Печорина еще в «Княгине Лиговской».

Хорошо понимая, что у читателей возникнет вопрос об отношении автора к столь сложному и противоречивому в своих переживаниях и поведении герою, М. Ю. Лермонтов в «Предисловии» к «Журналу Печорина» дает уклончивый ответ на предполагаемый вопрос: «Может быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина. Мой ответ — заглавие этой книги. «Да, это злая ирония!» — скажут они — Не знаю». М. Ю. Лермонтов этими словами дает понять, что к Печорину неприменима категоричная оценка: либо «да», либо «нет». Заглавие романа, очевидно, нельзя понимать ни в буквальном, ни в ироническом смысле. В Печорине есть и сила, и слабость. В суде над своим героем М. Ю. Лермонтов выступает и обвинителем, и защитником.

Особенно отчетливо авторская оценка героя в романе М. Ю. Лермонтова выявляется через систему образов. Образ героя оттеняют другие персонажи романа. На фоне «водяного общества», с его пошлостью, ничтожеством интересов, корыстными расчетами, мелочным эгоизмом, грязными интригами, Печорин выступает как благородный, высококультурный, страдающий от своей общественной бесполезности человек. Особенно разителен контраст между Печориным, переживающим подлинную и глубокую духовную трагедию, и Грушницким, играющим роль непризнанного и разочарованного героя.

Но в романе есть группа персонажей, которая оттеняет Печорина с невыгодной для него стороны. Уже в «Бэле» скучающему и раздражаемому внутренними противоречиями Печорину противопоставлены кавказцы (Казбич, Азамат) с их горячностью, целью-

стью, постоянством. Встреча Печорина с Максимом Максимычем, свидетелем которой был автор («Максим Максимыч»), показывает «героя времени» в резком контрасте с обыкновенным человеком той же эпохи. И оказывается, что этот обыкновенный, «маленький» человек гораздо выше по своим моральным качествам, чем «необыкновенный» человек, гордо поднимающийся над «толпой». Душевная неуравновешенность и общественная неустроенность Печорина резче выступают в сопоставлении с доктором Вернером, которому скептицизм, сближающий его с героем романа, не мешает выполнять свой общественный долг. Подобно А. С. Пушкину, М. Ю. Лермонтов подошел к оценке своего героя с позиций дворянской революционности в новый период ее развития. Вызывая сочувствие к одаренной и благородной натуре, сохранившей внутренний протест против общественного гнета, М. Ю. Лермонтов в то же время осуждает «героя времени» за его неспособность к общественной борьбе, за его пустую «деятельность», за его индивидуализм.

«Второстепенные» персонажи романа, играя служебную роль в отношении главного героя, имеют и самостоятельное значение. Эту двойную роль персонажей лермонтовского романа отметил еще В. Г. Белинский: здесь «все лица, — каждое столько интересное само по себе, так полно образованное, — становятся вокруг одного лица, составляют с ним группу, которой средоточие есть это одно лицо» [7, с. 182]. Развивая пушкинские традиции в обрисовке «второстепенных» лиц романа, М. Ю. Лермонтов в образах Бэлы, Казбича, Азамата реалистически зарисовал типы кавказцев, долгое время остававшихся в его произведениях героями романтическими, хотя и не лишенными жизненно-бытовой правды.

В «Тамани» М. Ю. Лермонтов вводит читателя в экзотическую среду контрабандистов, но изображение этой среды лишено всякой экзотики, и характеры обрисованы с жизненной правдой и художественной простотой. В «Княжне Мери» особенно ярко обрисован Грушницкий, образ которого В. Г. Белинский назвал «истинно художественным созданием», а Н. Г. Чернышевский — «превосходным лицом». В образе Грушницкого М. Ю. Лермонтов заклеил тех, кто опошил, лишил внутреннего смысла глубокий душевный кризис, который переживали люди типа Печорина. Романтический индивидуализм был для Грушницкого не результатом идейного разрыва с дворянским обществом, но пустым подражанием, мод-

ной маской, под которой скрывалась банальная физиономия юнкера, далекого от острых общественно-политических вопросов современности.

Разнообразные оттенки женского характера и психологии М. Ю. Лермонтов воплотил в ярко индивидуализированных женских образах, начиная с Бэлы и девушки из «Тамани» и кончая эпизодической фигурой Насти, «хорошенькой дочки старого урядника», в «Фаталисте». В «Княжне Мери» М. Ю. Лермонтов, ограниченный формой изложения (от лица Печорина), сумел, однако, передать душевное состояние Мери путем описания ее взглядов, выражения лица, движений, жестов и т. д., наблюдаемых автором дневника. Бледнее других оказался образ Веры.

Одним из интереснейших лиц романа В. Г. Белинский справедливо назвал Максима Максимыча. В. Г. Белинский же дал классическую характеристику Максима Максимыча — типа «старого кавказского служаки, закаленного в опасностях, трудах и битвах, которого лицо так же загорело и сурово, как манеры простоваты и грубы, но у которого чудесная душа, золотое сердце» [7, с. 188]. Максим Максимыч противопоставлен Печорину в психологическом и социальном отношении: как обыкновенный, скромный, ясный и цельный в своей психологии человек «необыкновенной», сложной, противоречивой натуре, с одной стороны, и как представитель демократической среды аристократу — с другой. И в том и в другом случае симпатии автора не на стороне Печорина. В. Г. Белинский справедливо отметил самобытность образа Максима Максимыча, назвав его «типом чисто русским». В творчестве М. Ю. Лермонтова этот образ был одним из высших достижений реализма, знаменательным для дальнейшего идейно-художественного развития поэта.

Сам М. Ю. Лермонтов выдвинул в предисловии ко второму изданию романа такие художественные принципы, которые в наше время получили наименование критического реализма. В «Предисловии» к «Журналу Печорина» М. Ю. Лермонтов с той же эстетической точностью определил и жанровую специфику своего романа: «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа». «Герой нашего времени» — роман психологический. Основная задача писателя — раскрыть «историю души человеческой», характер и

внутренний мир героя в их типичности для людей 30-х г., переживших духовную драму. М. Ю. Лермонтов не был бы реалистом, если бы не показал социальную природу характера и переживаний своего героя, если бы не обрисовал «типических обстоятельств» общественной жизни, объясняющих личность Печорина. Все это мы находим в «Герое нашего времени». С этой точки зрения роман М. Ю. Лермонтова следовало бы назвать социально-психологическим. Однако, в отличие от таких произведений, как «Евгений Онегин» и «Мертвые души», «Герой нашего времени» является романом, в котором интерес к психологическому анализу определяет особенности жанра. Это было естественным развитием созданного А. С. Пушкиным социально-психологического романа в исторической обстановке 30-х гг., когда «нравственные вопросы о судьбе и правах человеческой личности» выдвинулись на первый план. Лермонтовское направление развития психологического романа нашло продолжение в русской литературе. Чернышевский от М. Ю. Лермонтова ведет толстовский метод показа «диалектики души»: «Из других замечательнейших наших поэтов более развита эта сторона психологического анализа у М. Ю. Лермонтова» [45, с. 560].

Задаче раскрытия характера и внутреннего мира героя подчинена и композиция «Героя нашего времени». Пониманием этого наше литературоведение также обязано В. Г. Белинскому, который был и первым истолкователем образа Печорина. С самого начала критик подчеркивает композиционное единство романа: «...«Герой нашего времени» отнюдь не есть собрание нескольких повестей, изданных в двух книжках и связанных только одним общим названием: нет, это не собрание повестей и рассказов — это роман, в котором один герой и одна основная идея, художнически развитая» [7, с. 262]. По Белинскому, роман «нельзя читать не в том порядке, в каком расположил его сам автор», ибо «части этого романа расположены сообразно с внутреннею необходимостью» [7, с. 262]. Критик подметил, что М. Ю. Лермонтов первоначально показывает Печорина как «какое-то таинственное лицо» («Бэла»), и лишь в дальнейшем «туман рассеивается, загадка разгадывается, основная идея романа, как горькое чувство, мгновенно овладевшее всем существом вашим, пристает к вам и преследует вас» [7, с. 182]. В самом деле, в «Бэле» герой предстает перед читателем через двойное посредство: рассказчика — Максима Максимыча — и ав-

тора. В «Максиме Максимыче» одно звено отпадает: остается только автор, наблюдающий героя, имеющий прямую возможность судить о нем по его внешности, словам и поступкам. В «Журнале Печорина» устраняется и это посредство: перед читателем предстает сам герой в его рассказе о самом себе. Таким образом, М. Ю. Лермонтов в композиции образа Печорина идет от поступков к их психологическим мотивам, от портрета героя к его внутреннему миру, от загадки к разгадке. Но такой композиционный замысел не является простым средством заинтриговать читателя. Он как нельзя лучше способствует обрисовке личности Печорина. «Загадочность» героя подчеркивает его необычность, «странность». Но внутренняя подоплека всех «странностей» может быть вскрыта только при условии полного обнажения тех мотивов, чувств, стремлений, мыслей, которые человек неохотно обнаруживает. А это возможно лишь в интимном дневнике, который не рассчитан на читателя. Отсюда «искренность» Печорина, который «так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки».

В композиции образа Печорина значительное место занимает его портрет («Максим Максимыч»). Принцип обрисовки внешности героя соответствует жанру лермонтовского романа: художник рисует психологический портрет, стремясь через изображение внешнего облика героя раскрыть его внутренний мир, психологически мотивируя каждую деталь наружности, манеры держаться, мимики. Так, Печорин при ходьбе не размахивал руками; для М. Ю. Лермонтова это «верный признак некоторой скрытности характера». Манера сидеть обнаруживала в Печорине «какую-то нервическую слабость». Центральное место в портрете Печорина занимает описание глаз, их выражения. И здесь все детали интерпретируются психологически.

Средствами портретной живописи М. Ю. Лермонтов дает не только психологическую, но и социальную характеристику героя. Портрет Печорина показывает нам аристократа, в котором видна «порода» (маленькая рука, черные брови и усы при светлом цвете волос) и «привычки порядочного человека» («ослепительно-чистое белье»).

Мастерство М. Ю. Лермонтова-портретиста проявляется и в других портретах: Грушницкого, княжны Мери, Максима Максимыча, Бэлы и др. Среди разнообразных средств литературного портрета обращает на себя внимание прием повторения детали, ха-

рачной для персонажа: тонкий стан Бэлы, бархатные глаза Мери, солдатская шинель Грушницкого и т. д. Этот прием в дальнейшем стал характерной особенностью портретной живописи Л. Н. Толстого.

Принцип реализма, осуществленный М. Ю. Лермонтовым в «Герое нашего времени», определил и стиль романа. Процесс становления реалистического стиля, отразившийся в неоконченных романах М. Ю. Лермонтова, нашел свое завершение в «Герое нашего времени». Последний роман М. Ю. Лермонтова — совершеннейший образец русской реалистической прозы. Автор «Героя нашего времени» явился преемником и продолжателем Пушкина-прозаика с его принципами точности и краткости как первых достоинств прозы. Отказ от метафоричности, характерной для романтического стиля, предметная точность словоупотребления, преобладание простых предложений, придающее изложению сжатость, лаконичность, — таковы основные особенности прозаической речи М. Ю. Лермонтова в «Герое нашего времени».

Роман «Герой нашего времени» явился важнейшим этапом в творческом развитии М. Ю. Лермонтова. Характер, нашедший воплощение в образе Печорина, с детских лет занимал воображение поэта. Но долгое время героя М. Ю. Лермонтова характеризовали романтический облик и субъективно-лирическая окраска. В «Герое нашего времени» М. Ю. Лермонтов средствами реалистического искусства создает типический образ, в котором нашли отражение существенные стороны современной писателю действительности. В этом направлении и должно было, очевидно, идти дальнейшее творческое развитие М. Ю. Лермонтова. Дошедшие до нас свидетельства о его новых замыслах говорят в пользу такого предположения и вместе с тем позволяют строить догадки о тематике, интересовавшей М. Ю. Лермонтова.

Значение творчества М. Ю. Лермонтова

Жизнь М. Ю. Лермонтова оборвалась в самом расцвете его творческих сил. Однако и то, что создал М. Ю. Лермонтов за краткий период своей литературной деятельности, оставило огромный

след в развитии русской литературы. Историческое значение лермонтовского творчества определяется прежде всего его теснейшей связью с русской действительностью, русским освободительным движением. Творчество М. Ю. Лермонтова развернулось в дворянский период русского освободительного движения, но в отличие от своих предшественников, А. С. Пушкина и декабристов, он выступил в годы разгрома революционного движения, в момент спада революционной волны. Отразив в своем творчестве эту историческую ситуацию, М. Ю. Лермонтов вместе с лучшими своими современниками стал продолжателем дела дворянских революционеров в новых исторических условиях. Идея действия (при всей трудности действовать в эпоху реакции) является ведущей идеей творчества М. Ю. Лермонтова. Отсюда интерес поэта к проблеме героя времени, к вопросу о человеке, способном действовать. Глубоко раскрыв трагедию индивидуалистического бунтарства, М. Ю. Лермонтов понял — еще раз воспользуемся словами Н. А. Добролюбова, — «что спасение... находится только в народе». Так для М. Ю. Лермонтова, «поэта русского, народного, в высшем и благороднейшем значении этого слова», [7, с. 311] как сказал о нем В. Г. Белинский, открывался путь к революционным демократам, представителям второго этапа освободительного движения в России. Закономерность этого пути для лучших людей лермонтовского поколения подтверждается общественно-политической судьбой А. И. Герцена и Н. П. Огарева. Автор «Смерти Поэта» и «Родины», «Песни про царя Ивана Васильевича...» и «Мцыри» не только сам шел в этом направлении, но помогал находить правильное направление и другим. Одним из ярких свидетельств этого являются восторженные отзывы о М. Ю. Лермонтове, сохранившиеся в юношеских дневниках Н. Г. Чернышевского и Н. А. Добролюбова. В этом смысле само творчество М. Ю. Лермонтова было своеобразной формой того общественного действия, которого жаждал поэт. Художественное творчество М. Ю. Лермонтова явилось закономерным звеном между литературой периода выступления дворянских революционеров и произведениями передовых писателей последующей эпохи, приведшей к революционной ситуации 60-х гг. XIX в.

М. Ю. Лермонтов стал последним и самым крупным представителем русского революционного романтизма, сближаясь в этом с

поэтами-декабристами. Но М. Ю. Лермонтов на основе дальнейшего развития идеологии дворянских революционеров пошел дальше поэтов-декабристов — А. И. Одоевского, В. К. Кюхельбекера, А. А. Бестужева. В творчестве М. Ю. Лермонтова ярко проявился процесс формирования реалистических тенденций внутри революционного романтизма. Вместе с тем своим творчеством М. Ю. Лермонтов нанес сокрушительный удар по эпигонскому романтизму 30-х гг.

Осуществив все возможности революционного романтизма своего времени, М. Ю. Лермонтов одним из первых пошел вслед за А. С. Пушкиным по пути реализма. На этом пути он сделал новый и весьма необходимый для развития русской литературы шаг вперед. «Евгением Онегиным» А. С. Пушкин положил начало традиции русского социально-психологического романа. Но «Евгений Онегин» был романом в стихах, что создавало между этим жанром и прозаическим романом, по словам самого А. С. Пушкина, «дьявольскую разницу». Для русской литературы необходимо было освоение реалистических достижений пушкинского стихотворного романа в жанре романа прозаического. Это и сделал М. Ю. Лермонтов. Вслед за романом об Онегине в русской литературе появился роман о Печорине, открывающий собой традицию русского классического романа в прозе. Трудно назвать русского писателя XIX в., который не был бы той или иной стороной своего творчества обязан М. Ю. Лермонтову. Теснейшим образом с «Героем нашего времени» связаны романы И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского, развивающие завоевания лермонтовского психологического реализма.

Лирика М. Ю. Лермонтова явилась столь же важным звеном в развитии русской гражданской поэзии. Вместе с А. И. Полежаевым и Н. П. Огаревым, но намного сильнее и ярче их М. Ю. Лермонтов выразил в своей политической лирике общественно-художественные тенденции, которые связывали дворянский и разночинский периоды русского освободительного движения. От М. Ю. Лермонтова, автора революционно-романтических поэм, героической поэмы в народном стиле, лиро-эпических баллад, идет путь к эпической поэзии Н. А. Некрасова.

Основные этапы творческого пути М. Ю. Лермонтова

Период	Хронологические рамки	Годы создания художественных произведений
Ранний период творчества (годы учения)	1828—1835	1830 г. — стихотворения «Весна», «Нищий»; пьесы — «Люди и страсти», «Испанцы». 1831 г. — стихотворения «Желание», «Ангел»; поэма «Последний сын вольности», пьеса «Странный человек». 1832 г. — стихотворения «Парус», «Русалка», поэма «Измаил-Бей», «Литвинка», роман «Вадим». 1834 г. — очерк «Панорама Москвы», поэма «Боярин Орша»
Творчество переходного периода (начало офицерской службы, первая ссылка)	1835—1838	1835 г. — пьеса «Два брата», «Маскарад». 1835—1836 гг. — поэма «Сашка». 1829—1839 гг. — поэма «Демон». 1836 г. — «Княгиня Лиговская». 1837 г. — сказка «Ашик-Кериб», стихотворения «Смерть поэта», «Узник», «Бородино», «Молитва»
Позднее творчество (между двумя ссылками)	1838—1841	1838г. — стихотворения «Поэт», «Дума»; «Песня про царя Ивана Васильевича», «Тамбовская казначейша», «Беглец». 1839 г. — стихотворения «Три пальмы», «Дары Терека». 1839—1840 гг. — роман «Герой нашего времени». 1840 г. — стихотворения «Как часто, пестрою толпою окружен», «И скучно, и грустно», «Казачья колыбельная песня», «Журналист, читатель и писатель», «Тучи», «Валерик». 1841 г. — стихотворения «Родина», «Прощай, немытая Россия», «Утес», «Выхожу один я на дорогу», «Пророк»

Планы семинарских занятий

Лирика М. Ю. Лермонтова: богатство содержания, глубина чувств, художественное совершенство

1. Тематическое многообразие и проблематика лирики М. Ю. Лермонтова:

- а) тема Родины, исторического прошлого России («Родина», «Прощай, немытая Россия», «Бородино», «Дума»);
- б) тема вольности и гордого одиночества («И скучно и грустно», «На севере диком стоит одиноко», «Листок», «Выхожу один я на дорогу», «Смерть поэта», «Как часто, пестрою толпою окружен...»);

- в) тема любви и дружбы («Молитва», «Отчего», «Нет, не тебя так пылко я люблю», «Благодарность», «Из-под таинственной, холодной полумаски»);
 - г) тема современности («Как часто, пестрою толпою окружен», «Дума»);
 - д) тема судьбы поэта, предназначения поэзии («Нет, я не Байрон, я другой...», «Не думай, чтоб я был достоин сожаленья...», «Поэт», «Пророк», «Не смейся над моей пророческой тоскою», «Журналист, читатель и писатель»).
2. Своеобразие поэтического мира М. Лермонтова.

Практические задания: 1) подготовка сообщений с последующим их обсуждением (по тематике лирики); 2) выразительное чтение наизусть и анализ стихотворений М. Лермонтова.

Список источников

1. *Иванов, С. В.* Лермонтов : Жизнь и творчество / С. В. Иванов. — М. : [б. и.], 1964. — 398 с.
2. *Коровин, В. И.* Творческий путь Лермонтова / В. И. Коровин. — М. : [б. и.], 1973. — 288 с.
3. *Максимов, Д.* Поэзия Лермонтова / Д. Максимов. — М. : Л. : [б. и.], 1964. — 266 с.
4. *Наровчатов, С. С.* Лирика Лермонтова : заметки поэта / С. С. Наровчатов. — М. : [б. и.], 1970. — 103 с.
5. *Эйхенбаум, Б. М.* Статьи о Лермонтове / Б. М. Эйхенбаум.— М. : Л. : [б. и.], 1961. — 260 с.

«Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова — первый русский психологический роман

1. Роман «Герой нашего времени» — новый этап в творческой эволюции М. Ю. Лермонтова и литературном процессе конца 30 — начала 40-х гг.: история создания, особенности жанра, композиции.
2. «Герой нашего времени» как психологический роман: приемы и формы психологического изображения в произведении.
3. «Диалектика души» Печорина — героя своего времени: система взглядов, нравственные принципы.

4. Произведение М. Ю. Лермонтова — образец «правильной прекрасной благоуханной прозы». Пейзаж как прием психологического анализа в романе.

5. В. Г. Белинский о романе М. Ю. Лермонтова (ст. «Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова»).

Список источников

1. *Герштейн, Э. Г.* «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова / Э. Г. Герштейн. — М. : [б. и.], 1976. — 305 с.

2. *Долинина, Н. Г.* Печорин и наше время / Н. Г. Долинина. — Л. : [б. и.], 1975. — 192 с.

3. *Коровин, В. И.* Творческий путь Лермонтова / В. И. Коровин. — М. : [б. и.], 1973. — 288 с.

4. *Манцилов, В. А.* Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» : комментарий / В. А. Манцилов. — Л. : [б. и.], 1975. — 162 с.

Тестовые задания

Выберите правильный(-ые) вариант(-ы) ответа.

1. Романтическими являются произведения М. Ю. Лермонтова:

- а) «Смерть поэта»;
- б) «Бородино»;
- в) «Мцыри»;
- г) «Герой нашего времени»;
- д) «Демон».

2. Тема поэта и поэзии звучит в произведениях М. Ю. Лермонтова:

- а) «Поэт»;
- б) «Пророк»;
- в) «Нет, не тебя так пылко я люблю»;
- г) «На севере диком стоит одиноко»;
- д) «Прощай, немытая Россия».

3. К байронической теме одиночества можно отнести следующие произведения М. Ю. Лермонтова:

- а) «Выхожу один я на дорогу»;

- б) «Мцыри»;
- в) «Песня про купца Калашникова»;
- г) «Узник»;
- д) «И скучно, и грустно».

4. Поступками Мцыри в одноименной поэме М. Ю. Лермонтова движет мысль:
- а) вырваться на свободу;
 - б) не стать монахом;
 - в) найти любимую девушку;
 - г) проверить свои силы;
 - д) вернуться на Родину.
5. Кульминацией в поэме «Мцыри» М. Ю. Лермонтова является эпизод:
- а) побег из монастыря;
 - б) бой с барсом;
 - в) встреча с молодой грузинкой;
 - г) смерть Мцыри;
 - д) исповедь Мцыри.
6. «Песня про купца Калашникова» М. Ю. Лермонтова по жанру является:
- а) исторической поэмой;
 - б) былинной;
 - в) балладой;
 - г) стилизованной в «народном стиле» исторической песнью;
 - д) исторической повестью.
7. Образ Печорина в романе «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова складывается из восприятия героев:
- а) Максима Максимыча;
 - б) Бэлы;
 - в) автора;
 - г) Грушницкого;
 - д) самоанализа героя.

8. Имя героя романа «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова, на примере которого раскрывается тема «маленького человека»:
- а) Максим Максимыч;
 - б) Вулич;
 - в) Грушницкий;
 - г) Азамат;
 - д) Вернер.

Установите соответствие.

9. Соответствие между периодами творчества М. Лермонтова и годами:
- | | |
|------------------------|---------------|
| А. Ранний период. | а) 1838—1841; |
| Б. Переходный период. | б) 1820—1828; |
| В. Позднее творчество. | в) 1828—1835; |
| | г) 1835—1838; |
| | д) 1841—1847. |
10. Соответствие между произведениями М. Ю. Лермонтова и периодом их создания:
- | | |
|------------------------|--------------------|
| А. Ранний период. | а) «Узник»; |
| Б. Переходный период. | б) «Жалобы турка»; |
| В. Позднее творчество. | в) «Смерть поэта»; |
| | г) «Дума»; |
| | д) «Родина». |

НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ГОГОЛЬ

Формирование мировоззрения писателя.

Нежинская гимназия

Детство и юность Николая Васильевича Гоголя, родившегося 20 марта (1 апреля) 1809 г., прошли на Украине, вдали от обеих столиц с их кипучей литературной жизнью, с их оживленной идейной борьбой.

Но литературные интересы были далеко не чужды семье Гоголей. Отец будущего писателя, В. А. Гоголь (Яновский), был автором комедий на украинском языке. Детские годы писателя были богаты и театрально-музыкальными впечатлениями. Недалеко от Васильевки, поместья родителей Н. В. Гоголя, находились Кибины, имение богатого вельможи Д. П. Трошинского, который устроил у себя крепостной театр и домашний оркестр. Будучи родственниками Трошинского, Гоголи посещали его имение, а В. Гоголь принимал участие в театральных постановках в качестве драматурга, режиссера и актера. Ко всему этому мальчик относился с большим интересом.

Характеризуя общественную среду, влиявшую на юного Н. В. Гоголя, нельзя не упомянуть о близости его родителей к Капнистам, семье известного автора комедии «Ябеда» и «Оды на истребление в России звания раба».

Для идейного развития Н. В. Гоголя большое значение имело его обучение (1821—1828) в Нежинской гимназии высших наук, незадолго до того открытой для подготовки государственных чиновников. Годы пребывания Н. В. Гоголя в гимназии совпали с большими потрясениями, пережитыми Россией. Ему шел семнадцатый год, когда произошли революционные выступления на Сенатской площади в Петербурге и в Белой Церкви на Украине. Скорбным эхом отозвалась в обществе жестокая расправа Николая I с борцами за свободу.

Едва ли подобные события могли пройти незаметно для гимназистов. В 1827 г. в Нежинской гимназии возникло «дело о вольнодумстве», явившееся одним из многочисленных актов борьбы николаевского правительства с освободительными идеями и настроениями. В «вольнодумстве» была обвинена группа передовых преподавателей Нежинской гимназии. Следствие, за которым из Петербурга следил сам А. Х. Бенкендорф, закончилось «высочайшим повелением», по которому обвиняемые были «отрешены от должности» с запрещением дальнейшей их службы по учебному ведомству и высланы из Нежина. Главное обвинение по делу было предъявлено профессору политических наук Н. Г. Белоусову.

Внимательно следили воспитанники гимназии и за современной литературой. Не удовлетворяясь уроками словесности, на которых преподаватель не шел дальше Г. Р. Державина, Н. В. Гоголь

и его ближайшие друзья, А. С. Данилевский и Н. Я. Прокопович, выписывали журналы, альманахи, по которым знакомились с новейшей литературой, с восхищением читали «Евгения Онегина». Н. В. Гоголь писал матери 6 апреля 1827 г., что он отказывает себе «даже в самых крайних нуждах», с тем чтобы выписать, «что только выходит самого отличного».

Интерес к литературе легко переходил в интерес к театру. Постановка на школьной сцене пьес русского и западноевропейского репертуара (Мольер, Флориан, Д. И. Фонвизин, Я. Б. Княжнин, В. А. Озеров) занимала досуг нежинских гимназистов. Н. В. Гоголь был душой этого дела, выступая и режиссером, и декоратором, и актером. Талантливое исполнение Н. В. Гоголем комических ролей, в особенности Простаковой в «Недоросле», надолго запомнилось зрителям, предсказывавшим юному дарованию артистическую карьеру.

Нежинские гимназисты пробовали свои силы и в литературном творчестве, помещая свои произведения в школьных рукописных журналах. Среди товарищей Н. В. Гоголя были многие будущие литераторы, начавшие писать еще в гимназии. И здесь первенствовал Н. В. Гоголь, сочинявший в самых различных жанрах, среди которых, по его воспоминаниям, преобладали «лирические» и «серьезные». Но в те же годы у Н. В. Гоголя начал обнаруживаться и талант комического писателя. Сохранились сведения о написанном им произведении «Нечто о Нежине, или Дуракам закон не писан». Это была сатира, осмеивавшая нежинских обывателей, о которых Н. В. Гоголь весьма критически отзывался и в своих письмах.

Таким образом, в годы учебы Н. В. Гоголь в Нежинской гимназии очень быстро шло духовное развитие. Будущий писатель внимательно следил за современной литературой, жадно впитывал в себя новые идеи, настроения, формировавшиеся в сознании передовых слоев русского общества. Отзвуки грозных политических событий, совершившихся незадолго перед тем на севере и юге России, доходили до Нежина хотя и в сильно ослабленном виде, но давали гимназической молодежи достаточно материала для размышлений о самых различных явлениях современной жизни и искусства. Она заставило юношу внимательнее присмотреться к окружающим его людям, к жизни вообще.

«Вечера на хуторе близ Диканьки» — литературный дебют писателя. Особенности повествовательной структуры

Новое произведение — «Вечер накануне Ивана Купала». В 1831—1832 гг. двумя книжками выходят «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя, где были напечатаны восемь повестей из украинской жизни: 1) «Сорочинская ярмарка», «Вечер накануне Ивана Купала» (по сравнению с журнальной публикацией повесть была коренным образом переработана), «Майская ночь, или Утопленница», «Пропавшая грамота»; 2) «Ночь перед Рождеством», «Страшная месть», «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», «Заколдованное место». Н. В. Гоголь обнаружил по приезду в Петербург.

Основным источником для повестей Н. В. Гоголя послужили песни и предания, обычаи и быт украинского народа. Н. В. Гоголь заинтересовался фольклором еще в молодые годы. Задумав по приезду в Петербург цикл украинских повестей, Н. В. Гоголь в письмах матери в 1829—1830 гг. просит рассказать ему «о колядках, о Иване Купале, о русалках», о «каких-либо духах или домовых... с их названиями и делами». Он просит описать украинскую свадьбу, хороводные игры, национальные костюмы, просит собирать для него рукописи и записи о временах гетманщины.

В народных сказаниях и преданиях Н. В. Гоголь черпает сюжеты и мотивы для своих повестей: истории о папоротнике, расцветающем в Иванову ночь, о таинственных кладах, о продаже души черту, о полетах и превращениях ведьм и т. д. Черты персонажей украинского фольклора отразились в народных образах, созданных Н. В. Гоголем. Таковы, например, чернобровые парубки и черноокие дивчины, во внешнем и внутреннем облике которых многое от лирических песен. На основе народной эпической поэзии вырастает образ мужественного патриота Данилы Бурульбаша, беспощадно карающего измену. Комические персонажи «Вечеров на хуторе близ Диканьки» нередко восходят к традиционным фигурам украинского кукольного театра (так называемый вертеп): мужик-простак, сварливая баба, пройдоха-цыган. Народной фантазии был обязан Н. В. Гоголь и многочисленными фантастическими персонажами своих повестей: ведьмами, колдунами, оборотнями, русал-

ками, а больше всего чертом, которому народное суеверие готово было приписать всякое злое дело на земле.

В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» фантастика народных преданий и верований становится выражением определенных идейных тенденций. Нередко фантастические персонажи выступают у Н. В. Гоголя как «нечистая сила», как носители зла, как враждебные человеку существа. Черти, ведьмы, колдуны стремятся напасть на человека, сбить его с истинного пути, погубить его. Иногда эта борьба злого и доброго начал принимает трагический оттенок. Такова, например, история Петруся и Пидорки, рассказанная в повести «Вечер накануне Ивана Купала». «Нечистая сила» приобретает власть над людьми и в «Страшной мести», становясь источником ужасов, преступлений против человека. Это было романтическим отображением в творчестве Н. В. Гоголя тех непонятных еще для него процессов, которые он наблюдал в современной ему действительности. Так, фантастика в «Вечере накануне Ивана Купала» выражает губительную, с точки зрения Н. В. Гоголя, силу золота. Но у Н. В. Гоголя более или менее явственно звучит мотив конечного торжества высоких моральных и общественных принципов над всяческими ухищрениями темных сил: иногда вмешательство сверхъестественного начала в человеческую жизнь служит у Н. В. Гоголя утверждению добра и справедливости. Светлым чувством овеяна фантастика «Майской ночи», где одновременно торжествует правда и в судьбе панночки-русалки, и во взаимоотношениях реальных персонажей. В иных случаях «нечисть» становится у Н. В. Гоголя предметом осмеяния и терпит поражение в своих попытках вредить человеку. Смелый и умный Вакула в «Ночи перед Рождеством» сумел оседлать черта и заставил его служить себе. Воля и сметка человека торжествуют над темными силами в «Пропавшей грамоте».

В повестях Н. В. Гоголя фантастическое сплетается с реальным, при этом иногда в такой мере, что трудно бывает различить, где кончается одно и начинается другое. Так, в «Майской ночи» все случившееся на берегу пруда можно было бы понять как сон Левко. Но в руках у него оказывается весьма реальное письмо комиссара к голове Каленику, решившее судьбу молодых героев повести. Для Н. В. Гоголя в подобном сочетании фантастики и реальности характерно подчинение иллюзорного действительному. Это мы

находим в повестях «Сорочинская ярмарка» и «Майская ночь», где все или почти все «фантастическое» в конце концов получает реальное объяснение. Налет таинственности снимается, и на передний план выступает реальная жизнь, повседневный быт. Рисуя фантастические фигуры, Н. В. Гоголь нередко изображает их как обыкновенных людей. Таков, например, черт в «Ночи перед Рождеством»: это «настоящий губернский страпчий в мундире, потому что у него висел хвост, такой острый и длинный, как теперешние мундирные фалды». Он и действует как обыкновенный человек. Ухаживая за Солохой, черт «целовал ее руку, брался за сердце, охал...». Фантастическое теряет здесь свой чудесный ореол и становится одним из средств комизма, одним из средств осмеяния нравов людей.

Фантастика в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» имеет и еще одно значение: она отображает верования и суеверия народа. Этнографическая верность гоголевской «демонологии» была своеобразным показателем реализма писателя. Н. В. Гоголь обнаруживает здесь понимание исторической эволюции народных воззрений: чем ближе действие той или иной повести к современной эпохе, тем меньше у народа веры в чертей и ведьм, тем смелее и насмешливее люди обращаются с «нечистой силой».

Но не фантастика, не фольклорные сказания, а жизнь и характер украинского народа являются основным содержанием «Вечеров на хуторе близ Диканьки». В украинских повестях Н. В. Гоголь обратился к народу как литературному герою, и при этом герою положительному. Такого исключительного внимания к народным характерам и к народному быту наша литература до тех пор не знала. В своих многочисленных персонажах Н. В. Гоголь запечатлел такие их черты, как ум, сметливость, духовная сила, удасть, вольнолюбие, благородство. Основную тенденцию гоголевского изображения украинцев верно подметил и объяснил А. И. Герцен: «...одно столетие крепостного состояния не могло уничтожить все, что было независимо-го и поэтического в этом славном народе» [45, с. 433].

С особой симпатией нарисована в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» молодежь. Герой «Майской ночи» Левко, смелый и цельный, способный на глубокое чувство, выступает в повести как носитель казацкого вольнолюбия. Он подбивает парубков «побесить» сельского голову, который «управляется» на хуторе, «как будто

гетьман какой», помыкает людьми, «как своими холопьями». Хлопцы загораются желанием показать, что они «вольные казаки», причем предлагают «и писаря не минуть». Дух независимости, благородной прямоты, смелой решительности отличает и героя повести «Ночь перед Рождеством», не побоявшегося полететь на черте в столицу государства и обратиться с просьбой к самой царице.

Создавая положительный образ народа, Н. В. Гоголь осуждал тех, кто изменяет лучшим чертам национального характера. Таков, например голова из «Майской ночи». Этот представитель деревенской власти изображен тщеславным и недалеким человеком, который чванится тем, что когда-то в качестве провожатого Екатерины II во время ее поездки в Крым «удостоился сидеть на козлах с царичьиным кучером». В иронических тонах выдержана характеристика и ряда других персонажей: «богатого козака» Чуба, сластолюбивого дьяка, волостного писаря, «выходящего на четвереньках из шинка», и др. Насмешливо-критическое отношение Н. В. Гоголя простирается и на «высокие» сферы. В сцене приема запорожцев Екатериной II Н. В. Гоголь тонко изображает равнодушие придворных к нуждам народа и показной блеск дворцового быта. Слушая жалобы притесняемых запорожцев, доверчиво обращающихся к «матери»-царице, «Потемкин молчал и небрежно чистил небольшою щеточкою свои бриллианты, которыми были унижены его руки». Меткой иронией звучит пояснение одного из запорожцев Вакуле, принявшему Потемкина за царя: «Куда тебе царь! это сам Потемкин». Неспроста умалчивает автор и о том, какие последствия имел разговор царицы с запорожцами: по-видимому, их просьбы были оставлены без внимания.

В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» перед читателем возникает ряд мастерски вылепленных, жизненно правдивых образов. Н. В. Гоголь ищет приемы реалистической типизации. Многочисленные бытовые сцены нарисованы с этнографической точностью и реалистической детализацией. Уже здесь проявляется та зоркость к характерной, выразительной детали, которая позднее составит одну из основных особенностей таланта Н. В. Гоголя.

Некоторые исследователи творчества Н. В. Гоголя упрекали писателя за то, что он в своих повестях не показал крепостного права, тяжелого крестьянского труда, темных сторон народной жизни. Но эти упреки нельзя признать справедливыми, хотя изо-

бражение жизни украинцев у Н. В. Гоголя и страдает известной односторонностью. В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» отразились своеобразные исторические условия, в которых складывалось крепостное право на Украине. Закрепощение крестьян произошло здесь сравнительно поздно — при Екатерине II. Кроме того, на Украине образовалась значительная группа так называемых государственных крестьян, не принадлежавших помещикам. Это были преимущественно потомки вольных малороссийских казаков. Действие украинских повестей по большей части отнесено в прошлое, ко временам казацкой вольницы. Для Н. В. Гоголя, как и для его героев, священна память о народной вольности, дороги свободолюбивые традиции. Н. В. Гоголь любит называть своих героев «вольными козаками». Он хотел бы видеть весь народ не подавленным и покорным, а свободным и гордым. В народной жизни было то, что показал Н. В. Гоголь: светлое и радостное, коренившееся в жизненной силе, духовном богатстве, моральной красоте народа. Так именно, по воспоминаниям А. С. Пушкина, были восприняты гоголевские повести. «...Все обрадовались, — писал он в «Современнике», — этому живому описанию племени поющего и пляшущего» [45, с. 435].

Повести из жизни украинского народа были утверждением народной жизни и народного характера в их здоровых и самобытных началах, в их благородных и законных стремлениях. Романтика «Вечеров на хуторе близ Диканьки» — мечта о разумных и справедливых человеческих отношениях. У Н. В. Гоголя рождается та идея народного единства, которая несколько позднее будет высказана им в статье о малороссийских песнях, а во второй редакции «Тараса Бульбы» будет обозначена понятием «товарищество». Разрыв личности с народной массой ведет к губительным последствиям. Задумываясь о причинах этого, Н. В. Гоголь усматривает их в эгоистическом расчете, побуждающем человека личные интересы ставить выше общественных, в корысти и стяжательстве. Это ведет к разрыву братских уз, к измене народу и родине, к преступлению. Такие идейные мотивы разрабатываются Н. В. Гоголем в повестях «Вечер накануне Ивана Купала» и «Страшная месть».

Светлый мир беспокойной и привольной народной жизни возникает в изображении писателя не только как отражение того лучшего, что есть в народе, но и как антитеза казенно-бездушному,

меркантильно-эгоистическому Петербургу. Образы смелых, сильных, свободолюбивых украинских казаков противопоставлены петербургским «существователям». Эта романтическая антитеза сближала Н. В. Гоголя с теми романтиками, которые воплощали в своих художественных образах идеал героя, борющегося за свободу. Но Н. В. Гоголь не вкладывал в понятие свободы конкретное политическое содержание. Его общественный идеал носил отвлеченный, неопределенный характер, соответствуя юношеским мечтаниям нежинского гимназиста о справедливых человеческих отношениях.

Принципы реализма, обозначившиеся в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», неразрывно связаны с гоголевским комизмом как выражением критической оценки явлений действительности. А. С. Пушкин нашел в повестях Н. В. Гоголя настоящую веселость, «простодушную и вместе лукавую», забытую русской литературой «со времен Фонвизина». На протяжении творческого пути Н. В. Гоголя его смех пережил значительную эволюцию. В «Вечерах...» преобладает еще внешний комизм — комические положения, позы, жесты. Таковы, например, посетители Солохи, попавшие в один мешок. Но легко заметить, что смех вызывают персонажи, к которым автор относится критически. Не смех ради смеха, а осмеяние с целью осуждения, разоблачения — эти тенденции гоголевского комизма начинают проявляться уже здесь. В основе комического у Н. В. Гоголя лежит противоречие между видимостью и сущностью персонажа в его поведении и положении. Смешными оказываются герои, которые, подобно голове Макогоненко и богатому казаку Чубу, претендуют на солидность, важность, общее уважение, а на деле оказываются людьми ничтожными, самодовольными, тщеславными. Однако социальная основа этого противоречия еще не выступает в «Вечерах...» с необходимой отчетливостью.

Комизм в украинских повестях сочетается с лиризмом. Это характерно для творчества Н. В. Гоголя. Лирических отступлений в собственном смысле слова, вроде берущей за сердце грустной концовки повести «Сорочинская ярмарка», у Н. В. Гоголя немного. Но лирическая теплота всегда согревает гоголевское повествование, достигая высшего подъема в изображении чувства возвышенной и глубокой любви; лиричен и пейзаж.

Идейно и художественно «Вечера на хуторе близ Диканьки» можно связать с тем повышенным вниманием к народу, которое наметилось после 1825 г. в передовой русской литературе.

Н. В. Гоголь включил в «Вечера на хуторе близ Диканьки» произведение, которое, на первый взгляд, выпадает из цикла: это повесть из помещичьей жизни «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». В действительности же она тесно связана с повестями об украинском народе, но связана по контрасту. Духовное убожество помещиков и застойность их быта ярко оттеняют широту и кипучесть народной жизни, благородство народных характеров. В то же время рассматриваемой повестью начинается в творчестве Н. В. Гоголя критическое изображение дворянско-помещичьего класса.

«Вечера на хуторе близ Диканьки» сразу выдвинули Н. В. Гоголя в ряд лучших русских писателей. Обогащаясь новыми жизненными впечатлениями, молодой писатель вырабатывал в себе все более глубокий взгляд на современную действительность. Жизнь в официальном, чиновном Петербурге постепенно развеивала в душе Н. В. Гоголя те романтические иллюзии, с которыми не так давно он приехал в столицу. Его восприятие жизни становится более конкретным и критическим. Молодому писателю открылись противоречия крепостнической России. Трагическое положение народа, праздность и паразитизм помещичьего класса, бездушие и деспотизм господствующей власти — эти явления повседневной действительности все более привлекают к себе внимание писателя и находят отражение в его творчестве.

Н. В. Гоголь — «поэт жизни действительной». «Миргород»

Неудачи Н. В. Гоголя на служебном поприще вызывали в нем сомнение в избранных им путях «гражданского служения», но не приводили его к отказу от общественных идеалов.

Постепенно у Н. В. Гоголя созревает мысль о писательстве как одной из важнейших форм общественной деятельности, как о «службе государству». Н. В. Гоголь не раз — и в письмах к друзьям, и в «Авторской исповеди» (1847) — рассказывал о своих раздумьях, приведших его к мысли, что «словесное поприще есть то-

же служба». Такой вывод был подсказан Н. В. Гоголю его творческим опытом. Писатель почувствовал «силу смеха» и понял, что комическое произведение может «произвести доброе влияние на общество». Окончательно избирая «словесное поприще», Н. В. Гоголь вступает на него как писатель-гражданин. Таким он остается до конца своих дней.

В 1835 г. было опубликовано семь художественных произведений Н. В. Гоголя. В «Арабесках» наряду со статьями были напечатаны три повести из петербургской жизни: «Невский проспект», «Портрет» «Записки сумасшедшего». Сборник «Миргород», вышедший в двух частях, содержал четыре произведения: 1) «Старо-светские помещики», «Тарас Бульба»; 2) «Вий», «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (последняя повесть была годом раньше опубликована в альманахе «Новоселье»).

Выход сборников Н. В. Гоголя был новым большим шагом в развитии русского реализма. Точнее, это было первым признаком утверждения в русской литературе нового художественного метода. Н. В. Гоголь, гениальный ученик А. С. Пушкина, творчески претворял в жизнь новые художественные принципы.

Гоголь сопроводил заглавие «Миргород» подзаголовком «Повести, служащие продолжением «Вечеров на хуторе близ Диканьки», желая, очевидно, подчеркнуть их преемственную связь. Две повести нового сборника — «Тарас Бульба» и «Вий» — снова обращают читателя к истории украинского народа, к народному быту и творчеству. Другие две повести — об украинских помещиках — развивают линию, намечившуюся еще в повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». Однако «Миргород» был новым явлением в русской литературе. В. Г. Белинский так определил различие между ранними сборниками Н. В. Гоголя и новыми повестями: «В них меньше этого упоения, этого лирического разгула, но больше глубины и верности в изображении жизни» [45, с. 440]. Н. В. Гоголь создает типические образы широкого социального обобщения.

Самым значительным итогом гоголевских занятий историей, в особенности историей Украины, явилась повесть-эпопея «Тарас Бульба». В художественно-историческом жанре Н. В. Гоголю удалось создать то большое, значительное, о чем он тщетно мечтал как историк-ученый.

«Тарас Бульба» имеет две редакции, значительно отличающиеся одна от другой. Подготавливая повесть для издания своих сочинений в 1842 г., Н. В. Гоголь основательно переработал ее. Писатель усилил массовые сцены, шире обрисовал Запорожскую Сечь, углубил и более отчетливо выразил идейные мотивы повести. Но общий идейный замысел, нарисованная в произведении картина народной борьбы, основные характеры — все это осталось без существенных изменений. Поэтому мы будем анализировать повесть в ее окончательной редакции.

К моменту появления «Тараса Бульбы» русская литература располагала уже значительным количеством произведений на исторические темы. В творчестве прогрессивных романтиков сложилась традиция общественно-политического осмысления исторической темы в свете современных задач и идей. Популярность приобрела, в частности, тема борьбы украинского народа за независимость.

Освободительный пафос «Тараса Бульбы» свидетельствовал о совершенно иной, чем у Загоскина и Кукольника, идейной и социальной основе гоголевского историзма. Это определило и своеобразие художественного метода автора «Тараса Бульбы». Понимание глубокого общественного смысла темы сближало Н. В. Гоголя с поэтами гражданского романтизма. Но здесь были и серьезные различия: Н. В. Гоголю было чуждо революционное переосмысление изображаемых исторических событий. Зато Н. В. Гоголь пошел дальше писателей-декабристов в раскрытии связи героя с народом, в изображении народного движения. Этим определялось отличие художественного метода Н. В. Гоголя от романтизма декабристов, в творчестве которых исторические образы страдали известным схематизмом. Автор «Тараса Бульбы» создал конкретно-исторические характеры героев, идя по пути А. С. Пушкина, исторического драматурга и поэта.

Для понимания «Тараса Бульбы» большое значение имеет статья Н. В. Гоголя «Взгляд на составление Малороссии» (1834). Происхождение казачества и Запорожской Сечи Н. В. Гоголь объясняет стремлением угнетенных крестьян и вообще обездоленных людей к воле, к освобождению от феодального гнета, что побуждало их бежать на южные окраины, в степи. Но выбор «самого опасного места в виду азиатских завоевателей — татар и турок» заставил казаков стать на защиту родной земли. Поэтому здесь «мог образоваться

только народ воинственный, сильный своим соединением», «набросивший свой характер и, можно сказать, колорит на всю Украину».

Но чем больше углублялся Н. В. Гоголь в исторические источники, тем больше он убеждался в их недостоверности для задуманного им дела. Он не находил здесь правдивого рассказа о жизни и подвигах народа. Н. В. Гоголь снова обращается к народным песням. «...Каждый звук песни мне говорит живее о протекшем, нежели наши вялые и короткие летописи» [16, с. 100], — пишет он И. Срезневскому 6 марта 1834 г. Такое понимание народных песен Н. В. Гоголь изложил в статье «О малороссийских песнях» (1834). «Это народная история, живая, яркая, исполненная красок, истины, обнажающая всю жизнь народа» [15, с. 92], — пишет Н. В. Гоголь о песнях. Это «живая, говорящая, звучащая о прошедшем летопись», [15, с. 93] — продолжает автор. Н. В. Гоголь находит в украинских песнях ту идею, которая ляжет в основу «Тараса Бульбы»: казак, «упрямый, непреклонный... спешит в степи, в вольницу взглянуть на исторические факты глазами самого народа, что и явилось залогом грандиозного успеха писателя в народной эпосе «Тарас Бульба».

«...Поднялась вся нация, ибо переполнилось терпение народа, — поднялась отмстить за посмеянье прав своих, за позорное унижение своих нравов, за оскорбление веры предков и святого обычая, за посягательство церкви, за бесчинства чужеземных панов, за угнетенье... — за все, что копило и сгубило с давних времен суровую ненависть казаков», — вот выраженная словами автора тема «Тараса Бульбы». Н. В. Гоголь изобразил одну из важнейших исторических форм народного освободительного движения. Писатель раскрыл основной исторический конфликт, определивший жизнь украинского народа в XVI—XVII вв.: борьбу народных масс с панской Польшей и с татаро-турецкими захватчиками за национальную и социальную свободу. Действие повести приурочено к тому времени, когда во главе движения стоял один из славных борцов за свободу — Острица, который «предводил всею несметною козацкою силою». Изображая Запорожскую Сечь, Н. В. Гоголь показывает ее кровную связь со всем народом, ее авангардную роль в защите народных интересов. «Вот откуда разливается воля и козачество на всю Украину», — восклицает автор.

Широкая картина народного движения, данная Н. В. Гоголем в «Тарасе Бульбе», содержит много исторической правды. В повести отчетливо обрисовываются два враждебных лагеря: украинский народ и польская шляхта, польские магнаты. Контрастно нарисованы Н. В. Гоголем выстроившиеся на валу Дубно пышно разодетые, спесивые польские вояки и простые, не любившие «богато вырядиться на битвах» мужественные казаки. Еще более резок контраст между «ясновельможными панями» и осужденными на смерть запорожцами в сцене казни на варшавской площади. Повествователь восхищается народными героями, которые «шли не боязливо, не угрюмо, но с какою-то тихою горделивостью». Как о справедливом акте народной мести Н. В. Гоголь пишет о расправе героя повести с угнетателями: «А Тарас гулял по всей Польше со своим полком... Много избил он всякой шляхты, разграбил богатейшие и лучшие замки». Н. В. Гоголь показывает, как тесно социальные мотивы борьбы сплетались с национальными (необходимо было защищать отечество от внешних врагов), как в огне народной борьбы разгорается могучее чувство любви к родине. Социальные и национальные мотивы борьбы переплетались с религиозными, и это было естественно для данной ступени общественного развития. Запорожцы защищали веру отцов от католической экспансии, от унии, подчинившей православных Ватикану и ставшей в руках польской шляхты орудием нового закрепощения украинского народа.

Действие в «Тарасе Бульбе» происходит до времени Богдана Хмельницкого, до воссоединения Украины с Россией. Но в повести отчетливо выступает идея единства исторических судеб украинского и русского народов. За Украиной стоит Россия. Герои борьбы украинского народа, по словам Н. В. Гоголя, — носители «русской силы», они сражаются и гибнут за Русскую землю.

Работая над исторической повестью, Н. В. Гоголь не ставил своей задачей воспроизвести образы определенных исторических деятелей. Он стремился создать обобщенный образ народного героя. Таково значение образа Тараса Бульбы, а также его сподвижников: Остапа, Мосия Шило, Кукубенко, Демида Поповича, Бовдюга и др. И в своих характерах, и в своей судьбе они, а больше всех Тарас, связаны с народом, выступают как его представители, как носители лучших черт народного характера. «Что такое Тарас Бульба? — спрашивает В. Г. Белинский и отвечает: — Герой, пред-

ставитель жизни целого народа, целого политического общества в известную эпоху жизни» [45, с. 439]. Тарас Бульба — это богатырская натура, родственная могучим героям народного эпоса. Тарас живет интересами народа, беззаветно предан родине, посвятил свою жизнь борьбе за ее освобождение, ради этого готов вынести любые муки и принять смерть.

Близки к главному герою по основным чертам характера и поведения другие герои повести, и прежде всего старший сын Тараса — Остап.

Героям противопоставлен в повести младший сын Тараса — Андрий. Н. В. Гоголь показывает путь, приведший его к измене. Скрытность и склонность к одиночеству помешали его сближению с товарищами по борьбе. Сама эта борьба увлекала его не своими патриотическими задачами, а упоением битвы. Захватившую все его существо любовь к женщине он поставил выше долга перед родиной. «А что мне отец, товарищи и отчизна?» — признается Андрий красавице-панне. — Отчизна моя — ты!» С большой тонкостью Н. В. Гоголь показывает отчуждение Андрия от национальных начал. Все это и привело его к измене, к переходу на сторону врагов, повлекшему за собой бесславную гибель.

В позднейшей редакции повести Н. В. Гоголь находит слово для обозначения одной из ее основных, подсказанных народными песнями, идей: товарищество. «Нет уз святее товарищества! — говорит Тарас Бульба, обращаясь к соратникам. — Отец любит свое дитя, мать любит свое дитя, дитя любит отца и мать. Но это не то, братцы: любит и зверь свое дитя. Но породниться родством по душе, а не по крови, может один только человек». Это высокая идея духовного единства борцов за народное дело.

Но поэтизация Запорожской Сечи имеет и свои слабые стороны. Н. В. Гоголь не придает должного значения социальному расщеплению казачества на богатых и бедных, вызывавшему внутренние противоречия в этой среде. Иногда казачество теряет у Н. В. Гоголя черты конкретно-исторического явления и абстрактно рисуется как «широкая, разгульная замашка русской природы».

Художественный метод исторической повести Н. В. Гоголя отличается большим своеобразием. По принципу типизации это реалистическое произведение. И все же в своей повести Н. В. Гоголь не порвал связей с романтизмом. В «Тарасе Бульбе» сохраняется романтическая антитеза героического прошлого и мелкой, бескры-

лой современности. В этом смысл объединения в одном сборнике эпопеи о запорожских казаках и повестей об украинских помещиках. Узкий мирок старосветских старичков и широкий размах народной жизни, ничтожные характеры миргородских помещиков, начавших непримиримую «борьбу» из-за пустяков, и могучие характеры борцов за свободу, героическое и комическое, воспевание и осмеяние — таковы линии противопоставления, отчетливо выступающие в «Миргороде» Н. В. Гоголя.

Возможность такого сочетания художественных принципов создавалась самим жанром «Тараса Бульбы». Черты исторической прозы нашли в этом произведении достаточное выражение. Не случайно А. С. Пушкин начало «Тараса Бульбы» признал достойным В. Скотта. В произведении немало бытовых сцен, данных в манере повести. С этой манерой связана и романтическая сюжетная линия Андрия. Но основной сюжет — народная война, решающая судьбы нации, — связывает «Тараса Бульбу» с жанром эпопеи, сущность которой Н. В. Гоголь определил так: «Она избирает в героя всегда лицо значительное, которое было в связях, в отношениях и в соприкосновении со множеством людей, событий и явлений, вокруг которого необходимо должен соиздаться весь век его и время, в которое он жил» [45, с. 445]. Глубокая связь гоголевского героя с народом и эпохой явилась основанием для суждения Белинского о жанре исторической повести Н. В. Гоголя: «Тарас Бульба» есть отрывок, эпизод из великой эпопеи жизни целого народа. Если в наше время возможна гомерическая эпопея, то вот вам ее высочайший образец, идеал и прототип!..» [45, с. 445]. В эпической манере выдержано у Н. В. Гоголя описание битвы запорожцев с поляками. Неспешно повествуется о перипетиях сражения, об отдельных схватках казаков с врагами. Рефреном звучат те слова о вечной славе и благополучии русской земли, с которыми умирают народные герои. По-былинному трижды обращается Тарас к товарищам, каждый раз несколько варьируя, как это принято в народной поэзии, формулу обращения: «А что, паны? — сказал Тарас, перекликнувшись с куренными: — Есть еще порох в пороховницах? Не ослабела ли казацкая сила? Не гнутся ли казаки?» И столько же раз повторяется ответ: «Есть еще, батько, порох в пороховницах. Не ослабела еще казацкая сила; еще не гнутся казаки!» По-былинному бьются и поражают многочисленных врагов герои-казаки: «семерых изрубил, девятерых копьем ис-

колол, истоптал конем вдоволь» куренной атаман Балабан. В повести Н. В. Гоголя, не чуждой элементов комизма, особенно в бытовых сценах, нередко начинает звучать торжественный тон, поднимающийся до пафоса. Лиризм повествования выражается и в общей манере изложения, и в частых восклицаниях, и в обращениях к героям, и в лирических отступлениях. Течение прозаической речи приобретает ритмическую плавность.

Таким образом, повесть «Тарас Бульба» явилась новым — после «Бориса Годунова» и «Полтавы» — крупнейшим достижением подлинного историзма в русской литературе.

«Петербургские повести». Углубление социальной проблематики в творчестве Н. В. Гоголя

В повестях об украинских помещиках проявилось своеобразие гоголевского таланта, угаданное А. С. Пушкиным: умение показать «пошлость пошлого человека». Те же черты художественного метода Н. В. Гоголя раскрылись и в повестях, напечатанных в «Арабесках» (1835). Три художественных произведения, помещенных здесь, — «Портрет», «Невский проспект» и «Записки сумасшедшего» — Н. В. Гоголь в отличие от украинских повестей не объединил общим заглавием. Однако они, бесспорно, образуют особый цикл гоголевских повестей, включающий еще два произведения: напечатанную в пушкинском «Современнике» за 1836 г. повесть «Нос» (отвергнутую до этого «Московским наблюдателем») и написанную значительно позже повесть «Шинель» (опубл. 1842). Все эти произведения объединяются общностью предмета художественного изображения — большого города, Петербурга, столицы Российской империи. На этом основании указанный цикл стали именовать петербургскими повестями. Единство цикла определяется не только предметом, но и содержанием повестей, их социальным смыслом, их художественными особенностями, их местом в развитии гоголевского творчества.

Мы знаем, что казенно-бюрократический дух столицы, социальные контрасты большого города, его «кипящая меркантиль-

ность» болезненно отзывались в душе мечтателя, приехавшего в Петербург с благородным намерением приносить пользу государству. Такое впечатление не было случайностью. Нечто подобное испытал и В. Г. Белинский, приехавший в Петербург спустя десять лет после Н. В. Гоголя. Столкновение мечты и действительности — один из основных мотивов петербургских повестей — переживалось болезненно, но это было необходимым моментом в идейно-художественном развитии писателя. «О, как отвратительна действительность! Что она против мечты?» — мог бы воскликнуть Н. В. Гоголь вместе со своим героем-романтиком под влиянием впечатлений от Петербурга.

Петербургские повести отличаются богатством социального содержания. Н. В. Гоголь изображает человека в его служебной деятельности. Рисуя «народонаселение» Петербурга, писатель подходит к нему дифференцированно. Он внимательно всматривается в различные социальные категории жителей столичного города. Здесь и чиновники различных рангов, от высшей бюрократии до мелких служащих, и богатая знать, и городская беднота, и купцы, и нищие, и военные, и художники. Кругозор писателя расширяется. Перед Н. В. Гоголем открывается картина общественно-материального неравенства, глубоких социальных противоречий, характеризующих жизнь большого города, обнаруживаются признаки социально-экономических перемен, назревавших в стране. Внимание и симпатии автора привлекают люди обездоленные, испытывающие на себе гнет общественной несправедливости. Героями петербургских повестей становятся бедный художник и мелкий чиновник. Их жизненная неудача оттеняется изображением судьбы людей, «преуспевающих» в Петербурге. Н. В. Гоголь показывает, какой ценой это достигается.

В «Невском проспекте» Н. В. Гоголь создает образ центральной улицы Петербурга как некоего средоточия российской столицы, привлекающего к себе ее разнородное население. Какие контрасты можно наблюдать здесь «в течение одних суток»! Какая социальная мозаика поражает: от «русских мужиков», спешащих рано утром на работу, до людей самого высокого положения, появляющихся на Невском проспекте в те часы, когда здесь «уже пахнет одним гуляньем»! Восхищение автора блеском столицы напоминает восторги рассказчика при описании «чудного города Миргоро-

да». Здесь та же ирония, но предметом ее являются уже не уездный городишко, а столица государства, не захолустные помещики и чиновники, а столичная знать. «Боже, — умиляется пове-ствователь, — какие есть прекрасные должности и службы! как они возвышают и услаждают душу!» Разящая ирония автора за внешним блеском и лоском открывает внутреннюю пустоту, ничтожество. Так подготавливается концовка повести: «О, не верьте этому Невскому проспекту! <...> Все обман, все мечта, все не то, чем кажется! <...> Он лжет во всякое время, этот Невский проспект».

Жертвой этой лжи становится художник Пискарев, принадлежащий к числу тех людей, которые «с истинным наслаждением трудятся над своею работою». Этот робкий, не знающий жизни человек в душе своей носил «искры чувства, готовые при удобном случае превратиться в пламя». И это пламя загорелось в душе мечтателя при встрече с женщиной неземной красоты. Но его ждало горькое разочарование: красавица оказалась продажной женщиной. Противоречие идеала и действительности Пискарев осознает как «вечный раздор мечты с существенностью», т. е. с существующим. Художник не стремится начать борьбу с этим «раздором». Он отвергает действительность во имя мечты и живет воображаемой жизнью, погружаясь под влиянием опиума в прекрасные сновидения, в которых «желанный образ являлся ему почти каждый день всегда в положении, противоположном действительности». Один из таких снов вызвал у Пискарева надежду возвратить падшую красавицу на путь труда. Но он встретил с ее стороны полное непонимание и нежелание отказаться от прежней жизни. Будучи не в силах перенести это крушение мечты, бедный художник теряет рассудок и кончает жизнь самоубийством.

Пискарев — один из немногих персонажей Н. В. Гоголя, которые на всем протяжении рассказа о них не вызывают насмешливой улыбки автора, хотя поводы для этого имелись. Даже появление Пискарева на великосветском балу в сюртуке, запачканном красками, описано так, что не вызывает смеха ни у автора, ни у читателя. «Он был чрезвычайно смешон и прост как дитя», — пишет Н. В. Гоголь о своем герое, не сумевшем воспользоваться благосклонностью доступной красавицы. Но и здесь он смешон только с точки зрения «всякого другого», по существу же Пискарев вызывает не смех, а уважение к своей «простоте», к своему благородству.

В этом смысле Пискарев является одним из положительных героев Н. В. Гоголя.

Сюжетной линии Пискарева в «Невском проспекте» противопоставлена линия поручика Пирогова. Может быть, здесь писатель намечает правильный выход из противоречий мечты и действительности? Пирогов — это человек «среднего класса», стремящийся к успеху в обществе, в жизни и умеющий этого добиться. Мечта подобных людей — женитьба на богатой купеческой дочке. С таким «мечтателем» произошел казус, прямо противоположный тому, что случилось с Пискаревым: на том же Невском проспекте и в тот же вечер Пирогов принял за женщину легкого поведения добродетельную мещаночку. И его постигло «разочарование»: муж красавицы с помощью своих приятелей высек поручика и выгнал его со словами и жестами, «вовсе неприличными его званию». Пирогов оскорблен, разгневан. Но прогулка по Невскому его успокоила, а вечер, проведенный в гостях, примирил с крушением «мечты». Рассказывая о Пирогове, автор снова обретает свою язвительную иронию. Ясно, что для него неприемлем и путь «примирения» мечты и действительности, избранный Пироговым.

Две сюжетные линии развиваются в «Невском проспекте» настолько самостоятельно, что возникает вопрос: не представляет ли повесть, по существу, соединением двух произведений? Два приятеля повстречали на Невском двух женщин, а дальше их пути разошлись и ни разу не соприкоснулись. Пирогов не пожелал даже прийти на похороны Пискарева. Очевидно, композиция повести должна выразить внутреннюю связь внешне разделенных сюжетных линий: Н. В. Гоголь хотел показать, как различна судьба людей в Петербурге. Один страдает и гибнет. Другой воспринимает аналогичные обстоятельства как досадную неприятность, и это не мешает его дальнейшему преуспеванию. Глубоко различны и характеры в их социальном положении и самосознании. Этим объясняется противоположность судеб героев. Социальный контраст сюжетных линий и является идейной основой композиционного единства повести «Невский проспект».

К теме «маленького человека» Н. В. Гоголь обращается в повести «Шинель». Это, несомненно, не только лучшая из повестей Н. В. Гоголя о простых людях, о бедных тружениках, но и одно из выдающихся достижений русской демократической литературы. Из-

вестно, какое большое значение для творчества писателей «натуральной школы» придавал гоголевской повести Ф. М. Достоевский.

Акакий Акакиевич Башмачкин по своему общественному положению такой же титулярный советник, как и Поприщин, причем он был «то, что называют вечный титулярный советник». У него не было перспективы повышения по службе, да он и не стремился к этому. Он готов был всю жизнь переписывать бумаги, служа не только «ревностно», но «с любовью». Н. В. Гоголь создает гротескный образ чиновника, для которого вне переписывания бумаг ничего не существовало — ни на службе, ни на улице, ни дома. Но при всем убожестве внутреннего мира Башмачкина Н. В. Гоголь не дает нам права рассматривать его как тупого и бесчувственного чинушу, утратившего все человеческое. В переписывании «ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир». Копируя некоторые бумаги дома, «для собственного удовольствия», Акакий Акакиевич удовлетворял этим (как это ни покажется странным, на первый взгляд) свои духовные потребности. Условия жизни и труда неимоверно сузили интересы чиновника-переписчика. Но все же это были интересы, и гоголевский юмор в изображении этих домашних занятий Акакия Акакиевича направлен не на осуждение, а на защиту героя.

Большой социально-психологический смысл вложен автором в сюжет повести, на первый взгляд, довольно заурядный: человек сшил новую шинель, но в первый же вечер она была похищена у него грабителями. Это событие оказалось значительным для Акакия Акакиевича прежде всего потому, что новая шинель стоила ему большого материального напряжения, вплоть до голодания по вечерам. Но главное было даже не в этом. Забота о новой шинели наполнила скудную духовную жизнь Акакия Акакиевича новым содержанием и вызвала в его душе живые человеческие чувства. С ласковой усмешкой взрослого человека над ребенком Н. В. Гоголь пишет об Акакии Акакиевиче: «...он питался духовно, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели. С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу». Н. В. Гоголь тонко подмечает перемену, которая под влиянием это-

го произошла в герое: он сделался живее и тверже характером, как человек, имеющий определенную цель жизни; стал смелее и решительнее; в глазах его порою показывался огонь, а в голове мелькали дерзкие и отважные мысли. Правда, эта дерзость не простиралась дальше намерения положить на воротник куницу. Но и это ироническое «снижение» темы только подчеркивает всю трудность для обезличенного общественным укладом чиновника проявить свою личность, самостоятельность. Как же был унижен, обесчеловечен «маленький человек» бюрократической системой николаевской империи!

Делается понятным и глубокий драматизм сюжета. «Самый торжественнейший день в жизни Акакия Акакиевича становится для него днем жизненной катастрофы. И опять-таки причина этого не только в том, что он лишился новой шинели и снова обречен страдать от петербургских морозов и ветров. Катастрофа эта полна социально-психологического значения. Началось это с будочника, которого Акакий Акакиевич справедливо обвинил в том, что он «ни за чем не смотрит, не видит, как грабят человека». Не допущенный до частного пристава Акакий Акакиевич «раз в жизни захотел показать характер» и добился приема. Осмелился бедный чиновник обратиться с просьбой, минуя квартального, и к «значительному лицу». Но во всех инстанциях Акакий Акакиевич натолкнулся на стену равнодушия. Человеку не помогли в жестокой беде, за обиженного не заступились, его протест против несправедливости не поддержали. Все это смутило, вывело из равновесия, взбудоражило внутренний мир Башмачкина, его привычные представления, поколебало его веру в справедливость общественного порядка. Он не в силах всего этого осмыслить, но в состоянии болезненного беспамьятства нетребовательный и незлобивый чиновник «произносил самые страшные слова», которые следовали непосредственно за словами «ваше превосходительство». Это был своеобразный «бунт», в котором Башмачкин оказался близок сумасшедшему бунтарю Поприщину. Акакий Акакиевич начал неравную борьбу за свои права и погиб, как погиб в сумасшедшем доме такой же титулярный советник.

Но «здесь еще не все об Акакии Акакиевиче», — пишет Н. В. Гоголь. Его герою суждено было «несколько дней прожить шумно после своей смерти, как бы в награду за не примеченную

ником жизнь». Здесь дано авторское объяснение фантастического окончания повести. Этим путем восстанавливается нарушенная справедливость. Обиженному наконец удастся восторжествовать над обидчиком: бедный чиновник потребовал, чтобы «значительное лицо» отдал ему свою шинель взамен той, за которую он «не похлопотал», и «значительное лицо» вынужден был исполнить справедливое требование.

«Шинель» нередко трактовали как произведение, в котором есть жалость, но нет протеста. Это совершенно неверно. Акакий Акакиевич не только страдал от деспотически равнодушного и неуважительного отношения к нему сослуживцев, но и пытался робко протестовать против этого. Его деликатное обращение к обидчикам со словами: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» — было отрицанием права человека глумиться над человеком. Глубокий гуманистический смысл этих слов болью отозвался в сердце молодого чиновника, еще не успевшего очерстветь. Но если даже согласиться, что протест Акакия Акакиевича еще очень робок, неосознан (а реалист Н. В. Гоголь и не мог показать здесь большего), то сам-то автор не только поддерживает своего героя в его справедливых требованиях, но идет гораздо дальше, признавая порочность системы, погубившей «существо, никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное». Каждой своей строчкой повесть Н. В. Гоголя вопиет против социальной несправедливости. Гуманизм Н. В. Гоголя — гуманизм демократический. Несчастье обрушилось на бедного чиновника так же «нестерпимо», как «обрушивалось на царей и повелителей мира...». В своих человеческих правах, в своих радостях и горестях люди равны.

Подходя в «Шинели» к художественному анализу социальных противоречий, Н. В. Гоголь дает широкое типическое обобщение и противоположной «маленькому» чиновнику общественной силы — в образе «значительного лица». Отсутствие имени у этого персонажа не свидетельствует о недостаточном внимании писателя к индивидуальному облику типического характера. Фигура важного, а еще более важничавшего, сановника вылеплена Н. В. Гоголем с пластической осязательностью. Как живого мы видим «значительное лицо», который, принимая «маленького» чиновника, хотел продемонстрировать присутствовавшему при сем старинному приятелю-провинциалу, что значит в Петербурге генеральский чин, а в

намек Акакия Акакиевича на недобросовестность секретарей усмотрел признаки «буйства» против «начальников и высших». Ярко выступает «значительное лицо» и в других ситуациях. В благодушном настроении, «закутавшись весьма роскошно в теплую шинель», он, «хороший супруг, почтенный отец семейства», едет к приятельнице, которую «нашел приличным иметь для дружеских отношений... в другой части города». Напуганный посмертным явлением бедного чиновника, «значительное лицо» закричал кучеру не своим голосом: «Пошел во весь дух домой!». Кучер, «услышавши голос, который произносится обыкновенно в решительные минуты и даже сопровождается кое-чем гораздо действительнейшим, упрятал на всякий случай голову свою в плечи, замахнулся кнутом и помчался как стрела». Все эти тонкие, иронические штрихи сделаны пером писателя-сатирика. Комизм образа «значительного лица» принципиально отличается от комизма, свойственного образу Акакия Акакиевича. Если во втором случае смех автора служит средством вызвать сожаление к герою, то в первом смех является способом обличения, осуждения.

Таким образом, Н. В. Гоголь раскрыл в повести «Шинель» одно из основных противоречий сословно-бюрократического общества, показал всевластие «канцелярии», которую А. И. Герцен назвал одной из главных опор николаевской политической науки. Н. В. Гоголь проводил в повести мысль о том, что система губит слабых и портит сильных.

Своими петербургскими повестями Н. В. Гоголь вписал новую страницу в историю русской литературы. Продолжатель А. С. Пушкина (Самсон Вырин) и предшественник Ф. М. Достоевского (Маркар Девушкин), Н. В. Гоголь создал типические образы простых людей, доказал их право на художественное внимание и гуманное отношение со стороны литературы и общества. Не случайно герой «Бедных людей» Достоевского вспоминает персонажей «Станционного смотрителя» и «Шинели», осознавая свое родство с ними. Но в то же время он обнаруживает уже черты социального самосознания, объясняемые критическим отношением к авторской трактовке своего ближайшего предшественника — смиренного и безответного Акакия Акакиевича.

В циклах украинских и петербургских повестей Н. В. Гоголь, используя средства юмора и сатиры, развил творческие принципы

критического реализма. Это подготовило писателя к работе над двумя величайшими его созданиями: комедией «Ревизор» и поэмой «Мертвые души».

**Н. В. Гоголь — драматург.
Общественно-социальное и философское
содержание «Ревизора». Новаторство
драматургических принципов**

В 1835 г. Н. В. Гоголь обращается с просьбой к А. С. Пушкину о сюжете для новой комедии. «Рука дрожит написать... комедию» [15, с. 120], — пишет Н. В. Гоголь 7 октября 1835 г. Очевидно, жанр семейно-бытовой пьесы, особенно в ее близкой к водевилю редакции, не принес ему полного удовлетворения, и он с прежней страстью мечтает о комедии социально-обличительной. Это видно из подробностей письма. Н. В. Гоголь обещает, что комедия «будет смешнее черта». Но еще более важно для Н. В. Гоголя, чтобы это был «русский чисто анекдот». Н. В. Гоголь хочет осмеять в комедии какое-то типичное явление русской жизни своего времени. А. С. Пушкин поделился с Н. В. Гоголем одним из своих сюжетов — анекдотом о проезжем рядовом чиновнике, принятом в провинции за важную персону. После этого работа над задуманной комедией пошла очень успешно, и в начале декабря 1835 г. «Ревизор» был закончен. В 1836 г. комедия была поставлена на сцене. Первое представление состоялось в Петербурге на сцене Александрийского театра 19 апреля. По своему обыкновению, Н. В. Гоголь и после этого продолжал работать над комедией, устраняя черты водевильности, внешнего комизма, добиваясь композиционной стройности произведения, законченности образов, все большей идейно-художественной силы смеха. «Ревизор» вполне удовлетворял тем требованиям «правды» и «злости», которые Н. В. Гоголь предъявлял к комедии.

Персонажи «Ревизора» представлены как «корпорация разных служебных воров и грабителей». Городничий беззастенчиво ворует казенные деньги и грабит население. Н. В. Гоголь показывает, что поборы с населения рассматривались как своего рода право мест-

ной власти, ограничиваемое только служебным положением берущего. «Смотри! не по чину берешь!» — пробирает Городничий квартального.

Обычным для полицейско-бюрократической системы явлением стало взяточничество. Эта острая тема проходит через всю комедию. Городничий полагает, что «странно говорить» о «грешках»: они есть у каждого человека, и «это уже так самим богом устроено». Судья, который слывет вольнодумцем, считает, что «грешки грешкам — рознь», и взятки борзыми щенками вполне допустимы. Чиновникам, напуганным высоким положением «ревизора», Земляника разъясняет, как принято вручать взятки «в благоустроенном государстве»: «Представиться нужно поодиночке, да между четырех глаз и того... как там следует — чтобы и уши не слышали. Вот как в обществе благоустроенном делается». Городничий уже сумел применить это правило: он еще в гостинице вручил взятку Хлестакову, с удовлетворением отметив, что «дело, кажется, пойдет теперь на лад». В представлении Городничего ревизующий и ревизуемый поняли друг друга... Взятка — это рычаг, с помощью которого можно повернуть любое дело в государстве, надо только солидности благовидную форму.

Столь же прямо и смело в «Ревизоре» обличается беззастенчивое самоуправство местных властей. Н. В. Гоголь собрал много красноречивых фактов этого рода, относящихся к различным сферам городского управления. И здесь Городничий считает возможным говорить только об ограничении права на беззаконие: он приказывает, чтобы Держиморда не слишком давал воли кулакам.

В разговоре чиновников, готовящихся к встрече ревизора, Н. В. Гоголь дает характеристику таких учреждений, как суд, больница, почта, школа. Картина получается весьма выразительная. Но, может быть, эта картина верна только применительно к далекой, глухой провинции? Может быть, персонажи «Ревизора» не были типичны для Российского государства в целом, особенно для столицы? Попытки ослабить критическую силу комедии Н. В. Гоголя путем отрицания ее обобщающего значения начались в день первого представления «Ревизора».

Между тем в пьесе тема столицы чиновничье-бюрократического государства и государства в целом возникает неоднократно. Вспомним слова Земляники о «благоустроенном государ-

стве»: здесь достойная великого сатирика ирония распространяется на всю государственную машину. Далеко за пределы уездного города выводит гоголевскую сатиру признание Городничего: «...мошенников над мошенниками обманывал, пройдох и плутов таких, что весь свет готовы обворовать, поддевал на уду. Трех губернаторов обманул!.. Что губернаторов! (махнул рукой) нечего и говорить про губернаторов...» Система мошенничества и обмана, которую так мастерски умел использовать Городничий, не ограничивается ни уездным городом, ни даже губернским. И поэтому у Сквозник-Дмухановского вполне естественно возникает досада: чем же он хуже других и почему именно он должен страдать? С полным основанием актер, игравший Городничего, обращаясь к публике, бросал в зрительный зал: «Чему смеетесь? Над собою смеетесь!.. Эх вы!..» (реплика, появившаяся в издании 1842 г.).

Но самое значительное отражение «петербургской темы» в «Ревизоре» — гениальный образ Хлестакова. Мелкий чиновник самозабвенно, в упоении мнимого величия, проявляя «легкость необыкновенную в мыслях», приписывает себе все, о чем он мог и даже не мог мечтать. В своих советах актеру, играющему роль Хлестакова, Н. В. Гоголь указывал: «Актер особенно не должен упустить из виду это желанье порисоваться», или, как писал он актеру И. И. Сосницкому 2 ноября 1844 г., «желанье сыграть роль чином выше своей собственной». Н. В. Гоголь предостерегал также от трактовки образа Хлестакова как простого лгуна. «...Он сам позабывает, что лжет, и уже сам почти верит тому, что говорит» [45, с. 467] — так в сочетании с необыкновенным легкомыслием проявляется у него неудержимое стремление казаться значительным лицом. В образе петербургского чиновника и франта комедиограф воплотил хлестаковщину как одно из закономерных порождений сословно-бюрократического строя, как один из важнейших пороков, свойственных человеку, воспитанному этим строем. Это карьеризм, принявший крайние формы: когда человек выдает себя за того, кем он хочет быть, но кем он не является, когда чиновник, превышая свои права и полномочия, пытается изобразить из себя важную персону. Хлестаков — нарицательное имя, ставшее незаменимым при обозначении определенного социального явления. Автор хорошо сознавал обобщающую силу созданного им художественного образа. В нем отражено противоречие между мнимой

значительностью и действительной ничтожностью, свойственное многим персонажам писателя-сатирика, которое и становится источником комизма.

Глубокий социальный смысл таит в себе и сюжет «Ревизора». Это не такой сюжет, на который не мог бы обидеться даже квартальный. Сюжетный конфликт пьесы заключается в неудавшейся попытке уездных чиновников скрыть от присланного из столицы ревизора свои служебные преступления. Именно это составляет сущность драматической борьбы в пьесе. Приложив все усилия к тому, чтобы обмануть мнимого ревизора, чиновники-преступники оказались беззащитными перед настоящим обвинителем, потребовавшим их к ответу. Развязка «Ревизора» нередко рассматривается как «внешний придаток» к сюжету комедии, завершившемуся будто бы чтением письма Хлестакова, из которого выяснилось, что его ошибочно приняли за ревизора. Но на этом действие комедии не могло закончиться. С обнаружением ошибки чиновников завязка «Ревизора» еще не получила развязки. Читателям и зрителям комедии необходимо было узнать, приехал ли настоящий ревизор, о котором сообщалось в письме, полученном Городничим, и сумеют ли чиновники обмануть этого ревизора. Последняя сцена дает ясный ответ: настоящий ревизор приехал и одурачить его не удастся. В этом смысл появления в конце пьесы жандарма и следующей затем немой сцены, которой Н. В. Гоголь придавал большое значение. Слова жандарма «поражают как громом всех», и вся группа почти полторы минуты, согласно ремарке Н. В. Гоголя, «остается в окаменении». Финальная сцена комедии содержит в себе непримиримое отрицание мира сквозник-дмухановских и держиморд, справедливый приговор этому миру.

Однако в развязке «Ревизора» отразились и слабые стороны общественно-политических взглядов Н. В. Гоголя. Городничий умел «обойти» очень высоко стоящих людей. Но теперь ревизор приехал «по именному повелению», т. е. по распоряжению самого царя, и преступникам не уйти от ответственности. Верховную власть Н. В. Гоголь не подвергает ни критике, ни сомнению. Какие бы высокие сферы ни поражал порок, монарх, призванный блюсти высшую справедливость, не подвластен пороку. От него должно исходить восстановление нарушенной справедливости и заслуженное наказание порока.

Но в «Ревизоре» есть и другая общественная сила, которая угрожает благополучию бесконтрольных носителей уездной власти. Боясь предстоящей ревизии, Городничий вынужден признаться: «Купечество да гражданство меня смущает. Говорят, что я им солоно пришелся». Опасения Городничего оправдались: «купечество и гражданство», т. е. основное население города, услышав о приезде крупного чиновника из Петербурга, поднимаются против Городничего. Сцена жалоб на Городничего углубляет конфликт пьесы и ее идейный смысл. Над головой хозяина города нависает катастрофа, и идет она оттуда, откуда и следовало ее ожидать: от граждан, от простых людей, от народа. Выразительна авторская ремарка: «В окно высовываются руки с просьбами». Протест против уездной власти принимает массовый характер. Автор подводит читателя и зрителя к мысли об антинародности полицейско-бюрократического аппарата и о необходимости серьезных преобразований.

Драматургический конфликт «Ревизора» свидетельствовал о дальнейшем развитии русской комедии, что послужило причиной возникновения острой борьбы вокруг произведения.

Критическая оценка «Ревизора» ведет свое начало от первого же представления комедии, на котором присутствовала петербургская знать во главе с самим царем. Зрители ожидали увидеть на сцене новый водевиль, надеялись весело посмеяться. В этом духе и играл роль Хлестакова популярный водевильный актер Дюр. Много внешнего комизма, карикатурности было в игре и других актеров. И только исполнитель роли Городничего, талантливый актер И. И. Сосницкий, сумел вложить в свою игру большую мысль, острую сатирическую направленность, подлинную реалистичность. Публика начала понимать, что происходящее на сцене не только забавно. «Уже после первого акта, — вспоминал П. В. Анненков, — недоумение было написано на всех лицах... словно никто не знал, как должно думать о картине, только что представленной» [45, с. 469]. Это недоумение не рассеялось и дальше. Иногда, по словам Анненкова, из одного конца зала в другой перелетал смех, «но это был какой-то робкий смех, тотчас же и пропадавший»; напряженное внимание зрителей, воцарявшаяся по временам «мертвая тишина показывали, что дело, происходившее на сцене, страстно захватывало сердца зрителей». Сохранилось известие (документально не подтвержденное) о словах Николая I, якобы сказанных им по

окончании спектакля: «Ну и пьеска! Всем досталось, а мне — больше всех». Неважно, были ли такие слова произнесены. Важно то, что до «верхов» дошла обличительная сила комедии Н. В. Гоголя и что эти «верхи» не могли не применить и к себе гоголевской сатиры. Вот почему привилегированная публика поспешила объявить новую комедию «невозможностью, клеветой и фарсом». Отношение reactionеров к Н. В. Гоголю выразил Ф. Ф. Вигель, увидевший в авторе «Ревизора» представителя «новой России», т. е. тех новых общественных сил, которые после декабря 1825 г. стали источником оппозиционных и революционных настроений.

Иначе была встречена комедия Н. В. Гоголя в прогрессивных кругах. В. В. Стасов вспоминает, что молодежь приняла «Ревизора» с восторгом, наизусть повторяла целые сцены комедии, горячо защищала своего «нового идола» от его хулителей. Большой интерес представляет отклик на комедию Н. В. Гоголя декабриста В. Л. Давыдова. «Это писатель, созданный для того, чтобы быть достойным представителем нашей литературы», — писал Давыдов из Сибири своим дочерям, отмечая «удивительную правдивость кисти Н. В. Гоголя», силу комизма, «глубину поэта», оценивая «Ревизора» как «шедевр». Ценно свидетельство Давыдова об отношении к Н. В. Гоголю и других декабристов: «Мне очень приятно, что Г. Гоголь знает, что в глубине Сибири он имеет пламенных почитателей» [45, с. 470].

Разногласия, возникшие по поводу «Ревизора» среди зрителей и читателей, обнаружались и в критике. Враждебную оценку комедии Н. В. Гоголя встретила у реакционных критиков. Ф. В. Булгарин в «Северной пчеле» писал, что Н. В. Гоголь «основал свою пьесу не на сходстве или правдоподобию, а на невероятности и несбыточности». Критик «Библиотеки для чтения» О. И. Сенковский пытался свести содержание комедии к анекдоту, да еще «старому, всем известному, тысячу раз напечатанному» и даже «выдуманному не в России». Реакционная критика направила свой удар по реализму комедии Н. В. Гоголя. Критики-реакционеры хотели бы так же ограничить значение гоголевской сатиры узким кругом частных «злоупотреблений», не характерных якобы для государства в целом.

В прогрессивной печати комедия Н. В. Гоголя получила положительную оценку. В. П. Андросов в «Московском наблюдателе» и П. А. Вяземский в «Современнике» выступили против обвинения

Н. В. Гоголя в «неправдоподобию», признали новую комедию крупным явлением литературы, но не до конца поняли ее обличительное значение. Наиболее прогрессивную позицию в оценке «Ревизора» заняла газета «Молва», где в это время сотрудничал В. Г. Белинский. Автор статьи, подписанной буквами А.Б.В. (установлена ее принадлежность Н. С. Селивановскому), берет Н. В. Гоголя под защиту от Булгарина и Сенковского и именует «великим комиком жизни действительной». Отмечая широкую типичность гоголевских персонажей, критик называет «Ревизора» пьесой «все-русской». Не согласен критик «Молвы» и с теми, кто готов свести комизм Н. В. Гоголя к забавной шутке, к фарсу. Комедия «смешна, так сказать, снаружи, но внутри это горе-гореваньице, лыком подпоясано, мочалом испутано». Критик относит себя к числу «простолудинов», для которых изображенные в комедии лица «составляют власть»; он понимает, что «действительным и статским советникам», «джентльменам», обладающим несколькими тысячами душ, вряд ли понравится «видеть в натуре эти лица».

Большое общественное возбуждение, вызванное постановкой «Ревизора», борьба мнений в оценке комедии, недовольство ее критической направленностью в «высоких» сферах — все это глубоко взволновало Н. В. Гоголя. В письмах к друзьям он пытается разъяснить истинный (как ему представляется) смысл своей сатиры. В этих высказываниях автора обнаруживаются серьезные противоречия, свидетельствующие о том, что ему самому далеко еще не все было ясно в тех больших общественно-политических вопросах, которые затрагивались в его творчестве. «Теперь я вижу, — пишет Н. В. Гоголь М. С. Щепкину 29 апреля 1836 г., через десять дней после петербургской постановки «Ревизора» [16, с. 126], — что значит быть комическим писателем. Малейший признак истины — и против тебя восстают, и не один человек, а целые сословия». Враждебную реакцию зрителей Гоголь объясняет правдой обличения, прозвучавшей со сцены. «Что сказано верно и живо, то уже кажется пасквилом» [16, с. 129], — делится Н. В. Гоголь горьким чувством с М. П. Погодиным в письме 10 мая 1836 г. Но тут же Гоголь идет на уступки такому пониманию созданных им типов: «...частное принимается за общее, случай за правило» [16, с. 130]. В следующем письме к тому же адресату (от 15 мая 1836 г.) Н. В. Гоголь спешит отвести от себя обвинение в револю-

ционной направленности «Ревизора»: только люди, не имеющие «на сколько-нибудь ума, чтоб понять дело в настоящем виде», могут кричать об авторе комедии: «Он зажигатель! Он бунтовщик!» Но Н. В. Гоголь понимает силу обличения, заложенную в его комедии: «Столица щекоотливо оскорбляется тем, что выведены нравы шести чиновников провинциальных; что же бы сказала столица, если бы выведены были хотя слегка ее собственные нравы?» [16, с. 130]. Значит, нравы столицы заслуживают такого же осуждения и осмеяния. И автор «Ревизора» не отказывается от этого намерения. «Провинция уже слабо рисуется в моей памяти, — пишет Н. В. Гоголь, — черты ее уже бледны, но жизнь петербургская ярка перед моими глазами, краски ее живы и резки в моей памяти. Малейшая черта ее — и как тогда заговорят мои соотечественники?» [45, с. 471]. Боязнь горькой правды сатирического произведения Н. В. Гоголь признает проявлением «всеобщего невежества», которое позволило многим поверить «глупейшему мнению ими же опозоренного и оплеванного писателя», «продажного таланта» (имеется в виду Булгарин). Невежественному большинству Н. В. Гоголь противопоставляет небольшой круг «людей просвещенных», которые примут критику «с громким смехом и участием». К вопросу о типическом значении одного из центральных образов «Ревизора» Н. В. Гоголь возвращается в «Отрывке из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора» к одному литератору» (25 мая 1836 г.). Хлестаков — пустой человек, но он заключает в себе, по словам Н. В. Гоголя, «много качеств, принадлежащих людям, которых свет не называет пустыми». И офицер, и литератор, и даже «государственный муж» окажется иногда Хлестаковым. Н. В. Гоголь подчеркивает широкую типичность нарисованного им образа: «Словом, это лицо должно быть типом много разбросанного в разных русских характерах, но которое здесь соединилось случайно в одном лице, как весьма часто попадаетея и в натуре» [45, с. 472]. В этой оценке — ясное определение значения комедии.

Перед Н. В. Гоголем остро встают и принципиальные вопросы драматургии: о комедии и комическом в их значении для дальнейшего развития русского театра.

В 1837 г. он выступил в «Современнике» со статьей «Петербургские записки 1836 года», в значительной своей части посвященной

драматургии и театру. Суждения Н. В. Гоголя ломали установившиеся каноны и утверждали необходимость для русской сцены нового художественного метода — реализма. Н. В. Гоголь подверг критике два популярных жанра, завладевших в те годы «театрами всего света»: мелодраму и водевиль. «...Лжет самым бессовестным образом наша мелодрама» [15, с. 164], — резко осуждает Н. В. Гоголь основной порок этого жанра. Мелодрама не отражает жизни общества и не производит на него должного воздействия, возбуждая в зрителе не участие, а какое-то «тревожное состояние». Не соответствует задачам театра и водевиль, «эта легкая, бесцветная игрушка», в которой смех «порождается легкими впечатлениями, беглою остротою, каламбуром». Театр, по мнению Н. В. Гоголя, должен учить, воспитывать зрителей: «Из театра мы сделали игрушку вроде тех побрякушек, которыми заманивают детей, забывши, что это такая кафедра, с которой читается разом целой толпе живой урок» [15, с. 169]. В черновой редакции статьи Н. В. Гоголь называет театр «великой школой». Но условием этого является верность отображения жизни. «Право, пора знать уже, — пишет Н. В. Гоголь, — что одно только верное изображение характеров не в общих вытверженных чертах, но в их национально вылившейся форме, поражающей нас живостью, так что мы говорим: «Да это, кажется, знакомый человек» [52, с. 472] — только такое изображение приносит существенную пользу». Здесь и в других местах Н. В. Гоголь защищает принципы реалистического театра и только такому театру придает большое общественно-воспитательное значение. От лица актеров автор «Ревизора» обращается к драматургам: «Ради бога, дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам, наших плутов, наших чудаков! на сцену их, на смех всем!» [15, с. 168]. Н. В. Гоголь раскрывает значение смеха как сильнейшего оружия в борьбе с общественными пороками. «Смех, — продолжает Н. В. Гоголь, — великое дело: он не отнимает ни жизни, ни имущества, но перед ним виновный — как связанный заяц...» [15, с. 168]. В театре «при торжественном блеске освещения, при громе музыки, при единодушном смехе показывается знакомый, прячущийся порок». По мнению Н. В. Гоголя, человек боится смеха и удерживается от того, «от чего бы не удержала его никакая сила». Но не всякий смех имеет такую силу, а только «тот электрический, живительный смех», который (так можно было бы передать мысль Н. В. Гоголя) имеет глубокую идейную основу.

К тем же вопросам Н. В. Гоголь возвращается в пьесе «Театральный разъезд после представления новой комедии» (1842) — своеобразной попытке разобраться в разноречивых суждениях о «Ревизоре». Начатый вскоре после постановки комедии, «Театральный разъезд» был закончен Н. В. Гоголем лишь к 1842 г. Появляясь в конце пьесы на сцене, автор выражает сожаление, что никто не заметил «честного, благородного лица», действовавшего в комедии «во все продолжение ее». Это лицо — смех. Автор считает себя обязанным стать «заступником» смеха. Однако не всякого, а только того, «который весь излетает из светлой природы человека... который углубляет предмет, заставляет выступить ярко то, что проскользнуло бы, без проникающей силы которого мелочь и пустота жизни не испугала бы так человека» [14, с. 245]. Этими словами Н. В. Гоголь, верный своим прежним взглядам, указывает на обличительную силу смеха. «...Насмешки, — продолжает он, — боится даже тот, который уже ничего не боится на свете». Но в то же время у Н. В. Гоголя звучит мотив, объясняемый теми идейными настроениями, которые стали укрепляться в сознании писателя после окончания работы над первым томом «Мертвых душ». Н. В. Гоголь пытается смягчить разящую силу смеха, находит в его основе примиряющее начало: «Нет, несправедливы те, которые говорят, будто возмущает смех. Возмущает только то, что мрачно, а смех светел. Многие бы возмутило человека, будь представлено в наготу своей; но, озаренное силою смеха, несет оно уже примиренье в душу» [14, с. 246]. Нельзя не заметить расхождения этих слов с тем, что автор «Театрального разъезда...» говорил ранее и с чем он выступал в статье «Петербургские записки 1836 года». Монолог автора заканчивается словами, в которых можно видеть попытку объяснить это двойственное значение смеха — обличающее и примиряющее: «...кто льет часто душевные, глубокие слезы, тот, кажется, более всех смеется на свете!..» [14, с. 247]. Эти слова, заключающие монолог, более верно передают сущность и общественный смысл гоголевского комизма, чем рассуждения о примиряющем действии смеха. Слезы, сожаление о порочном человеке не есть примирение с ним. Такое же понимание комизма выразилось в словах Н. В. Гоголя о том, что ему суждено «озирать» жизнь «сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы».

«Мертвые души» как «национальная поэма». **Особенности композиции, жанра, система образов**

Идейные и творческие раздумья Н. В. Гоголя, связанные с «Ревизором», отразились и на другом крупнейшем его произведении, работа над которым продолжалась до последних дней жизни писателя. «Начал писать «Мертвых душ» [16, с. 120], — сообщал Н. В. Гоголь А. С. Пушкину 7 октября 1835 г. Отвлеченный от задуманной поэмы работой над «Ревизором», Н. В. Гоголь возвращается к «Мертвым душам» уже за границей, куда он уехал летом 1836 г. Объясняя свое решение уехать за границу, Н. В. Гоголь 10 мая 1836 г. писал М. П. Погодину: «...там размыкаю ту тоску, которую наносят мне ежедневно мои соотечественники» [16, с. 129]. Но Н. В. Гоголь не хотел, чтобы его отъезд истолковали как бегство, как неспособность противостоять несправедливым нападениям. В намерения писателя входило другое: ему необходимо было «обдумать хорошенько труды будущие». Н. В. Гоголь хочет «творить с большим размышлением», с более ясным пониманием идейного смысла своего творчества. С сознанием большой ответственности писателя он пишет В. А. Жуковскому 28 июня 1836 г.: «...мысли мои, мое имя, мои труды будут принадлежать России» [16, с. 133]. Поселившись в Италии, Н. В. Гоголь прожил в Риме с марта 1837 г. до января 1848 г., только по делам наезжая в Россию. Первый том «Мертвых душ» был закончен в 1841 г. и после долгих цензурных мытарств в мае 1842 г. вышел из печати.

В «Мертвых душах» Н. В. Гоголь снова обращается к одной из основных своих тем — в теме русского помещичьего класса, русского дворянства как господствующего сословия. Затронутая еще в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» и получившая развитие в повестях «Миргорода», эта тема теперь грандиозно вырастает. «...Какой огромный, какой оригинальный сюжет, — пишет Н. В. Гоголь В. А. Жуковскому 12 ноября 1836 г. — Какая разнообразная куча! Вся Русь явится в нем!» [16, с. 144]. Н. В. Гоголь расширяет сферу своей сатиры: «Огромно, велико мое творение, и не скоро конец его. Еще восстанут против меня новые сословия и много разных господ; но что ж мне делать! Уже судьба моя враждовать с моими земляками. Терпенье!» [16, с. 145].

Почти половина первого тома «Мертвых душ» (пять глав из одиннадцати) посвящена характеристике различных типов русских помещиков. Н. В. Гоголь создал пять характеров, пять портретов, которые по яркости и выразительности принадлежат к первоклассным образцам искусства слова. Эти пять портретов так непохожи друг на друга, что можно только удивляться мастерству индивидуализации характеров у Н. В. Гоголя. И в то же время в каждом из них выступают типичные черты русского помещика. Сделаем краткий обзор этой классической портретной галереи.

По первому впечатлению о Манилове можно было сказать: «Какой приятный и добрый человек!» Он чрезвычайно любезен с друзьями, нежен с женой, добр к своим крепостным. Он любит поразмышлять и помечтать, при этом иногда даже о вещах, полезных для крестьян. Но автор быстро рассеивает это первое впечатление и определяет настоящую цену прекраснодушию и мечтательности Манилова. Его самодовольство прикрывает внутреннюю пустоту и паразитизм. Его прожектерство (желание построить через деревенский пруд каменный мост с лавками, где продавались бы «мелкие товары, нужные для крестьян») было далеко от настоящих запросов жизни и реальных возможностей. О действительных нуждах крепостных крестьян Манилов не знал и не думал, «никогда не ездил на поля», во всем соглашался с приказчиком. Н. В. Гоголь демонстрирует полную неспособность помещика к делу, к труду. Это выразилось в его неумении позаботиться даже о своих собственных нуждах («в доме его чего-нибудь вечно недоставало»). Маниловщина как социально-психологическая категория была открытием Н. В. Гоголя, имевшим большое значение для понимания и критической оценки этого широко распространенного явления.

Коробочку Н. В. Гоголь относит к числу тех «небольших помещиц, которые плачутся на неурожаи, убытки и держат голову несколько набок, а между тем набирают понемногу деньжонок в пестрядевые мешочки, размещенные по ящикам комодов». Эти деньжонки получают от продажи самых разнообразных продуктов: пеньки, меда, муки, крупы, битой скотины, птичьих перьев. «Дубинноголовая» Коробочка поняла выгоду торговли и соглашается (правда, после долгих уговоров) продать такой необычный товар, как мертвые души. Лишь бы только не продешевить их! Но и хозяйство, и весь быт Коробочки носят еще патриархальный ха-

ракти, что подчеркивается во всей картине, нарисованной Н. В. Гоголем. Чичикову бросилось в глаза, что в деревне Коробочки избы «показывали довольство обитателей». Однако она блюдет свой интерес и потачки не дает. Это уже не «добрая» Пульхерия Ивановна из «Старосветских помещиков», только изредка и скорее для порядка ревизующая свои владения, не помышляющая о превращении избыточных даров земли в деньги. Время обучает Коробочку искусству коммерции. Но в своем умственном кругозоре Настасья Петровна осталась Пульхерией Ивановной: кроме своего хозяйства, она ничего не видит и не знает.

Совершенно иную форму разложения дворянского сословия Н. В. Гоголь рисует в образе Ноздрева. И здесь первое впечатление от человека могло обмануть: со своим лицом, в котором было «что-то открытое, прямое, удалое», Ноздрев мог показаться человеком общительным, живым, полным энергии. Но очень скоро приходится убедиться, что общительность Ноздрева — безразличное панибратство с каждым встречным и поперечным, что живость героя — это его неспособность сосредоточиться на каком-либо серьезном деле, его безалаберная непоседливость; что энергия «разбитного малого» — это пустая растрата сил в кутежах и дебоширствах. Ноздрев принадлежал к числу людей, «имеющих страстишку нагадить ближнему, иногда вовсе без всякой причины». В этом для Ноздрева было, пожалуй, высшее наслаждение жизни. Естественно, что хозяйство у такого помещика оставалось беспризорным и хирело. В конюшнях Ноздрева, которые он показывал Чичикову, почти не осталось лошадей; на водяной мельнице не хватало одной из важных частей; кузница еще только предполагалась. Зато псарня была богатой. Н. В. Гоголь дал яркое отображение этого типа дворян-помещиков.

Собакевич сродни Коробочке. Но это уже не просто скопидом. Это — «кулак». Н. В. Гоголь рисует фигуру, поражающую своей грубостью: Чичикову он «показался весьма похожим на средней величины медведя». Характеристика Собакевича у Н. В. Гоголя является блестящим примером создания художественного образа, все детали которого подчинены одному идейно-художественному мотиву: одичание человека, превращение его в животное. Грубая примитивность свойственна духовному миру Собакевича. Достаточно послушать, как он судит о просвещении, и станет ясно, что

перед нами человек, глубоко враждебный передовой мысли, прогрессу, твердолобый крепостник: «Толкуют: просвещение, просвещение, а это просвещение — фук! Сказал бы и другое слово, да вот только что за столом неприлично». Такой облик хозяина указывает и на истинную причину «прочности» его хозяйства. Но не забота помещика о крестьянах выражалась в этом. Это была «забота» эксплуататора о рабочей силе. Собакевич, выхваляя Чичикову «товар» — мертвые души, обнаруживает хорошее знание всех данных о своих крестьянах: в собственноручно написанном списке умерших Собакевич обстоятельно указал не только на ремесло, звание, возраст и семейное положение каждого, но сделал «особенные отметки на счет поведения, трезвости — словом, любо было глядеть». Да, хозяин хорошо изучил своих работников, знает, с кого что можно спросить, понимает, из кого что можно выжать.

Имя Плюшкина стало нарицательным для обозначения скупца, скряги. Этот образ занял свое место в галерее родственных характеров, созданных писателями различных эпох и народов (Шекспир, Мольер, А. С. Пушкин и др.). Гоголевский герой — это скупой помещик. Социальные черты отчетливо выступают в облике Плюшкина. Знакомство читателя с персонажем Н. В. Гоголь, как обычно, начинает с описания деревни и усадьбы, принадлежащих помещику. Он рисует картину полнейшего разорения когда-то богатого помещичьего хозяйства. Причиной этого разорения является не мотовство и не безделье помещика, а болезненная скупость, в которую постепенно превратилась разумная бережливость хозяина. Н. В. Гоголь прослеживает развитие этой болезни, приведшей к омертвлению хозяйства, и его владельца. Это отразилось и на крестьянах, о бедственном положении которых свидетельствуют состояние крестьянских изб, большая смертность и частые случаи бегства крепостных. Н. В. Гоголь показывает пагубное воздействие овладевшей Плюшкиным страсти на его личность. Хозяйство Плюшкина пришло в полный упадок; социально оказался он в полном одиночестве; болезненная скупость поглотила все его духовные интересы, и «он обратился наконец в какую-то прореху на человечестве».

Пять характеров, созданных Н. В. Гоголем в «Мертвых душах», столь разнообразно и разносторонне рисуют состояние дворянско-помещичьего класса в крепостнической России, что читателю не-

трудно было сделать необходимые выводы. Ни одной положительной фигуры! Ни одной утешительной черты! Действительно, «мертвые души»! Вслед за Герценом это наименование можно применить к персонажам поэмы. Манилов, Коробочка, Ноздрев, Собакевич, Плюшкин — все это различные формы и последовательные ступени единого процесса: экономического, социального, духовного упадка и разложения класса помещиков-крепостников. Галерея характеров, созданная Н. В. Гоголем, ярко демонстрирует постепенное и все более глубокое омертвление человека. От Манилова до Плюшкина перед читателем раскрывается пугающая картина постепенного угасания человеческого в человеке. Таков принцип композиционной последовательности образов помещиков.

Н. В. Гоголь в «Мертвых душах» дает выразительные картины и городской жизни. Здесь уже не уездный городишко, где с наглой откровенностью творят безобразия сквозник-дмухановские и держиморды. Это губернский город, где «городские сановники» умеют сохранять внешнюю благопристойность и порядок. Не повторяя того, что было дано в «Ревизоре», Н. В. Гоголь избегает подробных характеристик и описаний. Однако читатель получает возможность составить достаточно полное представление и о губернском чиновничестве. По существу, оно мало чем отличается от чиновничества уездного. Губернские чиновники также живут и действуют тесной корпорацией, охраняющей выгоды и благополучие каждого ее члена. Они «жили между собой в ладу», — пишет Н. В. Гоголь, — «все было очень семейственно». Не гражданский долг, не благо государства, а личный интерес, собственное благо были жизненным принципом чиновников. Остро нарисован образ типичного хапуги — Ивана Антоновича, чиновника «крепостной экспедиции», до тонкости знающего приемы получения взяток. Но установившейся системы не нарушали и более высоко стоявшие «сановники». Применяя излюбленный прием иронии, Н. В. Гоголь так характеризует полицеймейстера: «Полицеймейстер был некоторым образом отец и благотворитель в городе. Он был среди граждан совершенно как в родной семье, а в лавки и в гостиный двор навещался, как в собственную кладовую. Дело было так поведено умно, что он получал вдвое больше доходов противу всех своих предшественников». Возглавлял эту корпорацию губернатор, имевший орден Анны на шее и ожидавший дальнейших награжде-

ний, но человек безличный и пустой, находивший удовольствие в вышивании по тюлю.

Н. В. Гоголь затрагивает и вопрос о взаимоотношении губернской власти и народа. Оказывается, полицеймейстер «успел приобрести совершенную народность». Завершая этим штрихом ироническую характеристику полицеймейстера, Н. В. Гоголь тут же разъясняет смысл своей иронии: полицеймейстер завоевал популярность среди купцов тем, что прикрывал их темные делишки. Хотя он «и возьмет, — говорили купцы, — но зато уж никак тебя не выдаст». В отношении же к более демократическим слоям полицеймейстер был построже. Когда появились опасения возможного «бунта» купленных Чичиковым «крестьян» при насильственном их переселении на новые земли, «полицеймейстер заметил, что бунта нечего опасаться, что в отвращение его существует власть капитана-исправника, что капитан-исправник хоть сам и не ездит, а пошли только на место себя один картуз свой, то один этот картуз погонит крестьян до самого места их жительства». Легко понять, какими мерами завоевывался этот «авторитет» губернской власти!

Н. В. Гоголь изображает губернское дворянское общество и в его частной жизни, в его быте. В черновых заметках к «Мертвым душам» писатель раскрывает идейно-художественный замысел своей картины города: «Идея города. Возникшая до высшей степени Пустота. Пустословие. Сплетни, перешедшие пределы, как все это возникло из безделья и приняло выражение смешного в высшей степени... Как пустота и бессильная праздность жизни сменяются мутною, ничего не говорящею смертью». Этот замысел автор полностью осуществил. Н. В. Гоголь сатирически рисует волнение, вызванное в городе приездом Чичикова, его крупными приобретениями и, наконец, обнаружение... его мошенничества: «Город был решительно взбунтован; все пришло в брожение, и хоть бы кто-нибудь мог что-либо понять. Всякий, как баран, остановился, выпучив глаза» [45, с. 478]. Это дает возможность автору показать всю пустоту, бессмысленность, праздность губернского общества, всю узость и примитивность его интересов, все противоречие между внешней социальной значительностью дворянского сословия и его внутренним духовным ничтожеством.

Обе рассмотренные темы «Мертвых душ» тесно между собой связаны. Как помещики, так и чиновники не выполняют общест-

венно полезной роли. Наоборот, они стали социально вредными корпорациями; они обнаруживают черты антинародности, антигосударственности. Такой приговор господствующим в государстве условиям выносит сатирическая поэма «Мертвые души».

Но, может быть, эти пороки не выходят за пределы «губернии»? Может быть, центральная власть свободна от них? Мы видели, что этот вопрос стоял перед Н. В. Гоголем еще при работе над «Ревизором». И мы видели, что только верховную власть, только лицо монарха он не подверг критике, сомнению. Не обойден вопрос о столичном чиновничестве и в «Мертвых душах». Н. В. Гоголь включил в поэму «Повесть о капитане Копейкине», которая имеет к сюжету довольно внешнее отношение, но которую писатель никак не хотел уступить цензуре, чинившей всяческие препятствия ее опубликованию. В письме цензору А. В. Никитенко Н. В. Гоголь писал, что изъятие повести о Копейкине создает в «Мертвых душах» «прореху», не нарушая, впрочем, связи событий. Вставная новелла о герое Отечественной войны 1812 г. нужна была Н. В. Гоголю, чтобы показать, что и на самых «верхах» нет справедливости. Министр, через которого капитан Копейкин, потерявший в сражениях руку и ногу и лишенный средств существования, просил о «монаршей милости», ограничивался обещаниями помочь и пожеланиями вооружиться терпением, а когда проситель проявил настойчивость, министр выслал его с фельдъегерем из Петербурга. Н. В. Гоголь усиливает социальный контраст изображением роскоши, режущей глаза бедняку, попавшему в «столицу, которой подобной, так сказать, нет в мире». Особенно поражают провинциала дворец министра и сцена приема посетителей. Но за этим показным блеском и пристойной формой скрывается то же, что наблюдалось по всей Руси: хозяева страны равнодушны к нуждам человека, бюрократическая власть антинародна. Этот вывод подтверждается судьбой капитана Копейкина: не стерпев несправедливости, он стал атаманом шайки разбойников. «Романтическая» концовка новеллы, не пропущенная цензурой, направлена против того «неправосудия» столичных властей, на борьбу с которыми вооружался еще юноша Н. В. Гоголь.

Особое место среди персонажей поэмы Н. В. Гоголя занимает Чичиков. Автор частенько называет его героем произведения. С точки зрения сюжета и композиции «Мертвых душ», Чичиков

действительно является героем. Но в системе образов он не занимает первенствующего места. «Мертвые души» — поэма о господствующих общественных силах феодально-крепостнической России: помещиках и чиновниках. Однако развитие русской жизни в то время порождало новые тенденции, выразителем которых явился Чичиков. Это были те тенденции, которые Н. В. Гоголь обозначал понятием меркантилизма, — тенденции капиталистического развития России. В Чичикове наглядно выразился дух буржуазного предпринимательства. Но тенденции капиталистического развития преломились в Чичикове весьма своеобразно, однако, в своих отрицательных сторонах, в специфическом буржуазном авантюризме. Недаром этого нового «героя» русской действительности Н. В. Гоголь назвал не только «хозяином», «приобретателем», но и «подлецом».

Образая новое явление, Н. В. Гоголь хочет понять его происхождение. Этому служит биография Чичикова, объясняющая генезис изображенного в поэме характера. Н. В. Гоголь показывает, каким путем бедный дворянин, унаследовавший после смерти отца «ветхий дворишко с ничтожной землицей» и одну семью крепостных, развил в себе страсть к накоплению, глубоко усвоив родительское наставление: «...больше всего береги и копи копейку: эта вещь надежнее всего на свете». Страсть к «копейке» развила у героя ту энергию, то упорство, с которыми он, претерпевая неудачи на «не очень чистых» путях накопления, продолжал преследовать свою цель. Мошенничество с покупкой мертвых душ было для Чичикова еще одной попыткой приобрести большой капитал. Этот сюжет дал возможность писателю тонко обрисовать новый характер хищника-приобретателя, развившего в себе способность хитро приспособляться к людям и обстоятельствам, научившегося подчинять моральные принципы материальным интересам. «Все приобретают», — пытается оправдать себя в собственных глазах начинающий буржуа. Н. В. Гоголь верно схватил в своем художественном обобщении существенные особенности новой общественной силы, начавшей играть значительную роль в русской жизни. Но в Чичикове отразились только отрицательные стороны буржуазного развития. Его идеалы не выходили за пределы узколичных интересов. Вместе с тем Чичиков, мечтавший о положении богатого помещика, не оказывался во вражде и с крепостными владельцами, а

сближался с ними в «меркантильных» интересах, захватывавших и помещичий класс. Гневно осуждая феодальное дворянство, Н. В. Гоголь в образе Чичикова обличает буржуазное хищничество.

Критика господствующих сословий дана в «Мертвых душах» под углом зрения интересов народа, интересов государства. Помещики и чиновники забыли свой гражданский долг, свои обязанности перед народом — в этом основное зло социально-политической жизни Российского государства.

В системе образов поэмы крестьяне не занимают места, равноправного с помещиками и чиновниками (сатира Н. В. Гоголя была направлена именно на эти общественные группы), однако тема народа, тема крепостного крестьянства органически входит в произведение. В первом томе «Мертвых душ», где «вся Русь» показана «с одного боку», Н. В. Гоголь не скрыл мрачных сторон в облике крепостного мужика, примитивного в своем духовном развитии, отупевшего в условиях многовекового бесправия и рабства. Таковы крепостные «люди» Чичикова — кучер Селифан и лакей Петрушка; таковы мужики, рассуждающие, доедет ли до Петербурга колесо барской брички; таковы дядя Митяй и дядя Минай, бестолково «помогающие» Чичикову разъехаться со встречным экипажем. Однако отношение к народу, выразившееся в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» и «Тарасе Бульбе», не изменилось у Н. В. Гоголя и в «Мертвых душах». Он по-прежнему высоко ценит силы и дарования народа, его ум и наблюдательность, верит в его жизнеспособность, в его прекрасное будущее. Но в «Мертвых душах» этот идейный мотив получил выражение не в сюжете, а в лирических отступлениях.

Одно из них появляется в конце пятой главы по поводу прозвища, данного крестьянами Плюшкину. Восхищаясь меткостью русского слова, в котором выразился «самородок, живой и бойкий русский ум», Н. В. Гоголь высказывает общее положение: «...всякий народ, носящий в себе залог сил, полный творящих способностей души, своей яркой особенностью и других даров бога, своеобразно отличился каждый своим собственным словом, которым, выражая какой ни есть предмет, отражает в выраженье его часть собственного своего характера». Русский народ относится к числу именно таких народов: он полон творящих способностей души.

В лирической концовке первого тома «Мертвых душ» Н. В. Гоголь еще раз с восхищением упоминает о русском народе: «птица-тройка», летящая по необъятным просторам Русской земли, могла родиться только у «бойкого народа». Образ русской тройки, приобретающий в поэме символическое значение, неразрывно связан для Н. В. Гоголя с образами «ярославского расторопного мужика», одним топором и долотом смастерившего прочный экипаж, и ямщика, примостившегося «черт знает на чем» и лихо, под задорную песню управляющего бешеной тройкой.

Натуры, типичные для русского крестьянства, привлекали внимание Н. В. Гоголя, и он, нарушая художественную убедительность, излагает свои думы о крестьянах от лица Чичикова. Это отметил и В. Г. Белинский: «...поэт весьма неосновательно заставляет Чичикова расфантазироваться о быте простого русского народа при рассматривании реестра скупленных им мертвых душ. <...> Здесь поэт явно отдал ему [Чичикову] свои собственные благороднейшие и чистейшие слезы, незримые и неведомые миру, свой глубокий, исполненный грустною любовию юмор и заставил его высказать то, что должен был выговорить от своего лица». Сам автор чувствовал психологическую неправдоподобность глубоких раздумий скупщика мертвых душ о живых душах народа и попытался объяснить это необычным для героя духовным прозрением, осенившим его, а подготавливая второе издание, предполагал прямо указать, что здесь «впутался» сам автор. По существу же, размышления Чичикова В. Г. Белинский признает одним из лучших мест поэмы, исполненным «глубины мысли... и вместе поразительной действительности» [45, с. 481]. В этом «фантазировании» перед читателем проходят образы трудолюбивых, умелых, смелых русских людей вроде плотника-богатыря Степана Пробки или чудосапожника Максима Телятникова. Имена «беглых» крестьян заставляют Чичикова задуматься, «как задумывается всякий русский, каких бы ни был лет, чина и состояния, когда замыслит об разгуле широкой жизни». И далее рисуется картина буйного разгула бурлацкой ватаги, сменяющегося тяжелым трудом «под одну бесконечную, как Русь, песню».

Н. В. Гоголь, развивая тему народа, не обошел вниманием и явных форм народного протеста. Тревожные толки о мертвых душах заставили побледнеть и инспектора врачебной управы, не приняв-

шего надлежащих мер против повальной горячки, и председателя палаты, допустившего совершение купчей крепости на «души», купленные Чичиковым, и многих других чиновников. «...Стали подозревать даже, нет ли здесь какого намека на скоростижно погребенные тела, вследствие двух не так давно случившихся событий», замечает автор. Из них знаменательно второе, о котором следует рассказать словами самого Н. В. Гоголя: «...казенные крестьяне селца Вшивая спесь, соединившись с таковыми же крестьянами селца Боровки, Задирайлово тоже, снесли с лица земли будто бы земскую полицию в лице заседателя, какого-то Дробяжкина, что будто земская полиция, то есть заседатель Дробяжкин, повадился уж чересчур часто ездить в их деревню, что в иных случаях стоит повальной горячки». И вот «земскую полицию нашли на дороге, мундир или сертук на земской полиции был хуже тряпки, а уж физиогномии и распознать нельзя было». Так расправились крестьяне с притеснителем. Художник-реалист, Н. В. Гоголь не обошел такого характерного явления эпохи, как крестьянские бунты, понимая возмущение крестьян, доведенных до крайности.

Мотив заслуженного возмездия звучит и в эмоциональном описании помещичьего разгула, обставленного с разорительной роскошью: «Полгубернии разодето и весело гуляет под деревьями, и никому не является дикое и грозящее в сем насильственном освещении, когда театрально выскакивает из древесной гущи озаренная поддельным светом ветвь, лишенная своей яркой зелени, а вверху темнее, и суровее, и двадцать раз грознее является чрез то ночное небо, и, далеко трепеща листьями в вышине, уходя глубже в непробудный мрак, негодуют суровые вершины деревьев на сей мишурный блеск, осветивший снизу их корни». Это нагнетание однородных деталей создает символический образ неминуемой грозной кары для прожигателей богатств, добытых крестьянским трудом. В «Мертвых душах» нашла отражение ненависть народа к крепостному праву и к крепостникам.

Тема народа закономерно перерастает в «Мертвых душах» в тему России. Перед автором неизбежно должен был встать вопрос о судьбе, ожидающей феодально-крепостническую страну, глубокий кризис которой был с полной убедительностью показан в поэме. Вопрос о перспективах дальнейшего развития России Н. В. Гоголь ставит в конце первого тома «Мертвых душ». В лири-

ческом отступлении последней главы Н. В. Гоголь, созерцая из своего «прекрасного далека» родную Русь, где все «бедно, разбросанно и неприютно», задумывается о будущем своего отечества.

Автор «Мертвых душ» верит в Россию. «И еще, полный недоумения, неподвижно стою я, — обращается он к родине, — а уже главу осенило грозное облако, тяжелое грядущими дождями, и онемела мысль пред твоим пространством. Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему?» Высокое пророческое вдохновение поэта-патриота открывает перед его очами иную — прекрасную — Россию будущего: «...у какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!..» Но у кого родится столь необходимая России великая мысль? Кто явится тем богатырем, который так нужен России? Кто скажет стране всемогущее слово «вперед». Н. В. Гоголь не дает прямого ответа на эти вопросы. Однако читателю ясно, что не среди тех мертвых душ, которые только что прошли перед нами, следует искать этого богатыря. Не станет им и Чичиков, энергия которого направилась по ложному пути. Но кто же? В конце главы Н. В. Гоголь снова обращается к вопросу о будущем своей страны. Писатель видит, что Русь, подобно «бойкой необгонимой тройке», несется вперед, поражая «созерцателей» этого чуда, заставляя «другие народы и государства» давать ей дорогу. Но направление этого стремительного полета остается писателю неясным: «Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа».

Неумение дать ответ на столь остро поставленный вопрос ослабляло идейную силу «Мертвых душ». Важнейшая социально-историческая проблема оставалась нерешенной. Более того, у Н. В. Гоголя намечалось ошибочное решение вопроса. Имея в виду дальнейшие части поэмы, Н. В. Гоголь в последней главе первого тома пишет: «Может быть, в сей же самой повести почувются иные, еще доселе небранные струны, предстанет несметное богатство русского духа, пройдет муж, одаренный божескими доблестями, или чудная русская девица, какой не сыскать нигде в мире, со всей дивной красотой женской души, вся из великодушного стремления и самоотвержения».

Теперь, в начале 40-х гг., у Н. В. Гоголя возникает надежда найти положительных героев среди господствующего сословия.

Это было связано с возложенной писателем на себя обязанностью показать «пути и дороги» к прекрасному. Белинского встревожили приведенные слова Н. В. Гоголя: «Много, слишком много обещано, так много, что негде и взять того, чем выполнить обещание, потому что того и нет еще на свете» [45, с. 483]. В. Г. Белинский понимал, что Н. В. Гоголь в поисках положительного героя вступал на ложный путь.

Дальнейшая работа над «Мертвыми душами» должна была показать, в каком направлении пойдет идейно-творческое развитие Н. В. Гоголя.

Идейно-образное содержание «Мертвых душ» определило жанровое своеобразие этого произведения. Работая над ним, Н. В. Гоголь в письмах к друзьям называл свое новое творение то романом, то поэмой. На сделанном по рисунку автора титульном листе первого издания под заглавием, характерным для плутовского романа, — «Похождения Чичикова, или Мертвые души» (первая половина заглавия была дана по требованию цензуры), — крупным шрифтом был выделен подзаголовок «Поэма». Это определение жанра «Мертвых душ» вызвало много недоумений: слишком не похожа сатира Н. В. Гоголя на то, что привыкли называть поэмой. Какой же смысл вкладывал автор в такое обозначение жанра своего произведения?

Прежде всего, наименование «Мертвых душ» поэмой связано с неосуществившимся замыслом Н. В. Гоголя. Противопоставляя в начале-седьмой главы два типа писателей — романтика и сатирика, Н. В. Гоголь своим призванием считает сатирическое изображение несовершенств повседневной жизни. Однако, имея в виду обратиться к положительным явлениям действительности, он мечтает о том времени, «когда иным ключом грозная выюга вдохновения подымется из облеченной в святой ужас и в блистанье главы и почувют в смущенном трепете величавый гром других речей...». Тогда-то «Мертвые души» из сатиры превратятся в поэму!

Но элементы поэмы, жанра «воспевающего», присутствуют и в первом томе «Мертвых душ». Они связаны с тем утверждающим началом, которое выступает в поэме Н. В. Гоголя наряду с началом отрицания. Обличая современное ему состояние Российского государства, Н. В. Гоголь воспекает Русь в ее глубинных народных основах. С этим связано то «высокое лирическое движение», которым в поэме по временам сменяется комическое повествование.

Однако и этим не исчерпывается смысл наименования «Мертвых душ» поэмой. В составленном Н. В. Гоголем проспекте «Учебной книги словесности для русского юношества» (замысел этой книги возник у Н. В. Гоголя, по-видимому, в начале 40-х годов) есть раздел «Меньшие роды эпопеи», в котором определяется жанр, промежуточный между эпопеей и романом. Определение этого жанра во многом соответствует особенностям «Мертвых душ» и, по-видимому, строилось Н. В. Гоголем на творческом опыте собственной поэмы. Героем такого «меньшего рода эпопеи» бывает, по Н. В. Гоголю, «частное и невидное лицо», однако «значительное во многих отношениях для наблюдателя души человеческой». Характер, интересный в социально-психологическом отношении, — таков герой подобной эпопеи. Точно определяет Н. В. Гоголь и особенности ее сюжета: «Автор ведет его [героя] жизнь сквозь цепь приключений и перемен, дабы представить с тем вместе вживе верную картину всего значительного в чертах и нравах взятого им времени, картину недостатков, злоупотреблений, пороков» [45, с. 484]. Следовательно, сюжет малой эпопеи должен служить правдиво-критическому отображению эпохи.

Однако, будучи эпопеей «меньшего рода», «Мертвые души» включают в себе и все важнейшие признаки социального романа, в котором на первый план выдвигаются общественные отношения и характеры, а личная интрига занимает подчиненное место. В «Мертвых душах», как и в «Ревизоре», любовный сюжет (Чичиков и губернаторская дочка) смещен на задний план, что дало возможность В. Г. Белинскому отграничить произведение Н. В. Гоголя от романа в обычном его понимании. Внешне напоминая авантурный роман, который строился на смене встреч и приключений героя, «Мертвые души» отличны от него по существу: похождения Чичикова служат средством раскрытия типических характеров в типических обстоятельствах. Позднее М. Е. Салтыков-Щедрин, констатируя в «Господах ташкентцах» недостаточность «семейного» романа для решения новых задач литературы, сослался на Н. В. Гоголя, который давно провидел, что роману предстоит выйти из рамок семейственности.

Каково бы, впрочем, ни было жанровое определение «Мертвых душ», это произведение — великий образец сатиры как обличения

посредством осмеяния, выдающееся явление в истории русской и мировой сатиры.

«Мертвые души» произвели на читателей огромное впечатление: по словам Н. В. Гоголя, они «испугали Россию», по словам А. И. Герцена — «потрясли всю Россию». Но общественный смысл этого испуга, этого потрясения был различным в разных социальных сферах. У одних это было чувство скорби и гнева, вызванное картиной глубокого разложения николаевской России. Других испугала разрушительная сила гоголевской сатиры. Снова разгорается борьба «за» и «против» Н. В. Гоголя.

Реакционная критика в лице Н. И. Греча («Северная пчела»), О. И. Сенковского («Библиотека для чтения»), к которым на этот раз присоединился и Н. А. Полевой («Русский вестник»), поспешила поставить под сомнение жизненную правдивость «Мертвых душ», как это было и после появления «Ревизора». «Все лица, выведенные автором на сцену, — писал Греч, — более или менее карикатурны... Это какой-то особый мир негодяев, который никогда не существовал и не мог существовать» [45, с. 492]. «Грубую карикатуру», «небывалые преувеличения» находил в «Мертвых душах» и Полевой. Нападали критики и на стиль поэмы, обвиняя Н. В. Гоголя в искажении русского языка.

Выразителем отношения к «Мертвым душам» со стороны прогрессивного лагеря выступил В. Г. Белинский. К этому времени критик вступил в новый период своего идейного развития, ознаменованный формированием у него революционно-демократических взглядов, и это дало ему возможность правильно понять и раскрыть идейно-художественное значение великого, по его справедливой оценке, произведения Н. В. Гоголя. В статье «Похождения Чичикова, или Мертвые души» (1842) В. Г. Белинский в одном тезисе сформулировал все основное, все необходимое для правильного понимания поэмы Н. В. Гоголя. Подвергнув резкой критике состояние русской литературы накануне появления «Мертвых душ», В. Г. Белинский пишет: «...вдруг, словно освежительный блеск молнии среди томительной и тлетворной духоты и засухи, является творение чисто русское, национальное, выхваченное из тайника народной жизни, столько же истинное, сколько и патриотическое, беспощадно сдергивающее покров с действительности и дышащее страстно, нервистою, кровною любовью к плодовитому зерну

русской жизни; творение необъятно художественное по концепции и выполнению, по характерам действующих лиц и подробностям русского быта — и в то же время глубокое по мысли, социальное, общественное и историческое» [7, с. 349]. В этих словах В. Г. Белинский признал такие неоспоримые достоинства «Мертвых душ», как народность, патриотизм, правда и сила критического реализма, высокая художественность, типичность характеров, глубина мысли, социально-историческое значение. Раскрывая дальше эти особенности поэмы Н. В. Гоголя, В. Г. Белинский особенно высоко ценит то, что оно основано «на пафосе действительности, как она есть», что в нем проявляется «пафос субъективности поэта», которая «заставляет его проводить через свою душу живую явления внешнего мира, а через то и в них вдыхать душу живую...», что здесь Н. В. Гоголь «стал русским национальным поэтом во всем пространстве этого слова» [7, с. 349]. Резко выступил В. Г. Белинский и против реакционной критики, главным образом против Сенковского (в статье «Литературный разговор, подслушанный в книжной лавке»), показав несправедливость обвинений Н. В. Гоголя в пристрастии к «грязи» и в незнании русского языка.

Славянофильская критика попыталась смягчить силу удара, нанесенного «Мертвыми душами». В брошюре «Несколько слов о поэме Н. В. Гоголя «Похождения Чичикова, или Мертвые души» (1842) К. С. Аксаков, один из представителей складывавшегося в это время славянофильства, громогласно заявил: «Древний эпос восстает перед нами», восстает после того, как в течение веков он пребывал в упадке и забвении, снизойдя до романов и повестей» [45, с. 495]. И такое понимание жанра «Мертвых душ» было связано с неверным восприятием их идейного смысла. В поэме Н. В. Гоголя Аксаков усмотрел эпическое, свойственное гомеровской эпохе созерцание мира — мудрое, спокойное, примиренное. Юмор Н. В. Гоголя, по мнению критика-славянофила, выражал оправдание жизни.

Откликнувшись на брошюру Аксакова статьей «Несколько слов о поэме Н. В. Гоголя «Похождения Чичикова, или Мертвые души» (1842), В. Г. Белинский показал антиисторичность славянофильской точки зрения. Рассматривая древний эпос как «исключительное выражение древнего мировоззрения в древней форме», В. Г. Белинский говорит о диаметральной противоположности по-

эм Н. В. Гоголя и Гомера: «В «Илиаде» жизнь возведена на апофеозу: в «Мертвых душах» она разлагается и отрицается; пафос «Илиады» есть блаженное упоение, проистекающее от созерцания дивно божественного зрелища: пафос «Мертвых душ» есть юмор, созерцающий жизнь сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы» [56, с. 493].

Критический реалист, Н. В. Гоголь показал различие между сатирической и героической эпопеей. Понять величие Н. В. Гоголя можно не путем выдуманного сопоставления его с Гомером, а путем раскрытия его «значения для русского общества», более важного, чем значение А. С. Пушкина, «ибо Н. В. Гоголь более поэт социальный, следовательно, более поэт в духе времени». Социальность — вот одно из необходимых качеств искусства в новой эстетической концепции Белинского. Другое требование, предъявленное Белинским к искусству, — «субъективность». Н. В. Гоголь вполне удовлетворяет этому требованию: он «менее теряется в разнообразии создаваемых им объектов и более дает чувствовать присутствие своего субъективного духа, который должен быть солнцем, освещающим создания поэта нашего времени» [45, с. 493].

Аксаков выступил с возражениями, заставившими Белинского написать новую статью «Объяснение на объяснение по поводу поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души» (1842), где он раскрыл мысль об историческом развитии эпоса, о романе как эпосе нового мира, возникшем «из самой жизни» и сделавшимся «ее зеркалом, как «Илиада» и «Одиссея» были зеркалом древней жизни». Главное отличие романа от древнеэллинического эпоса составляет, по Белинскому, «проза жизни, вошедшая в его содержание». Тем самым критик выдвигает на первый план реалистический характер новой эпической формы. Пафос поэмы Н. В. Гоголя, по формулировке В. Г. Белинского, «состоит в противоречии общественных форм русской жизни с ее глубоким субстанциальным началом» [52, с. 494]. Н. В. Гоголь называет так «субстанцию русского народа», глубокую, сильную, громадную, но пока еще гадательную и предположительную.

В. Г. Белинский был глубоко прав, когда споры о «Мертвых душах» признал вопросом столько же литературным, сколько и общественным, когда в шуме, вызванном новым произведением, он увидел «результат столкновения старых начал с новыми», «битву двух эпох».

Работа Н. В. Гоголя над вторым томом «Мертвых душ»: образы, идейно-художественная проблематика. Полемика вокруг поэмы

В состоянии глубокого и длительного духовного кризиса Н. В. Гоголь работает над вторым томом «Мертвых душ». Десять лет отдал писатель этому труду, который доставил ему немало творческих огорчений. В письмах Н. В. Гоголя то и дело встречаются жалобы, что работа идет туго и не удовлетворяет автора. Недовольный ранней редакцией второго тома, он сжег его в 1845 г. То, что было написано Н. В. Гоголем после этого, было уничтожено незадолго до смерти — в ночь на 12 февраля 1852 г. Случайно уцелевшие главы второго тома «Мертвых душ» относятся к одной из ранних редакций и очень далеки от того, что представляла собой книга в ее окончательном виде. А второй том «Мертвых душ» был закончен Н. В. Гоголем в 1851 г.: автор читал его своим знакомым и предполагал печатать. Что же можно сказать о не дошедшей до нас окончательной редакции второго тома? В какой мере то, что печатается под названием второго тома «Мертвых душ», помогает понять замысел Н. В. Гоголя? В начале 1848 г. Н. В. Гоголь писал В. А. Жуковскому: «Уже давно занимала меня мысль большого сочинения, в котором бы предстало все, что ни есть и хорошего и дурного в русском человеке, и обнаружилось бы пред нами видней свойство нашей русской природы» [16, с. 323]. Развивая эту мысль, Н. В. Гоголь утверждает, что искусство должно выставить на вид не только «все дурные наши народные качества и свойства», но также и «все доблестные народные наши качества и свойства, не выключая даже и тех, которые, не имея простора свободно развиться, не всеми замечены и оценены... верно» [16, с. 327]. В замысле писателя показать не только отрицательные, но и положительные явления жизни, и показать их в «живых образах», не было ничего порочного. Дело было только в том, чтобы верно отыскать в жизни положительные явления и реалистически типизировать их. На этом пути Н. В. Гоголя и постигла неудача.

Во втором томе «Мертвых душ» многие персонажи являются не «героями добродетелей», а «героями недостатков». К их числу принадлежит «барин старого покроя» Петр Петрович Петух, отличающийся болезненной страстью к объединению, но не лишенный и

положительных черт: гостеприимства и хлебосољства, добродушия и широты натуры, любви к народной песне и русской природе. В образе помещика Кошкарева Н. В. Гоголь рисует столь же ненормальное увлечение бюрократической системой управления хозяйством, хотя самое стремление организовать сельское хозяйство заслуживает одобрения. Хлобуев, отнесенный Н. Г. Чернышевским к числу «превосходных характеров», окончил университет, пытался честно служить, но, не умея правильно вести хозяйство, доводит крестьян до нищеты, разоряется и продает имение. К той же категории относятся Бетрищев и Платонов.

Но Н. В. Гоголь считал своей обязанностью вывести в поэме и вполне положительных героев, тех, которые могли бы указать «путь к прекрасному». В сохранившихся главах второго тома фигурирует несколько таких героев: помещик Костанжогло, откупщик Муразов, не названный по фамилии генерал-губернатор, «чудный воспитатель» Александр Петрович и «чудная русская девица» Улинька Бетрищева.

Костанжогло — это помещик, добывающийся хороших результатов и для себя и для своих крестьян в условиях крепостного права и натурального, по существу, хозяйства. Мужики Костанжогло «гребут, — как поется в песне, — серебро лопатой». Достигается это рациональным, с точки зрения Н. В. Гоголя, ведением помещичьего хозяйства. Костанжогло — прекрасный «землевед» и сам работает «как вол». Н. В. Гоголь не жалеет слов, чтобы восхвалить любовь «идеального» помещика к труду. Идеолог сельского хозяйства, Костанжогло допускает промышленное производство только для изготовления «того, что нужно здесь, под рукой человеку на месте». Костанжогло — неудачная попытка персонифицировать идею статьи «Русский помещик». Не свойственный Н. В. Гоголю, антиреалистический в данном случае метод творчества и ложность самой идеи были причинами творческой неудачи писателя.

Столь же надуманными, нежизненными оказались и два других «идеальных» образа второго тома «Мертвых душ»: Муразов и генерал-губернатор. Ворочающийся миллионами откупщик Муразов изображается человеком, который достиг богатства честным трудом, неутомимой энергией и остался добрым христианином, носителем высокой морали, способным благотворно воздействовать на людей. Образ добродетельного капиталиста остался у Н. В. Гоголя

бесплотной тенью, лишенной всякой жизненной убедительности. Персонификацией идеи государственной мудрости является и добродетельный генерал-губернатор, произносящий суровый приговор глубоко укоренившейся неправде и призывающий чиновников вспомнить свой служебный долг, нравственно переродиться и этим путем победить общественное зло.

Свое представление об идеальном воспитателе юношества Н. В. Гоголь воплотил в образе Александра Петровича, одаренного «чутьем слышать природу человека» и главной наукой считавшего ту, которая «способна образовать из человека гражданина земли своей». Идее воспитания человека и гражданина Н. В. Гоголь придает большое значение.

В Улиньке Бетрищевой Н. В. Гоголь попытался нарисовать идеал русской женщины, которая наделена не только обаятельной внешностью, благородством поведения, но и непримиримостью к «бесчестным поступкам».

Наиболее интересной и новой для Н. В. Гоголя фигурой второго тома «Мертвых душ» является молодой помещик Тентетников. Два обстоятельства оказали воздействие на формирование его личности. Он воспитывался у замечательного педагога Александра Петровича, сумевшего внушить своему воспитаннику высокое представление о человеке — «гражданине земли своей». Позднее Тентетников испытал на себе влияние одного из тех кружков молодежи, которые были типичны для последекабристского периода. С большим лиризмом, заставляющим вспомнить петербургские повести, говорит Н. В. Гоголь о наслаждениях, которые «живут... и в Петербурге, несмотря на суровую, сумрачную его наружность». Какие же это «наслаждения»? Пусть на улице трещит тридцатиградусный мороз и взвизгивает ведьма-вьюга, где-нибудь в четвертом этаже приветливо светит окошко: «...в уютной комнатке, при скромных стеариновых свечах, под шумок самовара, ведется согревающий и сердце и душу разговор, читается светлая страница вдохновенного русского поэта, какими наградил бог свою Россию, и так возвышенно пылко трепещет молодое сердце юноши, как не водится и под полуденным небом». Здесь Тентетникову «попалось два человека, которые были то, что называется огорченные люди». Дальнейшее повествование показывает, что Н. В. Гоголь называет так оппозиционно и революционно настроенных современников.

Их «благородное негодование против общества» укрепило в Тентетникове критическое отношение к общественным порокам, и, разочаровавшись в государственной службе, он решил, что его долг заняться улучшением участи вверенных ему трехсот крестьянских душ. Но попытки благородного и либерального помещика стать организатором труда своих крепостных потерпели крах. Н. В. Гоголь здесь гораздо ближе к истине, чем в крепостнической идиллии Костанжогло. Близок он и к пониманию причин неудачи: «ни мужик не узнал барина, ни барин мужика». Однако Н. В. Гоголь усматривает здесь не столько социальные, сколько моральные противоречия: «и мужик стал дурной стороной, и барин дурной стороной». У Тентетникова опустились руки, и он забросил хозяйство. Не находит сил Тентетников закончить и задуманное им большое сочинение о современных нуждах России. Все это дало автору право назвать своего героя «коптителем неба», «байбаком», а Н. А. Добролюбову — отнести Тентетникова к числу «обломовцев». И с тем и с другим нельзя не согласиться. Однако следует подчеркнуть своеобразие места, занимаемого Тентетниковым в этой галерее «лишних людей»: кружок, с которым он имел связь в юности, был революционным, и по первоначальному замыслу юноша должен был подвергнуться аресту и ссылке. Н. В. Гоголь, естественно, не сочувствует этим увлечениям своего героя, но знаменателен интерес писателя к представителям молодого поколения, мысль которых бьется над вопросом о дальнейших путях развития России. Характерно, что именно с образом Тентетникова связано лирическое отступление Н. В. Гоголя о «всемогущем слове: вперед!», «которого жаждет повсюду на всех ступенях стоящий, всех сословий, и званий, и промыслов, русский человек». Ожидая этого слова от человека, знающего «все силы и свойства и всю глубину нашей природы», Н. В. Гоголь осуждает и «позорную лень», и «безумную деятельность незрелого юноши». С образом Тентетникова были связаны прогрессивные идеи, оживление которых началось у Н. В. Гоголя к концу 40-х гг. Свидетельства современников, знакомых с последней редакцией «Мертвых душ», позволяют предположить, что образ Тентетникова занимал здесь значительно большее место, вытеснив образ Костанжогл.

Отказался Н. В. Гоголь и от мысли возродить к добру и Чичикова. Пережив временное моральное потрясение под влиянием елейных речей Муразова и страха наказания, Чичиков опять обращается к привычным для него способам обойти закон. Подлец остается подлецом, приобретатель — приобретателем.

В первом томе «Мертвых душ» Н. В. Гоголь не дал ответа на вопрос о путях дальнейшего развития России. Во втором томе поэмы он попытался восполнить этот пробел, но его ответ оказался ошибочным.

Духовные искания Н. В. Гоголя 1840-х годов. «Выбранные места из переписки с друзьями».

Позитивная морально-этическая программа писателя

Как это было и после «Ревизора», Н. В. Гоголь остро отреагировал на общественное восприятие «Мертвых душ». Напряженные идейные искания, сопровождавшие работу писателя над поэмой, вступают теперь в такую стадию, когда художник-сатирик чувствует себя обязанным дать прямой ответ на кардинальные вопросы русской жизни. В начале 40-х гг., когда формируются материалистические и революционные взгляды В. Г. Белинского и А. И. Герцена, с одной стороны, и реакционные воззрения славянофилов — с другой, когда по самому тревожному для Н. В. Гоголя вопросу о путях дальнейшего развития России отчетливо намечаются коренные расхождения двух лагерей, автор «Ревизора» и «Мертвых душ» хочет определить свою общественно-политическую позицию. По выражению Н. Г. Чернышевского, Н. В. Гоголь «был застигнут потребностью создать себе прочный образ мыслей» [45, с. 494]. На этом пути Н. В. Гоголь как мыслитель и художник потерпел крушение. Но чтобы понять причины этой трагедии, надо вернуться к 30-м гг., к периоду «Арабесок», «Миргорода», «Ревизора», и проследить весь путь идейного развития Н. В. Гоголя.

Какие позиции занял молодой писатель в идейной борьбе 30-х гг.? К какому из общественных лагерей он примкнул? Ведь его украин-

ские и петербургские повести нашли свое место в той прогрессивной, демократической по своим тенденциям литературе, которая создавалась после 1825 г. передовыми писателями эпохи. Сближался ли Н. В. Гоголь с этим лагерем и в своих общественно-политических взглядах?

Мы видели, что Н. В. Гоголь приехал в Петербург нежинским «вольнодумцем», приехал полный прогрессивных, хотя и смутных, гражданских идеалов. Разочарования, пережитые Н. В. Гоголем в Петербурге, породили серьезные противоречия и колебания в его сознании. Но они не заставили его изменить своим убеждениям. Критическое изображение дворянско-помещичьего класса в художественных произведениях Н. В. Гоголя не вступало тогда в противоречие с его оценкой этого класса, засвидетельствованной его высказываниями в письмах. Так, советуя М. П. Погодину прибавить боярам «несколько глупой физиогномии», Н. В. Гоголь высказывает общее положение: «Чем знатнее, чем выше класс, тем он глупее. Это вечная истина! А доказательство в наше время» [45, с. 501]. Гневным презрением к дворянским верхам проникнуто письмо Погодину, написанное Н. В. Гоголем 30 марта 1837 г., при известии о гибели А. С. Пушкина: «О! когда я вспомню наших судий, меценатов, ученых умников, благородное наше аристократство... Сердце мое содрогается при одной мысли» [16, с. 156]. Глубоким неприятием этой среды Н. В. Гоголь объясняет свой отъезд из России после постановки «Ревизора». Он тоскует вдали от милой родины, от своих друзей. Но он отказывается «выносить надменную гордость безмозглого класса людей». «Или я не знаю, что такое советники, начиная от титулярного до действительных тайных?» — восклицает автор петербургских повестей. Несколько ранее в письме Погодину Н. В. Гоголь называет свою современность «подлой». Все это резко отделяло Н. В. Гоголя от идеологов «официальной народности», певших гимны николаевской России, от охранителей, выражавших интересы презираемого Н. В. Гоголем «аристократства». Заканчивая первый том «Мертвых душ», Н. В. Гоголь отводит от себя возможные обвинения со стороны «так называемых патриотов», которые будут упрекать автора, не побоявшегося сказать о своей стране «горькую правду», в отсутствии у него патриотизма. Н. В. Гоголь выступает здесь против все тех же проповедников «официальной народности», противопоставляя их лже-

патриотизму настоящую любовь к родине. Таким образом, не только как писатель, но и как человек прогрессивных общественных взглядов Н. В. Гоголь отделяет себя от реакционного лагеря.

Наоборот, он ищет, как мы видели, сближения с А. С. Пушкиным. В августе 1834 г. Н. В. Гоголь в письме Максимовичу называет литераторов ближайшего пушкинского окружения «нашими» («Наши все почти разъехались»). С А. С. Пушкиным Н. В. Гоголь сотрудничает и в качестве журналиста. Его скорбный, из глубины души вылившийся отклик на смерть А. С. Пушкина был не только выражением бесконечной любви к великому поэту, но и свидетельством идейно-творческой близости. «Моя жизнь, мое высшее наслаждение, — писал Н. В. Гоголь в цитированном письме Погодину, — умерло с ним. Когда я творил, я видел перед собою только А. С. Пушкина. Все, что есть у меня хорошего, всем этим я обязан ему» [52, с. 495].

Однако, расходясь с идеологами «официальной народности», Н. В. Гоголь не сблизился и с теми общественными группами, которые стояли в 30-х гг. на самых передовых позициях, — с представителями русской революционно-демократической мысли, освободительного движения. Здесь начинаются противоречия во взглядах Н. В. Гоголя. Он страстно желал устранения обличаемого им социального зла, жаждал правды и справедливости. Но он не признавал и не понимал исторической необходимости революционных путей к новому. Большой интерес представляет рассуждение Н. В. Гоголя, содержащееся в черновой редакции статьи «Петербургские записки 1836 года». Определяя историческую роль романтизма, Н. В. Гоголь поясняет свою мысль ссылкой на закономерности истории: «...первые взрывы и попытки производятся обыкновенно людьми отчаянно дерзкими, какими производятся мятежи в обществах. Они видят несвойственные формы, несоответствующие нравам и обычаям правила и ломаются напролом, через все. Они не видят границ, ломают без рассуждения все и всегда, и, желая исправить несправедливость, они в обратном количестве наносят столько же зла. Они падают первые, как жертвы в произведенном ими хаосе. Их имя не остается в числе чистых воспоминаний. Но они произрастили хаос, из которого потом великий творец спокойно и обдуманно творит новое здание, обнимая своим мудрым двойственным взглядом ветхое и новое» [45, с. 496]. В приве-

денной тираде затрагивалась острая политическая тема, и поэтому, вероятно, она не появилась в печати. Высказанные здесь идеи принадлежат человеку, мыслящему прогрессивно, но не революционно. Отжившее и несправедливое подлежит устранению. Должно быть построено новое здание, но не посредством безрассудной ломки старого, а путем спокойного и мудрого его сочетания с новым. Такова общественно-политическая позиция Н. В. Гоголя.

Осуждая «все дурное» в России, считая задачей писателя-сатирика бороться смехом против всех пороков и недостатков общества, Н. В. Гоголь не хотел быть разрушителем основ общественно-политического строя России. Принципы монархизма и словности он не подвергал критике. Это составляло консервативную сторону его общественно-политических взглядов. Отсюда заявления Н. В. Гоголя о том, что в его обличении плутов нельзя видеть «подрыв государственной машины» (письмо Погодину от 15 мая 1836 г.). У Н. В. Гоголя в это время нет законченной общественно-политической программы. Обличая «зло», он плохо представляет себе «добро». Он готов признать себя человеком, стоящим вне политики. «...Я всегда бежал политики, — пишет Н. В. Гоголь Погодину 28 ноября 1836 г.— Не дело поэта втираться в мирской рынок» [16, с. 148]. Н. В. Гоголь склонен видеть спасение в просветительской деятельности, в торжестве принципов морали и долга, в неуклонном и неподкупном соблюдении существующих законов, в заботе правительства и прежде всего монарха о насущных нуждах народа и государства. Вспомним, что именно с этими идеями Н. В. Гоголь публично выступил в лекции «Ал-Мамун».

Не примкнув ни к одному из антагонистических идейных направлений 30-х гг. — ни к защитникам теории «официальной народности», ни к сторонникам революционной идеологии, Н. В. Гоголь явился выразителем тех общедемократических тенденций, которые стали формироваться после неудачи, постигшей выступление дворянских революционеров. Эта общедемократическая идеология на первых порах отличалась незрелостью, противоречивостью. Ее носители легко поддавались различным влияниям. Прогрессивное и консервативное, новое и старое в мировоззрении ранних демократов нередко выступало в причудливом сочетании. Сложность и противоречивость формирующегося демократического сознания нашли отражение и в общественно-политических

взглядах Н. В. Гоголя. Но в своих основных тенденциях идеология Н. В. Гоголя в 30-х гг., как и демократическое сознание в целом, имела прогрессивный характер.

Консервативные элементы мировоззрения Н. В. Гоголя не могли, конечно, не отразиться и на его художественном творчестве. В этой связи мы уже говорили о «Развязке «Ревизора»». Говорилось и о некоторых нотах, зазвучавших в первом томе «Мертвых душ». Но большее значение для творчества Н. В. Гоголя имели прогрессивные стороны его мировоззрения, его критическое отношение к русской действительности, его сознательное стремление служить своими произведениями делу общественного прогресса. Все это обусловило огромную силу критического реализма в произведениях Н. В. Гоголя. Дальнейшее должно было показать, в каком направлении станут развиваться взгляды писателя. Пойдет ли он по одному пути с Белинским и другими передовыми идеологами 40-х годов или его ждет судьба тех разночинцев, которые не устояли под ударами реакции? Факты свидетельствуют, что пути Н. В. Гоголя и передовых демократов разошлись. В 40-е гг. мировоззрение Белинского приобретает революционно-демократическое направление; у Н. В. Гоголя же резко усиливаются консервативные тенденции, и он выступает с проповедью реакционных идей. Это не могло не отразиться и на художественном творчестве писателя по отношению к потребностям своего времени.

Признаки идейного кризиса обнаруживаются у Н. В. Гоголя уже после напечатания первого тома «Мертвых душ». По наблюдениям Н. Г. Чернышевского, новое «настроение», или, как он пишет, «болезненное направление», Н. В. Гоголь обнаружил в последние десять лет своей жизни, т. е. в 1843—1852 гг. Печальным итогом нового направления общественно-политических взглядов Н. В. Гоголя явилась опубликованная им в 1846 г. книга «Выбранные места из переписки с друзьями». Великий художник попытался в публицистической форме развернуть перед современниками свою общественно-моральную программу. Реакционность этой программы обнаружилась с полной очевидностью: автор книги выступил с защитой крепостного права и монархии. В статье «Русский помещик» Н. В. Гоголь утверждает, что власть помещика над крестьянами освящена традицией. Считая возможным восстановление «прежних уз, связывавших помещика с крестьянами», Гоголь под-

робно излагает обязанности обеих сторон. Соблюдение этих обязанностей приведет к общему благополучию. Это была одна из утопических идей Гоголя, рекомендовавшего самому помещику взять в руки топор или косу и в общей работе быть «передовым».

В статье «Занимающему важное место» Н. В. Гоголь, рассматривая российскую систему управления, видит в ней проявление «законодательной мудрости». Он находит, что дворянское сословие «в своем истинно русском ядре прекрасно». Н. В. Гоголь озабочен установлением «нормальных» отношений между верховной властью и дворянством, в котором возник «некоторый дух недоверия к правительству». Дворянству «предстоит сослужить истинно благородную и высокую службу царю» на различных должностях в государстве. Сближаясь со славянофилами, Н. В. Гоголь видит залог благополучия страны в «древнем патриархальном быте, которого стихии исчезли повсюду, кроме России», в «преимуществах нашего крестьянского быта», в «истинно русских отношениях помещика к крестьянам». Но в отличие от правоверных славянофилов Н. В. Гоголь не отрицает исторического значения петровских преобразований. Страшась общественных потрясений, Н. В. Гоголь пытается проповедовать нравственное совершенствование людей, и прежде всего господствующих сословий, как наиболее действенное средство устранения общественных пороков. Религиозно-моралистические настроения, и ранее не чуждые Н. В. Гоголю (например, в «Портрете»), принимают теперь болезненно гипертрофированную форму. Писатель-сатирик готов отказаться от всего ранее им созданного, не находя в художественных произведениях нравственной пользы. Он возлагает на себя миссию моралиста, обязанного позаботиться о духовном благе соотечественников.

К тому же периоду мучительных поисков положительной программы относится оставшаяся в рукописи статья Н. В. Гоголя «О сословиях в государстве». Исходя из мысли, что образ правления определяется духом народа, природными условиями, историей, Н. В. Гоголь стремится оправдать монархический строй России. Однако он допускает возможность существования в государстве совещательных органов, помогающих монарху принимать те или иные постановления и исполнять их. Важнейшая роль принадлежит здесь дворянству. Но и «сословие граждан» может избирать из своего состава чиновников, а крестьяне, «состоя под управлением по-

мещика», вправе совещаться о выполнении повинностей и «переговариваться с помещиком целым миром» о том, «что имеет право законно требовать помещик» и за что он должен заплатить крестьянину, нанимая его «как вольного человека». Блюстителем «счастья всех до единого в государстве» должен быть монарх. Так пытается Н. В. Гоголь конкретизировать свой реакционно-утопический общественный идеал.

Причины перехода Н. В. Гоголя на реакционные позиции отчасти были объяснены революционными демократами. Известную роль здесь сыграло отдаление Н. В. Гоголя от России после его отъезда за границу, мешавшее ему разобраться во всей сложности явлений русской жизни 40-х гг. К этому присоединилось влияние консервативных кругов, с представителями которых Гоголь сближается и за рубежом, и во время своих приездов в Россию.

Но основной причиной, вызвавшей кризис мировоззрения Н. В. Гоголя, были общественно-исторические условия 40-х гг. Процесс разложения феодально-крепостнической системы в России становится еще более интенсивным и заметным. Растет количество крестьянских волнений. В литературе и журналистике обостряются идейные противоречия. Живя за рубежом, Н. В. Гоголь становится свидетелем нарастания революционного движения в Европе (чартизм в Англии, восстание силезских ткачей в Германии, напряженная перед 1848 г. обстановка во Франции). «Страхи и ужасы России» (так называется одна из статей в «Выбранных местах...») заставляют Н. В. Гоголя строить программу, способную, по его мнению, предотвратить Россию от революционных потрясений.

Книга Н. В. Гоголя, как в свое время «Мертвые души», вызвала большой шум в России, но в оценке ее прогрессивный и реакционный лагери поменялись местами. Те, кто нападал на Гоголя за «Мертвые души», стали теперь его восторженно хвалить. С. П. Шевырев увидел в «Выбранных местах...» «переход Н. В. Гоголя к какой-то высшей точке». Ф. В. Булгарин радовался, что Гоголь оставил «грязную дорогу» «натуральной школы» и начал «новую жизнь». У людей, ценивших Н. В. Гоголя как писателя-реалиста, его новая книга вызвала глубокое огорчение и негодование. В. Г. Белинский опубликовал в «Современнике» (1847) статью, в которой оценил «Выбранные места...» как падение писателя и сумел, при необходимой осторожности, показать несостоятельность многих суждений Н. В. Гоголя.

С полной откровенностью свое отношение к «Выбранным местам из переписки с друзьями» В. Г. Белинский высказал в знаменитом письме к Н. В. Гоголю от 15 июля 1847 г. Письмо было полно гражданского негодования, «оскорбленного чувства истины, человеческого достоинства». «Проповедник кнута, апостол невежества, поборник обскурантизма и мракобесия, панегирист татарских нравов — что Вы делаете?.. Взгляните себе под ноги: ведь Вы стоите над бездною...» [7, с. 415], — взывал В. Г. Белинский к писателю, которого любил «со всею страстию, с какой человек, кровно связанный со своею странюю, может любить ее надежду, честь, славу, одного из великих вождей ее на пути сознания, развития, прогресса». В. Г. Белинский подвергает сокрушительной критике реакционно-утопическую программу Н. В. Гоголя, противопоставляя ей первоочередные требования прогрессивного развития русской жизни, и прежде всего уничтожение крепостного права. В. Г. Белинский показал, что Н. В. Гоголь в своей положительной программе вступил в разительное противоречие со своим собственным критическим отношением к глубоко укоренившимся порокам русской общественно-политической жизни и тем более с объективным смыслом своих художественных произведений. Беспристрастный и беспощадный анализ книги Н. В. Гоголя дал право критику-демократу утверждать, что писатель изменил прогрессивному идейному направлению и передовому художественному методу, для утверждения которых он раньше так много сделал.

Под впечатлением от письма Н. В. Гоголь начал было писать довольно резкий ответ Белинскому, но разорвал написанное, и после серьезных размышлений 10 августа 1847 г. написал письмо в ином духе. Н. В. Гоголь признает, что в словах Белинского «есть часть правды», что в борьбе старого и нового наступающий век «разумного сознания» требует найти «разумную середину вещей», без односторонности, без излишества. Н. В. Гоголь сознается, что он «перешел в излишество», что он «упустил из виду современные дела и множество вещей, которые следовало сообразить», что он «слишком усредоточился в себе», что ему «нужно узнавать многое» из того, что знает В. Г. Белинский. В письмах к друзьям Н. В. Гоголь еще более откровенно осуждает сам себя. Еще до получения письма В. Г. Белинского, 6 марта 1847 г., он признается В. А. Жуковскому: «Я размахнулся в моей книге таким Хлестако-

вым, что не имею духу заглянуть в нее» [16, с. 298]. «Да, книга моя нанесла мне поражение» [16, с. 298], — подводит писатель печальный итог в письме С. Т. Аксакову от 28 августа 1847 г.

Мужественное признание собственных ошибок создавало возможность отказа от них. В дальнейшей работе Н. В. Гоголя легко заметить следы пересмотра взглядов, высказанных в «Выбранных местах из переписки с друзьями». В 1847 г. он пишет «Авторскую исповедь» (так было названо издателями посмертно напечатанное произведение Н. В. Гоголя), в которой анализирует пройденный им путь писателя и мыслителя. Н. В. Гоголь пытается оправдать свое выступление в качестве публициста. Но он признает и необходимость более глубокого изучения России, находящейся, как и весь мир, «в дороге, а не у пристани», считает целесообразными некоторые перемены и преобразования, говорит о задачах просвещения народа и тех, кто имеет «ближайшие столкновения с народом, от которых часто терпит народ». Особенно большое значение имеет признание Н. В. Гоголя, что источником художественного творчества для него всегда была и остается действительность, жизнь. Имея в виду Белинского, он вспоминает «замечательные критики», т. е. критические статьи, которые навсегда останутся памятниками любви к искусству, которые возвысили в глазах общества значение поэтических созданий».

Если в разгар нравственного кризиса Н. В. Гоголь попытался даже «Ревизора» истолковать как моральную аллегория, изображающую внутреннюю борьбу человека с нравственными пороками (пьеса 1846 г. «Развязка «Ревизора»»), то теперь Н. В. Гоголь восстанавливает обличительно-реалистическое значение комедии (вторая редакция окончания «Развязки «Ревизора»»). Этому несомненно способствовала горячая отповедь, данная Н. В. Гоголю М. С. Щепкиным, не пожелавшим играть в «Развязке «Ревизора».

Место Н. В. Гоголя в истории русской и мировой литературы

«...Давно уже не было в мире писателя, который был бы так важен для своего народа, как Н. В. Гоголь для России» [25, с. 391], — писал Н. Г. Чернышевский вскоре после его смерти. Обличитель-

ная сатира Н. В. Гоголя в высшей степени способствовала развитию передового самосознания русского общества, пониманию того, что творится в крепостнической России. В замечательной галерее художественных образов Н. В. Гоголь запечатлел почти все слои русского общества своего времени. Если А. С. Пушкин подверг критическому изображению главным образом столичные дворянские круги, высший свет, то Н. В. Гоголь представил читателю уродливый облик дворянского губернского общества и мелкопоместного дворянства, сидевшего по глухим углам и представлявшего собой одну из основ крепостнического строя и самодержавия. Н. В. Гоголь показал всю гнилость феодально-крепостнического порядка, бессмысленную жизнь, моральное вырождение помещичьего класса и чиновничества. Вот почему гоголевский реализм, его произведения приобрели чрезвычайно важное значение для освободительного движения того времени.

Н. В. Гоголь — великий художник-реалист. Его творчество имело исключительно большое значение в художественном развитии русской литературы. Будучи ближайшим преемником А. С. Пушкина, развивая пушкинские традиции, Н. В. Гоголь углубляет реалистический метод изображения действительности, утверждая в русском реализме критическое направление. Н. Г. Чернышевский даже считал, что «должно приписать исключительно Н. В. Гоголю заслугу введения в русскую изящную литературу сатирического или, как справедливее будет назвать, критического направления» [25, с. 391]. Вместе с тем Н. В. Гоголь призывал к созданию положительного идеала в литературе. «Искусство должно выставить нам на вид все доблестные *народные* наши качества и свойства» [25, с. 391], — писал он В. А. Жуковскому в последние годы своей жизни. Н. В. Гоголь указывал, что тот, кто настоящий художник, кто трудится над своим произведением, «кому приходится дорого его создание, тот должен уже потрудиться не даром. Нужно, чтобы в создании его жизнь сделала какой-нибудь шаг вперед и чтобы он, постигнувши современность, ставши в уровень с веком, умел обратно воздать ему за наученье себя наученьем его» [25, с. 392]. К таким именно писателям принадлежал и сам Н. В. Гоголь.

В произведениях Н. В. Гоголя правда жизни получила необыкновенно рельефное отражение. Н. В. Гоголь был мастером художественной типизации действительности. Он считал своей задачей

«не погрешить ни в чем против действительности, против времени или эпохи, какая им взята». «Я никогда ничего не создавал в воображении и не имел этого свойства, — утверждал Н. В. Гоголь. — У меня только то и выходило хорошо, что взято было мною из действительности, из данных, мне известных» [25, с. 392].

Н. В. Гоголь — блестящий мастер портретных и бытовых описаний. «Угадывать человека я мог только тогда, когда мне представлялись самые мельчайшие подробности его внешности», [25, с. 392] — замечает о своей писательской манере Н. В. Гоголь. Портреты гоголевских персонажей необыкновенно рельефны. Живописец может рисовать с них, как с натуры. «Он не пишет, а рисует, — замечает В. Г. Белинский о мастерстве Н. В. Гоголя, — его фраза, как живая картина, мечется в глаза читателю, поражая его своей яркой верностью природе и действительности» [25, с. 392]. Описывая бытовую обстановку, Н. В. Гоголь всегда отмечает в ней такие особенности, которые соответствуют характеру ее хозяина. Н. В. Гоголь одинаково велик и в эпическом изображении жизни на таком большом полотне, как «Мертвые души», и в своих лирических отступлениях, и в умении драматически описывать события. Вместе с А. С. Пушкиным Н. В. Гоголь — основоположник русского реалистического романа.

Своим творчеством Н. В. Гоголь обогатил русский литературный язык. Он глубоко чувствовал и высоко ценил «необыкновенный язык наш»: «В нем все тоны и оттенки, все переходы звуков от самых твердых до самых нежных и мягких, он беспределен и может, живой как жизнь, обогащаться ежеминутно» [25, с. 392].

Характеризуя особенности языка Н. В. Гоголя как художника, академик В. В. Виноградов указывает: «Н. В. Гоголь стремился к тому, чтобы в его творчестве живое и меткое слово отражало «как в зеркале предмет». В языке Н. В. Гоголя весь смысловой строй слова приходил в движение и сиял яркими красками художественной выразительности.

Н. В. Гоголь любил живой разговорный язык народа, широко вводя народную речь в русский литературный язык. «С Н. В. Гоголя, — вспоминал впоследствии известный русский критик-искусствовед Стасов, — водворился на России совершенно новый язык; он нам безгранично нравился своей простотой, силой, меткостью, поразительной бойкостью и близостью к натуре. Все гого-

левские обороты, выражения быстро вошли во всеобщее употребление» [25, с. 393].

Плодотворное влияние Н. В. Гоголя сказалось на творчестве целой плеяды русских писателей-реалистов: И. Тургенева, И. Гончарова, Н. И. Некрасова, Л. Толстого, видевшего в Н. В. Гоголе своего учителя. «Нынешние даровитые писатели, — замечает Н. Г. Чернышевский, — произошли от Н. В. Гоголя» [24, с. 393]. Самое прогрессивное направление отечественной литературы 50—60-х гг. XIX в. критик назвал именем великого реалиста — гоголевским.

Основные этапы творческого пути Н. В. Гоголя

Период	Хронологические рамки	Годы создания художественных произведений
Раннее творчество	1829—1832	1829г. — поэма «Ганц Кюхельgarten». 1831 г. — «Вечера на хуторе близ Диканьки» — ч. 1 («Сорочинская ярмарка», «Вечер накануне Ивана Купала», «Майская ночь, или Утопленница», «Пропавшая грамота»), ч. 2 («Ночь перед Рождеством»); 1832 г. — «Страшная месть», «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», «Заколдованное место»)
«Поэт жизни действительной»	1835—1824	1835 г. — «Миргород» — ч. 1 («Старосветские помещики», «Тарас Бульба»), ч. 2 («Вий», «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»); сб. «Арабески»: «Невский проспект», «Записки сумасшедшего», «Портрет»; статьи «Несколько слов о Пушкине», «О малороссийских песнях», «О преподавании всеобщей истории». 1836 г. — повести «Нос», «Коляска», комедия «Ревизор», «Театральный разъезд после представления новой комедии», «Женитьба», «Игроки»
Творчество последнего десятилетия жизни (идейный кризис)	1842—1852	1842 г. — поэма в прозе «Мертвые души» т. 1. 1847 г. — «Выбранные места из переписки с друзьями»; «Авторская исповедь»

Планы семинарских занятий

Идейно-художественное содержание комедии «Ревизор» Н. В. Гоголя

1. Н. В. Гоголь и русский театр. История создания комедии «Ревизор».
2. Смех как «честное и благородное лицо» в комедии:
 - а) «ревизор» Хлестаков и Сквозник-Дмухановский — главные антагонисты;
 - б) мастерство Н. В. Гоголя в изображении чиновников уездного города.
 - в) смысл и назначение эпиграфа произведения.
3. «Хлестаковщина» как социально-историческое явление. Роль «немой сцены».
4. Новаторство драматургических принципов Н. В. Гоголя. Место комедии в творчестве писателя и русской литературе.
5. Авторское толкование комедии. Пьеса «Театральный разъезд после представления новой комедии».

Список источников

1. *Войтоловская, Э. Л.* Комедия Н. В. Гоголя «Ревизор»: комментарии / Э. Л. Войтоловская. — Л.: [б. и.], 1971. — 269 с.
2. *Манн, Ю. В.* Комедия Гоголя «Ревизор» / Ю. В. Манн. — М.: [б. и.], 1966. — 111 с.
3. *Машинский, С. И.* Художественный мир Гоголя / С. И. Машинская. — М.: [б. и.], 1979. — 432 с.
4. *Николаев, Д. П.* Сатира Гоголя / Д. П. Николаев. — М.: [б. и.], 1984. — 376 с.

Идейно-художественное содержание поэмы «Мертвые души»

1. Поэма «Мертвые души» — «великая эпоха» в жизни и творчестве Н. В. Гоголя: история создания, новаторство жанра, композиция.
2. Русь «с одного боку» в поэме (система сатирических образов):
 - а) «человек-подлец» Чичиков;
 - б) помещицы «мертвые души»;

в) «отцы города» N (чиновники);

г) «губернские дамы».

3. Мир народный в поэме. Идеино-композиционное назначение «Повести о капитане Копейкине».

4. «Мертвые души» — лирическая поэма о России. Образ автора в произведении.

5. В. Г. Белинский о поэме Н. В. Гоголя (ст. «Похождения Чичикова, или Мертвые души. Поэма Н. Гоголя»).

Список источников

1. Гус, М. С. Живая Россия и «Мертвые души» Н. В. Гоголя / М. С. Гус. — М. : [б. и.], 1981. — 335 с.

2. Золотусский, И. П. Гоголь / И. П. Золотусский. — М. : [б. и.], 1984. — 256 с.

3. Машинская, С. И. «Мертвые души» Н. В. Гоголя / С. И. Машинская. — М. : [б. и.], 1978. — 452 с.

4. Николаев, Д. П. Сатира Гоголя / Д. П. Николаев. — М. : [б. и.], 1984. — 376 с.

«Выбранные места из переписки с друзьями» Н. В. Гоголя — целостная идейно-эстетическая система

1. Выбранные места...» Н. В. Гоголя — закономерный этап в творческой эволюции писателя: история создания произведения, жанр, композиция.

2. Ключевые идеи «Выбранных мест ...» как форма выражения авторского идеала:

а) идея христианского спасения души;

б) идея нравственного переустройства России;

в) идея нравственного «поприща» писателя;

3. «Выбранные места» — «предвестник второго тома» «Мертвых душ», ее «лирико-философский» эквивалент.

4. Полемика вокруг книги Н. В. Гоголя. В. Г. Белинский о произведении писателя (ст. «Письмо к Н. В. Гоголю»).

5. Авторская исповедь» Н. В. Гоголя — «объяснение» и «оправдание» «Выбранных мест...».

Список источников

1. Астафьев, В. П. Во что верил Гоголь (о духовном наследии писателя) / В. П. Астафьев // Лит. в шк. — № 5. — 1989. — С. 3—7.
2. Афанасьев, В. Прочитанный заново классик / В. Афанасьев // Лит. учеба. — 1995. — № 1. — С. 151—200.
3. Барабаш, Ю. А. «Наш русский Паскаль»: Над страницами книги Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями...» / Ю. А. Барабаш // Наука и религия. — 1989. — № 3. — С. 12—14.
4. Барабаш, Ю. А. Гоголь. Загадка «Прощальной повести»: «Выбранные места из переписки с друзьями»: Опыт непредвзятого прочтения / Ю. А. Барабаш. — М.: Худож. лит., 1993. — 269 с.
5. Барабаш, Ю. А. «Верный путь и тесные врата» / Ю. Я. Барабаш // Наука и религия. — 1990. — № 4. — С. 45—49.
6. Виноградов, И. А. Гоголь — художник и мыслитель: Христианские мирозерцания / И. А. Виноградов. — М.: Наследие, 2000. — 448 с.

Тестовые задания

Выберите правильный(-ые) вариант(-ы) ответа.

1. Герой поэмы «Мертвые души» Н. В. Гоголя скупал у помещиков мертвые души с целью:
 - а) продемонстрировать отцу невесты свое богатство;
 - б) взять в банке ссуду под залог своих крепостных душ;
 - в) разбогатеть;
 - г) доказать отцу свое умение жить;
 - д) стать хорошим помещиком.
2. Для раскрытия образа Чичикова Н. В. Гоголь в поэме «Мертвые души» использует характеристику:
 - а) аферист;
 - б) приобретатель;
 - в) скряга;
 - г) благодетель;
 - д) предприниматель.
3. Чичиков в поэме «Мертвые души» Н. В. Гоголя получает жизненное напутствие от своего отца:
 - а) береги честь смолоду;

- б) береги и копи копейку;
 - в) будь хорошим человеком;
 - г) будь предприимчивым в делах;
 - д) не имей сто рублей, а имей сто друзей.
4. Герой поэмы «Мертвые души» Н. В. Гоголя Ноздрёв назван «историческим человеком», потому что:
- а) он был героем войны 1812 года;
 - б) он был известным реформатором;
 - в) он вечно попадал в истории;
 - г) он был активным общественным деятелем;
 - д) он любил работать с историческими документами.
5. Герой поэмы «Мертвые души» Н. В. Гоголя полицеймейстер назван «чудотворцем», потому что:
- а) он поддерживал идеальный порядок в городе;
 - б) он вылечивал тяжелобольных людей;
 - в) его так «любили» купцы, что с удовольствием «делились» с ним товаром;
 - г) он был глубоко верующим человеком;
 - д) он помогал бедным.
6. Положительные черты, воплощением которых является народ в поэме «Мертвые души» Н. В. Гоголя:
- а) мастеровитость;
 - б) человеколюбие;
 - в) богатырская сила;
 - г) предприимчивость;
 - д) духовная красота.
7. Отрицательные черты, воплощением которых является народ в поэме «Мертвые души» Н. В. Гоголя:
- а) лень;
 - б) непросвещенность;
 - в) жестокость;
 - г) пьянство;
 - д) легкомыслие.

8. По жанру «Мертвые души» Н. В. Гоголя являются:
- а) путевыми записками;
 - б) балладой;
 - в) романом;
 - г) поэмой в прозе;
 - д) повестью.

Установите соответствие.

9. Соответствие между произведениями Н. В. Гоголя и периодами их издания:

А. «Авторская исповедь».	а) Раннее творчество;
Б. «Ганц Кюхельгартен».	б) «поэт жизни
В. «Вечера на хуторе близ Диканьки».	действительной»;
Г. «Петербургские повести».	в) творчество
Д. «Выбранные места из переписки с друзьями».	последнего
	10-летия жизни;

10. Соответствие между характеристиками и героями Н. В. Гоголя в поэме «Мертвые души»:

А. «Кулак».	а) Ноздрев;
Б. «Дубинноголовая».	б) Манилов;
В. «Родного отца хотел продать».	в) Плюшкин;
Г. «Прореха на человечестве».	г) Коробочка;
Д. «Люди так себе, ни то ни се».	д) Собакевич.

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ И ОПРЕДЕЛЕНИЙ ПО ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Романтизм — одно из крупнейших направлений в европейской и американской литературе конца XVIII — первой половины XIX вв., получившее всемирное значение и распространение. На рубеже XVIII—XIX вв. слово «романтизм» становится термином для обозначения нового литературного направления, противоположного классицизму.

Зарождение романтизма в России связано с общественно-идеологической атмосферой русской жизни — общенациональным подъемом после Отечественной войны 1812 г., формированием дворянской революционности, обострением личного самосознания.

Своеобразие романтизма в России определялось общей особенностью развития русской литературы как художественного явления в начале XIX в.: форсированность ее движения обусловила «набегание» и совмещение различных стадий, которые в других странах переживались поэтапно. При зарождении русского романтизма, в конце XVIII — первом десятилетии XIX вв., этот процесс дал необычайно тесное переплетение (большее, чем в западно-европейских литературах) предромантических тенденций с тенденциями классицизма и Просвещения: переоценка всесильной роли разума, гипертрофия чувствительности, культ природы, элегический меланхолизм и эпикуреизм сочетались с классицистической упорядоченностью стилей и жанров, умеренным дидактизмом, с борьбой против излишней метафоричности ради «гармонической точности» (выражение А. С. Пушкина) и предметности выражения (Н. М. Карамзин, В. А. Жуковский и К. Н. Батюшков) [27, с. 334].

Элегия (греч. *elegeia*, от *elegos* — жалобная песня) — лирический жанр, стихотворение средней длины, медитативного или эмоционального содержания (обычно печального), чаще всего — от первого лица, без отчетливой композиции. Элегия возникла в Греции в VII в. до н. э. (Каллин, Тиртей, Феогнид), первоначально имела преимущественно морально-политическое содержание. Форма античной элегии — элегический дистих.

В русской поэзии элегия появляется в XVIII в. у В. К. Тредиаковского и А. П. Сумарокова, переживает расцвет в творчестве В. А. Жуковского, К. Н. Батюшкова, А. С. Пушкина. Со второй половины XIX и в XX вв. слово «элегия» употребляется лишь как заглавие циклов (А. А. Фет) и других стихотворений некоторых поэтов (А. А. Ахматова, Д. С. Сумароков) [27, с. 508].

Баллада (франц. *ballade*, от прованс. *balada* — танцевальная песня) — 1) твердая форма французской поэзии XIV—XV вв. Развилась из скрещения северо-французской танцевальной «баллеты» и провансальско-итальянской полукаванты; 2) лиро-эпический жанр англо-итальянской народной поэзии XIV—XVI вв. на исторические (позднее также сказочные и бытовые) темы —

о пограничных войнах, о национальном народном легендарном герое Робине Гуде. Интерес к народной балладе в эпоху предромантизма и романтизма (сборники народной поэзии Т. Перси «Памятники старинной английской поэзии» 1765 г., и Л. Арнима совместно с К. Брентано «Волшебный рог мальчика» 1806—1808) породил аналогичный жанр литературной баллады (В. Скотт, Р. Саути, Г. Бюргер, Ф. Шиллер, И. В. Гете, А. Мицкевич, В. А. Жуковский); здесь обычно разрабатывалась сказочная или историческая тематика, современные темы привлекались редко, обычно с целью героизации события или, наоборот, иронически (Г. Гейне) [27, с. 44].

Басня — жанр дидактической литературы: короткий рассказ в стихах или прозе с прямо сформулированным моральным выводом, придающим рассказу аллегорический смысл. Краткая басня иногда называется апологом. Повествовательной частью басня сближается со сказками (особенно животными сказками), новеллами, анекдотами; моралистической частью — с пословицами и сентенциями; один и тот же материал свободно перетекает между басней и этими смежными жанрами. В отличие от притчи, которая существует только в контексте («по поводу»), басня бытует самостоятельно (применяясь к разным поводам) и вырабатывает свой традиционный круг образов и мотивов (животные, растения, схематические фигуры людей, сюжеты по типу «как некто хотел сделать себе лучше, а сделал только хуже»). Часто в басне присутствует комизм, часто — мотивы социальной критики, но в целом идеология фольклорной басни консервативна.

Элементы басенного жанра присутствуют в фольклоре всех народов (в том числе в древнейших шумеро-аккадских текстах), но устойчивую жанровую форму басня приобрела в греческой словесности (XVI в. до н. э. — время полубогородного Эзопа). Отсюда одна струя басенной традиции распространяется на Восток и оттуда обратно на Запад (индийская «Панчатантра» III в. до н.э., пехлевийская, сирийская и затем арабская «Калила и Димна» XVIII в., византийская и затем русская «Стефанит и Ихнилат»); другая продолжает жить в литературе Римской империи (Федр, Бабрий), западного средневековья (латинская «Ромул», французская «Изопет») и нового времени (Ж. Лафонтен, К. Ф. Геллерт, Т. де Ириарте, Л. Хольберг, И. Красицкий).

В России главными этапами ее развития были потешная басня А. П. Сумарокова, наставительная И. И. Хемницера, изящная И. И. Дмитриева, лукаво-умудренная И. А. Крылова, красочно-бытовая А. Е. Измайлова. С середины XIX в. басенное творчество в России и Европе угасает (пародические басни Козьмы Пруткина, А. Бирса), сохраняясь в публицистической и юмористической поэзии (П. Лашамбоди, Д. Бедный, С. В. Михалков) [27, с. 46].

Реализм (от позднелатинского *realis* — вещественный, действенный) — художественный стиль, следуя которому художник изображает жизнь в образах, соответствующих сути явлений самой жизни и создаваемых посредством типизации фактов действительности. Утверждая значение литературы как средства познания человеком себя и окружающего мира, реализм стремится к глубинному постижению жизни, к широкому охвату действительности с присутствующими ей противоречиями, признает право художника освещать все стороны жизни без ограничения. Искусство реализма показывает взаимодействие человека со средой, воздействие общественных условий на человеческие судьбы, влияние социальных обстоятельств на нравы и духовный мир людей, активную преобразующую роль общественных движений.

В России, где основы реализма были еще в 20—30-х гг. заложены творчеством А. С. Пушкина («Евгений Онегин», «Борис Годунов», «Капитанская дочка», поздняя лирика), а также некоторых других писателей («Горе от ума» А. С. Грибоедова, басни И. А. Крылова), этот этап связан с именами И. А. Гончарова, И. С. Тургенева, Н. А. Некрасова [27, с. 318].

Комедия (лат. *comedia*, греч. *komodia*, от *komos* — веселая процессия и *ode* — песня) — вид драмы, в котором характеры, ситуации и действия представлены в смешанных формах или проникнуты комическим.

Комедия устремлена прежде всего к осмеянию безобразного («недолжного», противоречащего общественному идеалу или норме): герои комедии внутренне несостоятельны, несообразны, не соответствуют своему положению, предназначению и этим выдаются в жертву смеху, который и развенчивает их, выполняя тем самым свою «идеальную» миссию. Диапазон комедии чрезвычайно широк — от политической сатиры до легкого водевильного юмора. Однако и в острой социальной комедии (например, в «Горе от ума»

А. С. Грибоедова) изображение человеческих страданий («миллион терзаний» Чацкого) допустимо лишь в определенной мере; иначе — сострадание вытесняет смех и комедия преобразуется в драму.

В России издревле существовала народная комедия. Выдающимся комедиографом русского Просвещения был Д. И. Фонвизин. В XIX в. образцы сатирической, социально-«учительной» реалистичной комедии создают А. С. Грибоедов, Н. В. Гоголь, А. Н. Островский, Сухово-Кобылин, А. Н. Толстой; их пьесы углубляют комедию характеров и нередко соприкасаются с трагедией [27, с. 161].

Лирический герой — образ поэта в лирике, один из способов раскрытия авторского сознания. Литературный герой — художественный «двойник» автора-поэта, вырастающий из текста лирических композиций (цикл, книга стихов, лирическая поэма, вся совокупность лирики) как четко очерченная фигура или жизненная роль, как лицо, наделенное определенностью индивидуальной судьбы, психологической отчетливостью внутреннего мира, а подчас и чертами пластического облика... [27, с. 185].

Лирическое отступление — форма авторской речи; слово автора-повествователя, отвлекающееся от сюжетного описания событий для их комментирования и оценки или по иным поводам, прямо не связанным с действием в произведении. Условность и эмоциональность стихотворной речи делают характерным литературное отступление, прежде всего для романа и повести в стихах («Евгений Онегин» А. С. Пушкина), но возможно его наличие в экспрессивной прозаической речи (в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя). Лирическое отступление непосредственно вводит в мир авторского идеала и помогают строить образ автора как живого собеседника читателя... [27, с. 186].

Роман в стихах — повествовательный жанр (разновидность лиро-эпического жанра) поэзии, сочетающей многоплановость, эпическую объективность романного повествования и лирическое субъективное начало. Роман в стихах более условен, чем прозаический, его характеры более «обобщены»; повествование обычно сопровождается лирическим аккомпанементом. Одну из особенностей романа в стихах составляет образ автора, иногда активно включающийся в повествование наравне с героями. В России тра-

диция романа в стихах была заложена «Евгением Онегиным» А. С. Пушкина [27, с. 333].

Онегинская строфа — строфа из 14 стихов 4-стопного ямба с рифмовкой АБАЬссddEffEgg (прописные буквы — женская рифмы, строчные — мужские), созданная А. С. Пушкиным для романа в стихах «Евгений Онегин».

Обычно первое 4-стишие в онегинской строфе дает тему строфы, второе — развитие, третье — кульминацию, двустишие — концовку. Это сложное строение делает онегинскую строфу как бы «стихотворением в стихотворении»; поэтому онегинская строфа применяется почти исключительно в поэтических жанрах с многоплановым развитием сюжета и лирическими отступлениями [27, с. 259].

«**Маленький человек**» — в литературе обозначение довольно разнородных героев, объединяемых тем, что они занимают одно из низших мест в социальной иерархии и что это обстоятельство определяет их психологию и общественное поведение (приниженность, соединенная с ощущением несправедливости, уязвленной гордостью). Поэтому «маленький человек» часто выступает в оппозиции к другому персонажу, человеку высокопоставленному, «значительному лицу»... а развитие сюжета строится главным образом как история какой-либо обиды, оскорбления, несчастья. Необычайно остро и последовательно разрабатывалась тема «маленького человека» в литературе XIX в., особенно после «Станционного строителя» А. С. Пушкина (1831) [27, с. 207].

«**Смех сквозь слезы**». «Странно: мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе. Да, было одно честное, благородное лицо, действовавшее в нем во все продолжение ее. Это честное, благородное лицо был — смех. Нет, смех значительнее и глубже, чем думают. Не тот смех, который порождается временной раздражительностью, желчным, болезненным расположением характера; не тот также легкий смех, служащий для праздного развлечения и забавы людей, — но тот смех, который весь излетает из светлой природы человека, излетает из нее потому, что на дне ее заключен вечно бьющий родник его, который углубляет предмет, заставляет выступить ярко то, что проскользнуло бы без проникающей силы которого мелочь и пустота жизни не испугала бы так человека» [16, с. 245].

Лирическая проза — стилистическая разновидность художественной прозы, объединяющая произведения различных жанров. В лирической прозе присутствуют родовые черты как эпоса, так и лирики. Взаимопроникновение лирического и эпического в лирической прозе обусловлено специфической ролью в ней субъекта повествования, который, как правило, является композиционным центром произведения. Эпические моменты (события, характеры) растворяются в потоке ассоциаций, лирических отступлений, они как бы помещаются внутрь повествующего сознания, обрамляются им. Однако соотношения эпического и лирического в лирической прозе могут значительно колебаться [27, с. 185].

Психологизм — это определенное стилевое единство, сформированное системой приемов и средств, которые направлены на самое полное раскрытие внутреннего мира персонажей [49, с. 18].

Приемы психологизма: изображение внутреннего мира героев; описание разнообразных душевных состояний человека; всесторонний анализ чувств, мыслей, желаний персонажей; фиксирование тончайших нюансов переживаний [49, с. 18].

Формы психологического изображения: косвенная (изображение внутреннего мира посредством неких внешних симптомов) и прямая (изображение внутреннего мира «изнутри») [49, с. 18].

Приемы психологического изображения: психологический анализ и самоанализ [49, с. 18].

Приемы психологизма: внутренний монолог, художественная деталь (портрет, пейзаж, «вещный» мир), «диалектика души» [49, с. 18].

Внутренний монолог (франц. le monologue, interieur, англ. interior monologue) — обращенное к самому себе высказывание героя, непосредственно отражающее внутренний психологический процесс, монологи «про себя», в котором имитируется эмоционально-мыслительная деятельность человека в ее непосредственном протекании.

В литературе, особенно в повествовании нового времени, внутренний монолог сохранил сценическую функцию, драматизируя работу сознания и демонстрируя «независимое» (от автора), «объективное», «искреннее» самораскрытие персонажей [27, с. 65].

Пейзаж в литературе (франц. paysage, от pays — страна, местность) — один из содержательных и композиционных компонентов художественного произведения: описание природы, шире — любого незамкнутого пространства внешнего мира. *Функции пейзажа*

многообразны — от резкого субъективированного (в романтизме) до описательного и символистического. В всех эстетических системах распространен принцип психологического параллелизма, основанный на контрастном сопоставлении или уподоблении внутреннего состояния человека жизни природы [27, с. 272].

Портрет в литературе (франц. *portrait*, от *portraire* — изображать) — изображение внешности героя (черты лица, фигуры, позы, мимики, жестов, одежды), как одно из средств его характеристики; разновидность описания. Формирование портрета в литературе, как и в живописи, означало завоевание индивидуализированного способа раскрытия человека [27, с. 289].

«**Диалектика души**» — это прослеживание закономерностей возникновения одних мыслей и чувств на основе других, прослеживание самого процесса течения и развития мысли.

КОНТРОЛЬНЫЙ БЛОК

ВОПРОСЫ К ЭКЗАМЕНУ

1. Литературное движение первой трети XIX в. Социально-политическая обстановка. Значение Отечественной войны 1812 г. для развития национального самосознания. Создание тайных организаций, их связь с литературными обществами.

2. Романтизм как художественное направление в мировой литературе. Особенности русского романтизма.

3. В. А. Жуковский — основоположник русского романтизма. Новаторство В. А. Жуковского.

4. В. А. Жуковский — «гений перевода». Единство оригинального и переводного творчества.

5. И. А. Крылов. Жанровое и тематическое многообразие художественного наследия писателя.

6. Новаторство басенного искусства И. А. Крылова: отражение национального быта, событий социально-политической жизни.

7. А. С. Грибоедов. Своеобразие общественной и литературно-эстетической позиции. А. С. Грибоедов и декабристы

8. «Горе от ума» А. С. Грибоедова — вершина русской реалистической комедии первой трети XIX века: история создания, отражение разнообразных сторон русской действительности, проблематика, идейный смысл, система образов.

9. Литературное движение 1830—1840 годов. Общая характеристика социально-политической и литературно-эстетической ситуации в России в этот период. Западники, славянофилы, революционные демократы. Переход от романтизма к реализму.

10. Роль и место В. Г. Белинского в литературном процессе 1830—1840 годов.

11. Реализм как художественное направление в мировой литературе. Особенности русского реализма

12. А. С. Пушкин. Лицейские годы. Стилистическое и тематическое разнообразие творчества.

13. Петербургский период. Вольнолюбивая лирика А. С. Пушкина.
14. Период южной ссылки. «Южные» поэмы А. С. Пушкина.
15. Ссылка в Михайловское — новый этап творчества А. С. Пушкина. Лирика.
16. «Борис Годунов» — историческая трагедия нового типа в русской литературе. Проблема власти и народа в произведении.
17. «Евгений Онегин» — «энциклопедия русской жизни». Творческая история, образ автора и главных героев, композиция, стилевые особенности, жанровое своеобразие.
18. «Повести Белкина» А. С. Пушкина — начало русской реалистической прозы.
19. «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина: проблематика, образы, художественное своеобразие.
20. «Капитанская дочка» А. С. Пушкина: идейно-художественное своеобразие, образная система.
21. Значение А. С. Пушкина как величайшего русского национального поэта.
22. М. Ю. Лермонтов — преемник А. С. Пушкина. Ранняя лирика: романтический характер, свободололюбивые мотивы. Идейные и творческие искания.
23. Социально-философская проблематика лирики М. Ю. Лермонтова. Стихотворение «Смерть поэта» как выражение политического протеста.
24. Идейно-тематическое и жанровое своеобразие романтических поэм М. Ю. Лермонтова. Утверждение активного свободолобного героя.
25. «Герой нашего времени» М. Лермонтова — первый психологический роман в русской литературе.
26. Печорин — герой и жертва времени. Сюжетная роль и идейно-художественная функция других образов произведения.
27. Н. В. Гоголь. Формирование мировоззрения. Нежинская гимназия.
28. «Вечера на хуторе близ Диканьки» — литературный дебют Н. В. Гоголя. Особенности повествовательной структуры.
29. Н. В. Гоголь — «поэт жизни действительной». «Миргород».
30. «Петербургские повести». Углубление социальной проблематики в творчестве Н. В. Гоголя.

31. Н. В. Гоголь — драматург. Общественно-социальное и философское содержание «Ревизора». Новаторство драматургических принципов.

32. «Мертвые души» Н. В. Гоголя как «национальная поэма». Особенности композиции, жанра, система образов.

33. Работа Н. В. Гоголя над вторым томом «Мертвых душ»: образы, идейно-художественная проблематика. Полемика вокруг поэмы.

34. Духовные искания Н. В. Гоголя 1840-х годов. «Выбранные места из переписки с друзьями». Позитивная морально-этическая программа Н. В. Гоголя.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Алгоритм анализа лирического произведения

1. Во власти какого настроения (чувства) находился поэт, создавая стихотворение? Проследите развитие лирического чувства (смена событий, картин, реальных и воображаемых).
2. Назовите художественно-изобразительные средства, с помощью которых передается состояние лирического героя.
3. Носит ли стихотворение автобиографический характер? Укажите место и время, обстоятельства и события в жизни поэта, которые сопутствовали созданию произведения.
4. Кому посвящено стихотворение? Что в судьбе лирического героя волнует поэта и вызывает его откровенный отклик?
5. Определите тему произведения. В чем особенность авторского решения данной темы в стихотворении? Какие черты поэтического миропонимания нашли отражение в нем?
6. Какие строки выражают основную мысль стихотворения? Сформулируйте ее.
7. Что открывает Вам в личности поэта его стихотворение?
8. В чем истинная прелесть данного поэтического создания? Что считаете нужным «взять с собою в жизнь»?

Алгоритм анализа басни

1. История создания басни: время, жизненные обстоятельства.
2. Композиция басни:
 - Какой момент действия Вы считаете началом описанного случая?
 - Какое действие достигло наивысшего момента в развитии?
 - Определите развязку действия.
3. Что является основным стержнем в развитии действия?
4. Какими Вы представляете героев этой басни? Объясните мотивы их поведения.
5. Сформулируйте основную мысль басни.
6. Кого (или что) осуждает в своей басне автор?
7. Сформулируйте мораль басни. Найдите строки в басне, подтверждающие Вашу мысль.
8. Кого (или что) из современной жизни напоминает Вам басня?
9. Какие особенности авторского видения мира нашли отражение в басне?

Алгоритм анализа эпического произведения

1. Заглавие текста: имя (псевдоним) автора, название, жанровое заглавие, посвящение, эпиграф, предисловие. Какие предположения у Вас с ними связаны?

2. Начало произведения: первая строка, абзацы. Что важного о герое, обстоятельствах действия, своем отношении к ним автор считает необходимым сказать в начале произведения? Почему?

3. Сюжет произведения. Как «выстраиваются» события? Какие противоречия (конфликты) в жизни героев они определяют? Как помогают раскрыться героям?

4. Финал произведения. Насколько он закономерен? Почему с развязкой судьба героя произведения не заканчивается? В чем смысл открытого финала?

5. Другие элементы композиции произведения. Какую роль в развитии художественной идеи играют, например, пейзаж, портрет, место и время действия, способы языковой организации текста?

6. Обобщение разговора о произведении на более высоком системном уровне. Сравнение (возможное) эпического произведения с его воплощением на экране. Оценка произведения литературной критикой.

Алгоритм анализа драматического произведения

1. Название пьесы: имя автора, жанр, эпиграф. Читательские ожидания, и с чем они связаны?

2. Список (афиша) действующих лиц. Что главное в их характеристиках? Как расстановка героев помогает догадаться о характере драматического конфликта (социальный, моральный, философский)? Выбор имен героев, все авторские ремарки.

3. Авторские ремарки для режиссера. Какие «подсказки» режиссеру, актерам и т. д. они заключают в себе? Какие особенности пространственной и временной организации действия выявляет конфликт пьесы?

4. Первое появление главных действующих лиц. Как они раскрываются в монологах, диалогах, репликах «в сторону»? Как речь героя определяет внутренний и внешний конфликт произведения?

5. Основные этапы развития драматического конфликта, его кульминация и развязка. Как они связаны с творческой концепцией пьесы?

6. Сценическое воплощение пьесы. Известно ли оно Вам? Попробуйте оценить театральную постановку по пьесе.

КЛЮЧИ

Номер задания	Ответы	Номер задания	Ответы
<i>В. А. Жуковский</i>		6	б
1	б	7	а
2	в, г	8	в
3	б	9	А — в, Б — а, В — б, Г — д, Д — г
4	в	10	А — в, Б — а, В — б, Г — д, Д — г
5	в	<i>М. Ю. Лермонтов</i>	
6	в, г	1	в, д
7	а, в, г	2	а, б
8	б, в	3	а, г, д
9	в	4	а
10	б	5	б
<i>А. С. Грибоедов</i>		6	г
1	в	7	а, в, д
2	а, г, д	8	а
3	б	9	А — в, Б — г, В — а
4	б	10	А — б, Б — а, в, В — г, д
5	в	<i>Н. В. Гоголь</i>	
6	а, г	1	б
7	а, б, г	2	б
8	г	3	б
9	в	4	в
10	А — г, Б — а, В — б, Г — д, Д — в	5	в
<i>А. С. Пушкин</i>		6	
1	б, в, г	7	а, б, г
2	б, д	8	г
3	б, г	9	А — в, Б — а, В — б, Г — б, Д — в
4	а	10	А — д, Б — г, В — а, Г — в, Д — б
5	а, г		

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Астафьев, В. П.* Во что верил Гоголь (о духовном наследии писателя) / В. П. Астафьев // Лит. в shk. — № 5. — 1989. — С. 3—7.
2. *Афанасьев, В.* Прочитанный заново классик / В. Афанасьев // Лит. учеба. — 1995. — № 1. — С. 151—200.
3. *Барабаш, Ю. А.* «Наш русский Паскаль» : Над страницами книги Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями...» / Ю. А. Барабаш // Наука и религия. — 1989. — № 3. — С. 12—14.
4. *Барабаш, Ю. А.* Гоголь. Загадка «Прощальной повести» : «Выбранные места из переписки с друзьями» : Опыт непредвзятого прочтения / Ю. А. Барабаш. — М. : Худож. лит., 1993. — 269 с.
5. *Барабаш, Ю. А.* «Верный путь и тесные врата» / Ю. Я. Барабаш // Наука и религия. — 1990. — № 4. — С. 45—49.
6. *Белинский, В. Г.* Взгляд на русскую литературу / В. Г. Белинский. — М. : Современник, 1981. — 591 с.
7. *Белинский, В. Г.* О классиках русской литературы / В. Г. Белинский. — Минск : Наука и техника, 1976. — 292 с.
8. *Благой, Д. Д.* Душа в заветной лире : Очерки жизни и творчества Пушкина / Д. Д. Благой. — М. : [б. и.], 1979. — 624 с.
9. *Бродский, Н. Л.* «Евгений Онегин». Роман А. С. Пушкина / Н. Л. Бродский. — М. : [б. и.], 1964. — 408 с.
10. *Виноградов, П.* Жуковский и романтическая школа / П. Виноградов. — М. : [б. и.], 1977. — 166 с.
11. *Виноградов, И. А.* Гоголь — художник и мыслитель : Христианские мирозерцания / И. А. Виноградов. — М. : Наследие, 2000. — 448 с.
12. *Власов, В. А.* Минувших дней очарование / В. А. Власов, И. И. Назаренко. — Тула : [б. и.], 1979. — 196 с.
13. *Войтоловская, Э. Л.* Комедия Н. В. Гоголя «Ревизор» : комментарии / Э. Л. Войтоловская. — Л. : [б. и.], 1971. — 269 с.
14. *Гоголь, Н. В.* Собрание сочинений. В 7 т. Т. 4. Драматические произведения / Н. В. Гоголь ; коммент. Ю. Манка. — М. : Худож. лит., 1985. — 423 с.
15. *Гоголь, Н. В.* Собрание сочинений. В 7 т. Т. 6. Статьи / Н. В. Гоголь ; коммент. Г. Фридендера. — М. : Худож. лит., 1986. — 543 с.
16. *Гоголь, Н. В.* Собрание сочинений. В 7 т. Т. 7. Письма / Н. В. Гоголь ; коммент. Г. Фридендера. — М. : Худож. лит., 1986. — 431 с.
17. *Гордин, М.* Театр И. Крылова / М. Гордин, Я. Гордин. — Л. : [б. и.], 1983. — 174 с.

18. *Городецкий, Б. П.* Лирика Пушкина / Б. П. Городецкий. — Л. : [б. и.], 1970. — 184 с.
19. *Гус, М. С.* Живая Россия и «Мертвые души» Н. В. Гоголя / М. С. Гус. — М. : [б. и.], 1981. — 335 с.
20. *Долинина, Н. Г.* Печорин и наше время / Н. Г. Долинина. — Л. : [б. и.], 1975. — 192 с.
21. *Долинина, Н. Г.* Прочитаем «Онегина» вместе : Заметки о романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / Н. Г. Долинина. — Л. : [б. и.], 1971. — 167 с.
22. *Зеньковский, В.* Русские мыслители и Европа : сборник / подгот. текста и примеч. Р. К. Медведевой ; вступит. ст. В. Н. Жукова, М. А. Маялина. — М. : Республика, 1997. — 296 с.
23. *Иванов, С. В.* Лермонтов : Жизнь и творчество / С. В. Иванов. — М. : [б. и.], 1964. — 398 с.
24. *Иезуитова, Р. В.* Жуковский в Петербурге / Р. В. Иезуитова. — Л. : [б. и.], 1976. — 296 с.
25. История русской литературы в XIX в. : учеб. для пед. ин-тов. [В ? ч.]. Ч. 1 / под ред. С. М. Петрова. — Изд. 3-е, перераб. — М. : Просвещение, 1969. — 567 с.
26. *Коровин, В. И.* Творческий путь Лермонтова / В. И. Коровин. — М. : [б. и.], 1973. — 288 с.
27. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева ; редкол. : Л. Г. Андреев [и др.]. — М. : Совет. энцикл., 1987. — 752 с.
28. *Лотман, Ю. М.* Александр Сергеевич Пушкин / Ю. М. Лотман. — Л. : [б. и.], 1983. — 241 с.
29. *Лотман, Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин» : комментарий / Ю. М. Лотман. — Л. : [б. и.], 1983. — 230 с.
30. *Маймин, Е. А.* Пушкин : жизнь и творчество / Е. А. Маймин. — М. : [б. и.], 1981. — 208 с.
31. *Максимов, Д.* Поэзия Лермонтова / Д. Максимов. — М. : Л. : [б. и.], 1964. — 266 с.
32. *Манн, Ю. В.* Комедия Гоголя «Ревизор» / Ю. В. Манн. — М. : [б. и.], 1966. — 111 с.
33. *Манн, Ю. В.* Поэтика Гоголя. Вариации к теме / Ю. В. Манн. — М. : [б. и.], 1997. — 269 с.
34. *Машинский, С. И.* Художественный мир Гоголя / С. И. Машинская. — М. : [б. и.], 1979. — 432 с.
35. *Медведева, И. Н.* «Горе от ума» А. С. Грибоедова / И. Н. Медведева. — М. : [б. и.], — 1974. — 112 с.
36. *Наровчатов, С. С.* Лирика Лермонтова : заметки поэта / С. С. Наровчатов. — М. : [б. и.], 1970. — 103 с.
37. *Николаев, Д. П.* Сатира Гоголя / Д. П. Николаев. — М. : [б. и.], 1984. — 376 с.
38. *Одинокое, В. Г.* «И даль свободного романа...» / В. Г. Одинокое. — Новосибирск : [б. и.], 1983. — 75 с.
39. *Орлов, В. Н.* Грибоедов / В. Н. Орлов. — Л. : [б. и.], 1967. — 113 с.
40. *Петров, С. М.* «Горе от ума» — комедия А. С. Грибоедова / С. М. Петров. — М. : [б. и.], 1981. — 94 с.

41. *Пушкин, А. С.* Проза / А. С. Пушкин ; сост. и коммент. С. Г. Бочарова. — М. : Совет. Россия, 1984. — 464 с.
42. Русская критика : В. Г. Белинский, А. И. Генцен, Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов, Д. И. Писарев, И. С. Тургенев, И. А. Гончаров, М. Салтыков-Щедрин. — Л. : Лениздат, 1973. — 781 с.
43. *Сквозников, В. Д.* Лирика Пушкина / В. Д. Сквозников. — М. : [б. и.], 1975. — 88 с.
44. *Смирнова, Е. Д.* Поэма Гоголя «Мертвые души» / Е. Д. Смирнова. — Л. : [б. и.], 1987. — 199 с.
45. *Соколов, Н.* История русской литературы XIX в. : (Первая половина) : учеб. для филолог. специальностей вузов / Н. Соколов. — 5-е изд., испр. — М. : Высш. шк., 1985. — 584 с.
46. *Соловей, Н. Я.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / Н. Я. Соловей. — М. : [б. и.], 1981. — 109 с.
47. *Степанов, Н. Л.* И. А. Крылов. Проблемы творчества / Н. Л. Степанов. — М. : [б. и.], 1975. — 202 с.
48. *Степанов, Н. Л.* Проза Пушкина / Н. Л. Степанов — М. : [б. и.], 1962. — 165 с.
49. *Суслова, Н. В.* Русская литература в схемах и таблицах : 10 класс / Н. В. Суслова, Т. Н. Усольцева. — Мозырь : Белый ветер, 2003. — 44с.
50. *Фомичев, С. А.* Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» : комментарии / С. А. Фомичев. — М. : [б. и.], 1983. — 208 с.
51. *Шаталов, С. Е.* В. А. Жуковский. Жизнь и творческий путь : (200 лет со дня рождения) / С. Е. Шаталов. — М. : Знание, 1983. — 64 с. — (Новое в жизни, науке и технике. Серия 8, Литература).
52. *Эйдельман, Н. Я.* Пушкин и декабристы : Из истории взаимоотношений / Н. Я. Эйдельман. — М. : [б. и.], 1979. — 365 с.
53. *Эйхенбаум, Б. М.* Статьи о Лермонтове / Б. М. Эйхенбаум.— М. : Л. : [б. и.], 1961. — 260 с.

Учебное издание

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**

**Учебно-методический комплекс
для студентов педагогических специальностей
высших учебных заведений**

Составитель *Т. И. Нестерович*

Технический редактор *О. И. Юцук*
Ответственный за выпуск *Е. Г. Хохол*

Подписано в печать 05.05.2010.
Формат 60 × 84 1/16. Бумага офсетная.
Гарнитура Таймс. Отпечатано на ризографе.
Усл. печ. л. 17,90. Уч.-изд. л. 15,70.
Заказ 54. Тираж 75 экз.

ЛИ 02330/0552803 от 09.02.2010

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования
«Барановичский государственный университет»,
225404, г. Барановичи, ул. Войкова, 21.