

Серия «Библиотека школьника»

З. П. Бунковская

ЛУЧШИЕ СОЧИНЕНИЯ: ПРОЗА XIX века

Ростов-на-Дону
«Феникс»
2003

ББК 83.3(2Рос=Рус)1

Б 91

Бунковская З. П.

Б 91 Лучшие сочинения: проза XIX века / Серия «Библиотека школьника». — Ростов н/Д.: Феникс, 2003. — 320 с.

Сборник сочинений поможет выпускникам и абитуриентам повторить курс русской прозы **XIX** века, избежать фактических ошибок при изложении материала, подготовиться к написанию выпускного или вступительного **сочинения**.

ISBN 5-222-03381-3



© Бунковская З. П., 2003
© «Феникс», оформление, 2003

ВСТУПЛЕНИЕ

Сочинение по литературе должно отличаться четкостью построения, логически доказывать основную мысль темы, глубоко раскрывать проблемы, поставленные автором в литературном произведении, которое вы анализируете. Отдельные части сочинения необходимо связать между собой, последовательно переходя от одной мысли к другой, развивая и доказывая **их**. Основной вопрос темы, на который вы отвечаете, должен прослеживаться на каждом этапе вашей работы: во вступлении, в основной части и в заключении. Соразмерность и содержание частей обязательны: вступление, объясняющее читателю, почему вы выбрали именно эту тему и какие проблемы в ее раскрытии волнуют вас; затем следует доказательство главной мысли сочинения, ответ на основной вопрос темы, и, наконец, вывод из всего сказанного, подведение итогов рассуждения и ваше мнение о проблемах с **позиций** современного читателя.

Повествование **подчиняется** логике развития мысли, плану, хотя сам план прилагать к сочинению не обязательно. Обычно анализируется не только содержание и идея произведения, но и художественное мастерство автора, его оригинальность и самобытность. Сочинение должно показать, что вы хорошо знаете литературное произведение, имеете свое мнение о характере героев и их поступках, умеете их анализировать и сравнивать с другими, знаете мнение критиков о произведении, можете доказать свое суждение, показать широту кругозора и знание исторических событий времени, описанного автором.

В текст собственных рассуждений включаются цитаты из художественных произведений, высказывания критиков, литературоведов, современников писателя. Цитаты должны подтверждать ваши мысли, соответствовать им по тональности изложения, настроению и стилистике об оборотов речи.

В начале сочинения может быть эпиграф — цитата, раскрывающая основную мысль текста.

Сочинение по литературе — это показатель вашего интеллектуального развития, нравственной зрелости и эстетического вкуса. Это итоговый вид работы, результат изучения вами русского языка и литературы.

Отличная оценка за сочинение предполагает безупречность его содержания, а также орфографическую, пунктуационную и стилистическую грамотность.

Если Ваше сочинение получится аргументированным, интересным, показывающим глубокое знание текста, но будет содержать орфографические и пунктуационные ошибки, оценка будет невысокой.

С другой стороны, если вы прекрасно владеете письменной речью, безупречно грамотны, но полно раскрыть тему не сумели, допустили фактические ошибки, показывающие слабое знание литературного произведения, заменили анализ текста его пересказом — оценка тоже будет низкой.

Поэтому при подготовке к написанию сочинения вам следует повторить не только тексты художественных произведений и литературоведческий материал, но и правила правописания, изложенные в любом справочнике по русскому языку.

Успехов вам!

Критерии оценки сочинения

Содержание и речь	Грамотность
<p>Оценка «5» ставится за сочинение, глубоко и аргументированно раскрывающее тему, свидетельствующее об отличном знании текста произведения и других материалов, необходимых для её раскрытия, умении целенаправленно анализировать материал, делать выводы, обобщения; стройное по композиции, логичное и последовательное в изложении мыслей; написанное правильным литературным языком и стилистически соответствующее содержанию; допускается незначительная неточность в содержании, один-два речевых недочёта.</p> <p>Оценка «4» ставится за сочинение, достаточно полно и убедительно раскрывающее тему, обнаруживающее хорошее знание литературного материала и других источников по теме сочинения и умение пользоваться ими для обоснования своих мыслей, а также делать выводы и обобщения; логичное и последовательное в изложении содержание; написанное правильным литературным языком; стилистически соответствующее содержанию; в целом в работе допускается не более двух-трех неточностей в содержании и не более трёх-четырёх речевых недочётов, незначительное отклонение от темы.</p> <p>Оценка «3» ставится за сочинение, в котором в основном раскрывается тема, в целом дан верный, но односторонний или недостаточно полный ответ по теме; допущены отклонения от неё или отдельные ошибки в изложении фактического материала; обнаруживается недостаточное умение делать выводы и обобщения; материал излагается достаточно логично, но имеются отдельные нарушения в последовательности выражения мыслей; обнаруживается владение основами письменной речи, в работе имеется не более пяти речевых недочётов и четырёх недочётов в содержании.</p> <p>Оценка «2» ставится за сочинение, которое не раскрывает тему, свидетельствует о поверхностном знании текста произведения, состоит из путаного пересказа отдельных событий без выводов и обобщений, из общих положений, не опирающихся на текст; характеризуется случайным расположением материала и отсутствием связи между частями; отличается бездействием словаря, наличием грубых речевых ошибок; в работе допущено нештатные недочёты в содержании и до семи речевых недочётов.</p>	<p>Допускается одна негрубая орфографическая, или одна пунктуационная, или одна грамматическая ошибка</p> <p>Допускается две орфографические и две пунктуационные ошибки, или одна орфографическая и три пунктуационные ошибки, или четыре пунктуационные ошибки при отсутствии орфографических, а также две грамматические ошибки.</p> <p>Допускается четыре орфографические и четыре пунктуационные ошибки, или три орфографические и пять пунктуационных ошибок, или семь пунктуационных ошибок при отсутствии орфографических, а также четыре грамматических ошибки.</p> <p>При наличии семи орфографических и одной пунктуационной ошибок, или шести орфографических и двух пунктуационных ошибок, пяти орфографических и трёх пунктуационных ошибок, восьми пунктуационных при отсутствии орфографических ошибок, а также семи грамматических ошибок.</p>

ПОШЛОЕ И ТРАГИЧЕСКОЕ ЛИЦО ПЕТЕРБУРГА В ПОВЕСТИ Н. В. ГОГОЛЯ «НЕВСКИЙ ПРОСПЕКТ»

Все не то, чем кажется... Он лжет во всякое время, этот Невский проспект...

Н. В. Гоголь

Молодым человеком Гоголь приехал из родной Малороссии в Петербург и за короткое время успел познакомиться с жизнью столичных чиновников и петербургских художников — будущих своих персонажей. Писатель словно повторил этот маршрут, перенеся «мир» своего творчества из *Диканьки* и Запорожской Сечи на Невский проспект. Впоследствии третьей «географической областью» гоголевского творчества станет глубокая Россия «Ревизора» и «Мертвых душ». И герои Гоголя путешествуют в этих же направлениях, связывая разные периоды и «миры» его творчества между собой: кузнец *Вакула* из «Вечеров на хуторе близ Диканьки» верхом на черте летит в Петербург, Хлестаков из столицы является «ревизором» в уездную глушь...

«Трудно охватить общее выражение Петербурга», — писал Гоголь в статье «Петербургские записки 1836 года», — потому что в городе этом царит разобщение: «как будто бы приехал в трактир огромный дилижанс» в котором каждый пассажир сидел во всю дорогу закрывшись и вошел в общую залу потому только, что не было другого места». Столица словно большой постоянный двор, где каждый сам по себе и никто не знаком друг с другом. Как отличается этот образ от «общего выражения» малороссийского хутора или ярмарки гоголевских «Вечеров»! Вот мы читаем в finale «Сорочинской ярмарки»:

«Странное, неизъяснимое чувство овладело бы зрителем при виде, как от одного удара смычки музыканта в сермяжной свитке, с длинными закрученными усами, все

обратилось, волею и неволею, к единству и перешло в согласие... Все неслось. Все танцевало».

А теперь перед нами Невский проспект — «всеобщая коммуникация Петербурга». В начале одноименной повести показана жизнь этой главной улицы главного города во всякое время суток. Картина полна движения, но у каждого лица и у разных «кругов и **кружков**» свое перемещение в свои часы; все объединяются только местом — Невским проспектом. Здесь тоже «все несется», но по-другому, чем на Сорочинской ярмарке.

Читая Гоголя, мы замечаем, как часто встречаются у него обобщения: «все» или его любимое «все что ни есть». Можно сказать, что это понятие было формулой его идеала, его представлением о чем-то гармоничном и целом. В народном мире «Вечеров» и «Тараса Бульбы» это гоголевское «все что ни есть» звучит возвыщенно — здесь оно охватывает как бы единую грандиозную личность целого коллектива. Но вот Гоголь стал измерять свой Невский проспект этой **меркой**, и она наполнилась пустотой, а всеобъемлющее словно стало раздутым и комическим. Оно теперь осветило внутреннее строение социально и человечески разобщенного петербургского мира.

«Все, что вы ни встретите на Невском проспекте...», а именно: «**Вы** здесь встретите бакенбарды **единственные...** Здесь вы встретите усы **чудные...**». В этих неумеренных похвалах, выраженных в превосходной степени, читатель слышит фальшь. Как будто бы та же самая восхлициательная, восторженная интонация звучала в «Вечерах», и она же слышна сейчас. Но теперь за восторгом мы слышим иронию, и в самой интонации похвалы на первой странице повести уже нам слышится то, что автор скажет в конце: «О, не верьте этому Невскому проспекту!». Так сразу же «тон делает музыку»; в этом несоответствии интонации и смысла мы сразу воспринимаем «на слух» несоответствие внешнего и внутреннего — тему всей повести «Невский проспект».

В «Ночи перед рождеством» Вакула, слетав в Петербург, выразил свое «сказочное» впечатление такими словами: «чудная пропорция». В Петербургской же повести как-то странно нарушенная «пропорция» бросается нам в глаза. «Усы чудные», представляющие «все», выделяются из целой картины и занимают огромное место. И вообще на Невском проспекте вместо людей какие-то внешние признаки — наружный вид, положение в обществе — разрастаются и становятся «всем». А так как со всем, что мы видим, сливаются представления о достоинстве, ценности и значимости — то это и есть источник путаницы и «чепухи». Читатель и в повествовании автора чувствует несоразмерность, как будто и здесь спутана правильная «пропорция», отношение части и целого, значительного и мелкого, важного и ничтожного. В этом мире возможно все. В самом повествовании мы замечаем какую-то странную логику: то и дело важное «все» оборачивается в пустое «ничто»; например, о таланте поручика Пирогова смешить девиц говорится, что «для этого нужно большое искусство или, лучше сказать, совсем не иметь никакого искусства».

«Внутреннее строение» мира петербургских повестей открывается нам глазами бедного Пискарева: «Ему казалось, что какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе». Но «демоническая картина» — это уже не смешная картина. Раздробленная «фантастическая» действительность имеет у Гоголя две стороны, два лица: одно из них — пошлое, комическое, другое — трагическое.

В повести Гоголя есть Невский проспект дневной и ночной. Днем Это выставка, где «бакенбарды единственные» представляют собой всего человека. Вечернее освещение порождает новые точки зрения и новые проблемы. От вечернего фонаря расходятся в разные стороны художник Пискарев и поручик Пирогов, образуя две параллельные линии сюжета, на сопоставлении которых

строится «Невский проспект». Одного влечет красота, другого интрижка; обоих ждет неудача, и каждый по-своему переживает свое поражение и находит свой выход: один погибает, другой продолжает жить, легко забывая стыд и позор за пирожками в кондитерской и *в*черней мазуркой.

Такие разные читатели Гоголя, как Белинский, Аполлон Григорьев и Достоевский, одинаково восторгались его Пироговым, «бессмертным» образом пошлости. Нам всем понятен трагический смысл этой сюжетной и жизненной параллели между хрупкой неспособностью примириться с несовершенством жизни и торжествующей пошлостью, которую «ничем не прошибешь». «Вечный раздор мечты с существенностью!» — восклицает гоголевский художник. Однако сам Гоголь только наполовину соединяет свой голос с этим возгласом *романтика*, который не хочет видеть действительности, спит наяву и живет во сне для *того*, чтобы удержать свою мечту. Но что такое его мечта? Ведь она зарождается там же, на Невском проспекте: незнакомку Пискарева, «Петруджинову Бианку», породило ночное неверное освещение, от которого на мостовую выползают длинные тени, достигающие головой до Полицейского моста.

Гоголь дает поразительную картину ночного города, как он чудится летящему за своей мечтой и отуманенному этим полетом художнику:

«Тротуар несся под ним, кареты с скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз». Этому миру ночной петербургской фантастики принадлежит и мечта Пискарева, прекрасная дама, так жестоко его обманувшая эстетическая иллюзия. В заключении повести слова «мечта» и «обман» объединены: «Все обман, все мечта, все не то, чем кажется!».

Чтобы понять Гоголя, надо хорошо слушать его необыкновенную речь. В «Невском проспекте» она растекается на два потока, движущихся в параллельных руслах сюжета. Автор объединяет свой голос то с художником **Пискаревым**, то с поручиком Пироговым и поэтому в разных местах говорит на ту же самую тему противоположные вещи и совершенно различным тоном; Открыто он выступает в заключительном монологе, «снимая» обе принятые им на себя интонации и своим голосом подводя итог параллельному действию: «Все не то, чем кажется... Он лжет во всякое время, этот Невский проспект...».

Пушкин нашел очень верные слова, когда назвал гоголевский «Невский проспект» самым полным из его произведений. В самом деле, в художественной капве этой повести соединяются гоголевский комизм и гоголевская лирика, пошлое и трагическое лицо гоголевского Петербурга.

РАЗЛАД «МЕЧТЫ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ» В ПЕТЕРБУРГСКИХ ПОВЕСТЯХ Н. В. ГОГОЛЯ

Все, что есть лучшего на свете, все достается или камер-юнкерам, или генералам. Найдешь себе бедное братство, думаешь достать его рукою, — срывает у тебя камер-юнкер или генерал.

Н. В. Гоголь

Осенью 1833 года был написан пушкинский «Медный всадник». Поэма имела подзаголовок: «петербургская повесть». И в это же время начинал создавать свои петербургские повести Гоголь. Пушкин и Гоголь одновременно в поэзии и в **прозе** начинали освещать большую петербургскую тему в нашей литературе, продолженную за ними **Некрасовым**, Достоевским, **Блоком**. Эта тема открыла у наших писателей особый жанр «петербургских» произведений. В русской литературе северная столица показана фантастическим городом: в нем совмешались и переходили друг в друга до крайности противоположные облики — величие и ничтожество, бюрократическая машина императорской власти и **темная**, мелкая жизнь «петербургских углов». «Город **пышный**, город бедный...» — так Пушкин в одной стихотворной строке и в простых словах объединил контрастные петербургские «лица». Мы видим, читая повести Гоголя, как это противоречие разрастается у него в непомерных гиперболах, в колossalном размахе гоголевского смеха и в лирическом напряжении скорби.

В каждой из петербургских повестей есть кто-то один — «существо вне гражданства **столицы**», кто ощущает себя исключительным, кто пропадает и гибнет. Эту судьбу одинаково разделяют и петербургский художник, и самый мелкий чиновник. Художник был любимой фигурой у **писателей-романтиков** как человек не от мира сего, во всем отличный от обычных людей. Но петербургские

художники в «Невском проспекте» — добрый, кроткий, очень робкий народ, звезда и толстый эполет приводят их в замешательство, они отвечают несвязно и невпопад. Словом, у мечтателя Пискарева и убогого Акакия Акакиевича **Башмачкина** оказывается много общего. Это сходство проливает свет на них обоих: в Пискареве становится лучше заметна его человеческая простота и демократизм, а Башмачкин оказывается своего рода мечтателем и **«романтиком»**. Обычное и необыкновенное очень тесно соединяются в их судьбе.

Повесть «Портрет» рассказывает о **художнике**, уступившем соблазнам богатства и **славы**, сменявшем свой дар на деньги, продавшем дьяволу душу. Искусство — это не легкая **способность**, а подвиг трудного постижения жизни. Поэтому для искусства мало только умения: если бы — читаем мы о Чарткове — он был знаток человеческой **природы**, он много прочел бы в лице молоденькой девушки, которую он рисовал на заказ; но художник видел только нежность и почти фарфоровую прозрачность лица, которую силилось передать его искусство. Очень важно, что «соблазнило» Чарткова тоже произведение живописи — необычайный портрет с живыми глазами. «Это было уже не искусство: это разрушало даже гармонию самого портreta». Загадка портрета приводит в повести к размышлению о природе искусства, о различии в нем создания, где природа является «в каком-то свету», и копии, где «однако же натура, эта живая натура», но она вызывает в зрителе какое-то болезненнее, томительнее чувство — как эти глаза на портрете, как будто вырезанные из живого человека. **«Живость»** изображения у художника-копииста для Гоголя — это не просто поверхностное искусство: это орудие мирового зла и его конкретного социального воплощения — денежной власти: с портрета глядят живые глаза ростовщика. Это отвращает искусство от глубины, которую оно призвано раскрывать в явлениях жизни.

Гоголь называл Петербург городом **«кипящей меркантильности»**, потому наряду с конкретными социальными

мотивировками, которые у писателя очень ясны, в повести основную роль получает мотив дьявольского соблазна. В чем значение этого мотива? Автор рассказывает, что у благочестивого живописца, создавшего странный портрет с живыми глазами, вдруг без всякой причины переменился характер: он стал тщеславен и завистлив. Но такие же необъяснимые факты случаются в жизни повсеместно: «Там честный, трезвый человек сделался пьяницеей... там извозчик, возивший несколько лет честно, за грош зарезал **седока**». Вскоре после Гоголя и Достоевский будет изображать подобные прозаические, распространенные факты как чрезвычайные, фантастические. Там, где нет видимых причин для происходящих на глазах превращений, — там бессильно простое наблюдение и описание, **«копия»**, там нужна проникающая сила воображения художника, которому в этих случаях может помочь фантастический образ.

После серьезной фантастики **«Портрета»**, события в повести **«Нос»** кажутся чепухой совершенной. Заметим, что так удивляется происходящему и сам автор повести, который вместе со своими персонажами тоже не знает, что и подумать обо всем этом. Каждому, кто упрекнет его в полном неправдоподобии, рассказчик заранее говорит: **«Да, чепуха совершенная, никакого правдоподобия»**. Автор заранее отказывается объяснять, как это может быть, что нос майора Ковалева оказался запечен в тесте, был брошен в Неву, но в то же время разъезжал по Петербургу в ранге статского советника, а потом возвратился на законное место — **«между двух щек майора Ковалева»**. В тех местах, где обрывки даже такого невозможного сюжета могли бы все-таки как-то связаться, Гоголь вдруг заявляет: **«Но здесь прошествие совершенно закрывается туманом, и что далее произошло, решительно ничего не известно»**.

Автор будто говорит **нам**, что и не надо искать правдоподобия, суть дела как раз не в нем, в **«правдоподобных»** границах никак не сойдутся конец и начало рассказа. В

итоге, рассматривая с точки зрения правдоподобия сюжет повести, он идет на компромисс, решая трудный вопрос таким образом, что **подобные** происшествия «редко, но бывают».

Интересно, что в первоначальной редакции повести происшествие в конце концов оказывалось сном Ковалева. Но в опубликованном тексте Гоголь исключил эту мотивировку, и все описанное стало происходить в действительности, хотя и вправду как будто во сне. Надо сказать, что повесть много бы потеряла в своем комическом эффекте и в серьезном **значении**, если бы **оказалось**, что это все-таки сон, где всякая фантастическая логика в порядке вещей. Другое дело — действительное событие, происходящее «как во **сне**». **Здесь** герою приходится несколько раз ущипнуть себя и убедиться, что это не сон. Вся странность «Носа» в том, что показана реальная жизнь, в которой невиданное событие происходит в самой обычной, будничной обстановке.

В повестях **западноевропейских** романтиков рассказывалось о том, как человек потерял свою тень или отражение в зеркале; это знаменовало потерю личности. Гоголевский майор потерял нос со своего лица.

Однако для самого майора случившееся имеет тот же смысл утраты всей личности: пропало «все что ни **есть**», без чего нельзя ни жениться, ни получить место, и на людях приходиться закрываться платком. Ковалев «потерял лицо» и очутился вне общества, «вне гражданства **столицы**», подобно другим отверженным и действительно гибнущим героям петербургских повестей.

Гоголь в одном письме шутил насчет человеческого носа, «что он нюхает **все** без разбору, и затем он выбежал на середину **лица**». Именно это особое, выдающееся, центральное положение носа на лице «играет» в гоголевском сюжете. Ковалев так и объясняет в газете, что ему никак нельзя без такой заметной части **тела**. Нос — это некое средоточие, «пик» внешнего достоинства, в котором и заключается все существование майора. Заметим

для сравнения, что в трагическом «Портрете» роковую роль играли живые глаза.

Итак, чепуха **«Носа»** имеет свою логику. Речь идет, оказывается, о важных для человека вещах: как «сохранить лицо», «не потерять себя»; речь идет о человеческой личности и «собственном месте в обществе». Чепуха происходит от превращения этих понятий в какие-то самодостаточные внешние вещи. Нос как видная часть становится в центре этих превращений: из части тела — в целого господина, из вещи — в лицо.

Вокруг тех **же самых** вопросов о личности и ее достоинстве кружатся «Записки сумасшедшего». В творчестве Гоголя это единственное произведение, написанное как исповедь, как рассказ героя о себе. **Попричин** ведет свой внутренний монолог, говорит «сам в себе», во внешней же жизни, перед генералом и его дочкой, он и хотел бы много сказать и спросить, но у него язык не поворачивается. Это противоречие внешнего положения и внутреннего самосознания пронизывает его записки, оно и сводит его с ума.

В первой петербургской повести Гоголя на Невском проспекте самостоятельно выступают усы и бакенбарды. Герой «Записок сумасшедшего» открывает, что его директор департамента — «пробка, а не директор... Вот котою закупоривают **бутылки**». Мы понимаем, что в его безумном сознании происходит реализация сравнения. В неосуществленном замысле комедии «Владимир III степени» герой себя самого воображал этим орденом. Художнику **Пискареву** грезится в сновидении какой-то чиновник, который в то же время чиновник и фагот. Художественный мир Гоголя полон подобными превращениями человеческого образа в что-то внешнее, неодушевленное, вещественное. Но если в этих уподоблениях, в сновидениях и сумасшествиях кроется действительная правда, то возникает она как сигнал на какой-то разлад в реальности, на несоответствие ее каким-то внутренним законам. И в этом — сила писательского таланта Гоголя.

«АХ, НЕВСКИЙ... ВСЕМОГУЩИЙ НЕВСКИЙ!..»

Все обман, все мечта, все не то, чем кажется...

Н. В. Гоголь

В основу «Невского проспекта», как и всего цикла «Петербургские повести», легли впечатления петербургской жизни Гоголя. В. Г. Белинский восторженно отзывался почти о каждой из повестей: «Эти новые произведения игривой и оригинальной фантазии г. Гоголя принадлежат к числу самых необыкновенных явлений в нашей литературе и вполне заслуживают те похвалы, которыми осыпает их восхищенная ими публика».

Писатель обратился к большому современному городу, и ему открылся огромный и страшный мир, который губит личность, убивает ее, превращает в вещь. Петербург как символ могущества России и ее неувядаемой славы был воспет еще поэтами XVIII и первой половины XIX века. Пушкин изобразил Петербург в романе «Евгений Онегин» и в поэме «Медный всадник» как город русской славы и в то же время город социальных контрастов. Тема Петербурга, наметившаяся в творчестве Пушкина, была расширена и углублена Гоголем. Белинский считал: «Такие пьесы, как «Невский проспект»... могли быть написаны не только человеком с огромным талантом и гениальным взглядом на вещи, но и человеком, который при этом знает Петербург не понаслышке».

Шли годы петербургской жизни Гоголя. Город поражал его картинами глубоких общественных противоречий и трагических социальных контрастов. За внешним блеском столицы писатель все **отчетливее** различал бездушие и хищническую бесчеловечность города-спрата, губящего живые души маленьких, бедных людей, обитателей чердаков и подвалов. И вот столица представилась Гоголю уже не стройной, строгой громадой, а кучей «на-

бросанных один на другой домов, гремящих улиц, кипящей меркантильно безобразной кучей мод, парадов, чиновников, диких северных ночей, блеску и низкой бесцветности». Именно такой Петербург и стал главным героем петербургских повестей Гоголя. Эта запись служит как бы ключом, с помощью которого раскрывается гоголевское понимание самой сущности Петербурга.

«Петербургские повести» — термин условный, сам Гоголь не давал им такого названия. Тем не менее оно верно, точно и оправданно, во-первых, тем, что через повести проходит образ Петербурга, являющегося героем цикла; во-вторых, тем, что почти все повести задуманы и созданы в Петербурге. Кроме того, в третьем томе своих сочинений Гоголь объединил эти повести, написанные в разное время на протяжении десяти лет. Повести «Невский проспект», «Портрет», «Записки сумасшедшего» впервые были напечатаны в сборнике «Арабески» в 1835 году. По построению они представляют собой серию **сюжетно связанных** картин, причем каждая из повестей изображает какую-либо одну или несколько сторон жизни Петербурга 30-х годов.

Невский проспект показан в разные часы дня: утром, с 12 часов, от двух до трех часов пополудни. В эти последние часы он является собой парадную витрину империи Николая I. Все на Невском блестит и сверкает. В этот час на проспекте появляются не люди, а маски: «превосходные бакенбарды»; «бакенбарды бархатные, атласные, черные, как соболь»; «усы, повергающие в изумление»; платья, платки, дамские рукава, похожие «на два воздухоплавательные шара», галстуки, шляпки, сюртуки, шали, носы, «талии тоненькие,узенькие», «талии никак не толще бутылочной шейки», «ножки в очаровательных башмачках».

В модных сюртуках, блестящих мундирах, в тысячах фасонов шляпок, платьев, платков выставляются на обозрение дворянская спесь, чванство, тупость и пошлость. Беспечная праздность — основная черта этой улицы:

«Если только взойдешь на Невский проспект, как уже пахнет одним гуляньем». Существует и иная сторона жизни главной улицы столицы. Она раскрывается в раннее петербургское утро, когда Невский проспект заполняется совершенно другими фигурами: мальчишками, которые бегут «молниями» «с готовыми сапогами в руках»; мужиками «в сапогах, запачканных известью», «толкающими» о семи грошиах меди; лакеями, «швыряющими нищим из дверей кондитерских объедки...»

Изображая Невский проспект в разное время суток, Гоголь характеризует социальные слои Петербурга. Невский проспект для писателя — олицетворение всего Петербурга, тех жизненных контрастов, которые он включает в себя.

Повесть начинается с восторженного гимна Невскому проспекту: «Нет ничего лучше Невского проспекта». Но чем дальше, тем отчетливее звучат сатирические ноты в этом праздничном описании ложно-призрачного столичного великолепия. Этот сатирический тон не покидает рассказчика даже в самых приподнято-лирических описаниях вечернего Петербурга.

Истории, случившиеся с Пискаревым и Пироговым, — это два главных сюжетных эпизода, две резко выделенные части общей картины Невского проспекта и Петербурга. Они дают яркое представление о сложности показанной в «Невском проспекте» картины жизни Петербурга, о зоркости и остроте художественного зрения писателя.

У художника Пискарева есть идеал: красота. Он страстью влюблен в красоту. Мечтатель, романтик, потрясенный внешностью девушки, он создал в своем воображении идеальный образ. Очаровательная, прекрасная, она как видение, сошедшее с картины великого мастера. Один взгляд или улыбка красавицы пробуждали в душе художника противоречивые мысли, мечтания, надежды. Но красавица оказывается обитательницей «отвратительно-го притона».

В сне Пискарева Гоголь вернулся к образу привилегированного Петербурга, сюжет повести на том и **строится**, что на Невском проспекте «все не то, чем кажется».

Если Пискарез как мечтатель, живший вне действительности, противостоял главной улице, «улице-красавице», с ее светской толпой, чванливо выставляющей свои **великолепные** сюртуки и бакенбарды, то Пирогов, напротив, был весь от повседневного быта этой улицы, он рядовой участник «выставки» самодовольной пошлости.

Обе эти истории можно воспринимать как два самостоятельных рассказа. Может быть, Гоголь решил сплести в одну две отдельные повести? Какая связь между этими историями?

Внешнее сходство существует: оба героя оказались на Невском проспекте и оба увлеклись, хотя любовь каждый из них понимал по-своему. Но один из них быстро утешился пирожками в кондитерской, оправдав тем самым свою фамилию, а другой, попытавшись сначала уйти в мир сладостных сновидений, в итоге кончает самоубийством. Вот мнение В. Г. Белинского: «Пискарев и Пирогов — какой контраст! Оба они начали в один день, в один час преследования своих **красавиц**, и как различны для обоих них были следствия этих преследований!» Один из них в могиле. Другой доволен и счастлив даже после неудачного волокитства и ужасных побоев!.. «Да, господа, скучно на этом **свете!**..» — делает вывод Белинский. Невский проспект и сказка Невского проспекта, которая оказывается грубой реальностью, соединяет несоединимое — поручика Пирогова и художника Пискарева. «Странно играет нами судьба, странные происшествия случаются на Невском проспекте!» — не раз восклицает Гоголь в этой повести.

В финале автор вновь возвращается к Невскому проспекту, чтобы сорвать с него красивые покровы и высказать всю ненависть к городу с его продажностью и равнодушием ко всему прекрасному и даже к человеку. Этот гневный монолог автора подготовлен всем предшествую-

щим рассказом, каждым эпизодом повести. Петербург в повести Гоголя предстает городом неоднозначным. Писатель подчеркивает противоречие между его видимостью и сущностью: «...все не то, чем кажется».

Вспомним слова В. Г. Белинского: «Отличительный характер повестей Н. В. Гоголя — простота вымысла, народность и комическое одушевление, всегда побеждающее глубоким чувством уныния. Причина всех этих качеств заключается в одном источнике: г. Гоголь — поэт, гражданин жизни действительной...»

ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР А. Н. ОСТРОВСКОГО

На той стороне Волги, прямо против города, два села; и особенно живописно одно, от которого вплоть до Волги тянется самая кудрявая рощица; солнце при закате забралось в нее как-то чудно, с корня, и наделало много чудес. Я измучился, глядя на это.

A. N. Островский

«Мы стоим на крупнейшей горе, под ногами у нас Волга, и по ней взад и вперед идут суда, то на парусах, то бурлаками, и одна очаровательная песня преследует нас неотразимо. Вот подходит расшива, и издали чуть слышны ее звуки; все ближе и ближе, песнь растет и **полилась**, наконец, во весь голос, потом мало-помалу начала стихать, а между тем уж подходит другая расшива и разрастается та же песня. И нет конца этой песне...»

Блуждая по улицам Костромы в течение трех дней, юный Островский как завороженный постоянно возвращается на крутой волжский берег. Колдовская сила природы пленяет его. Как Снегурочка под палящими лучами Солнца, он боится сгореть от такой красоты: такая красота — «казнь и мука для **человека**». Измученный, возвращается он домой, в дом дядюшки Павла Федоровича, и долго, долго не может уснуть. Какое-то отчаяние овладевает им: «Неужели мучительные впечатления этих дней будут бесплодны для **меня?**»

Так еще в юности Островский почувствовал, что Москва не ограничивается Камер-Коллежским валом, что «за ним идут непрерывной цепью, от Московских застав вплоть до Волги, промышленные фабричные села, посады, города и составляют продолжение Москвы. Две железные дороги, одна на Нижний Новгород, другая на Ярославль, охватывают самую бойкую, самую промышленную местность **Великороссии**».

Александр Николаевич Островский родился 12 апреля 1823 года в Замоскворечье, в самом центре Москвы, в колыбели славной российской истории, о которой вокруг говорило все, даже названия замоскворецких улиц. Вот главная из них, Большая Ордынка, одна из самых старых. Название свое получила потому, что несколько веков назад по ней проходили татары за данью к великим московским князьям. Примыкающие к ней Большой Толмачевский и Малый Толмачевский переулки напоминали о том, что в те давние годы здесь жили толмачи — переводчики с восточных языков на русский и обратно. А на месте **Спас-Болвановского** переулка русские князья встречали **ордынцев**, которые всегда несли с собой на носилках изображение татарского языческого идола Болвана. Иван III первым сбросил Болвана с носилок в этом месте, десять послов татарских казнил, а одного отправил в Орду с известием, что Москва больше платить дани не будет. Впоследствии Островский скажет о Москве: «Там древняя святыня, там исторические памятники... там, в виду торговых рядов, на высоком пьедестале, как образец русского патриотизма, стоит великий русский купец **Минин**».

Сюда, на Красную площадь, приводила мальчика няня, Авдотья Ивановна Кутузова, женщина, щедро одаренная от природы. Она чувствовала красоту русского языка, знала многоголосый говор московских базаров, на которые съезжалась едва ли не вся Россия. Няня искусно вплетала в разговор притчи, прибаутки, шутки, пословицы, поговорки и очень любила рассказывать чудесные народные сказки.

Служил будущий драматург в московском суде. Перед ним раскрывался целый мир драматических конфликтов, звучало все разноголосое богатство живого великорусского языка. Приходилось угадывать характер человека по его речевому складу, по особенностям интонации. Воспитывался и оттачивался талант будущего «реалиста-слуховика», как называл себя Островский-драма-

тург, мастер речевой характеристики персонажей в своих пьесах.

И купец интересовал Островского не только как представитель торгового сословия, но и как цельная русская натура, средоточие народной жизни в ее росте и становлении, в ее движущемся, драматическом существе.

К художественному синтезу темных и светлых начал купеческой жизни Островский пришел в русской трагедии «Гроза» — вершине его зрелого творчества. Созданию «Грозы» предшествовала экспедиция по Верхней Волге, предпринятая по заданию Морского министерства в 1856–1857 годах. Она оживила и воскресила в памяти юношеские впечатления, когда в 1843 году Островский впервые отправился с домочадцами в увлекательное путешествие на родину отца, в волжский город Кострому и далее, в приобретенную отцом усадьбу **Щелыково**. Итогом этой поездки явился дневник Островского, многое приоткрывающий в его восприятии провинциальной по-волжской России.

Путешествие совпало с самым поэтическим временем года жизни русского человека. По вечерам в обрядовых весенних песнях, звучавших за окопицей, в рощах и долинах, обращались крестьяне к птицам, кудрявым вербам, белым березам, к шелковой зеленой траве. В Егорьев день ходили вокруг полей, «окликали Егория», прошли его хранить скотину от хищных зверей. Вслед за Егорьевым днем шли праздники зеленых святок (русальная неделя), когда водили в селах хороводы, устраивали игру в горелки, жгли костры и прыгали через огонь.

Путь Островских продолжался целую неделю и шел через древние русские города: **Переславль-Залесский**, Ростов, Ярославль, Кострому. Неистощимый источник поэтического творчества открывался для Островского, об этом хорошо сказал его друг С. В. Максимов: «Сильный талантом художник не в состоянии был упустить благоприятный случай... Он продолжал наблюдения над характерами и миросозерцанием коренных русских людей,

сотнями выходивших к нему навстречу»... Волга дала Островскому обильную пищу, указала ему новые темы для драм и комедий и вдохновила его на те из них, которые составляют честь и гордость отечественной литературы.

«Общественный сад на высоком берегу Волги; за Волгой сельский вид». Такой ремаркой Островский открывает «Грозу». Внутреннее пространство сцены обставлено скромно: «две скамейки и несколько кустов» на гладкой высоте. Действие русской трагедии возносится над ширью Волги, распахивается на всероссийский сельский простор. Ему сразу же придается общенациональный масштаб и поэтическая окрыленность.

В устах Кулигина звучит песня «Среди долины ровныея» — эпиграф, поэтическое зерно «Грозы». Это песня о трагичности добра и красоты: чем богаче духовно и чувствительнее нравственно человек, тем драматичнее его существование. В песне, которая у зрителя буквально на слуху, уже предвосхищается судьба героини с ее человеческой неприкаянностью («Где ж сердцем отдохнуть могу, когда гроза взойдет?»), с ее тщетными стремлениями найти поддержку и опору в окружающем мире («Куда мне, бедной, деться? За кого мне ухватиться?»).

Песня открывает «Грозу» и сразу же выносит содержание трагедии на общенародный песенный простор. За судьбой Катерины — судьба героини народной песни, непокорной молодой снохи, отданной за немилого в «чужедальную сторонушку», что «не сахаром посыпана, не медом полита». Песенная основа ощутима и в характерах Кудряша, Варвары. Речь всех персонажей «Грозы» эстетически приподнята, очищена от бытовой приземленности, свойственной, например, комедии «Свои люди — сочтемся!». Даже в брани Дикого, обращенной к Борису и Кулигину: «Провались ты! Я с тобой и говорить-то не хочу, с езуитом...»; «Что ты, татарин, что ли?», — слышится комически сниженный отзвук русского богатырства, борьбы-ратоборства с «неверными». В бытовой тип

самодура-купца Островский вплетает иронически обыгранные общенациональные мотивы. То же и с Кабановой: сквозь облик суровой и деспотичной купчихи проглядывает национальный тип злой, сварливой свекрови. Поэтична и фигура механика-самоучки Кулигина, органически усвоившего вековую просветительскую культуру русского восемнадцатого века.

В мироощущении Катерины гармонически срастается славянская языческая древность, уходящая корнями в доисторические времена, с демократическими веяниями христианской культуры. Религиозность Катерины вбирает в себя солнечные восходы и закаты, росистые травы на цветущих лугах, полеты птиц, порхание бабочек с цветка на цветок. С нею заодно и красота сельского храма, и ширь Волги, и заволжский луговой простор. А как молится героиня, «какая у ней на лице улыбка ангельская, а от лица-то как будто светится».

Излучающая духовный свет земная героиня Островского далека от сурового аскетизма домостроевской морали. По правилам «Домостроя», на молитве церковной надлежало с неослабным вниманием слушать божественное пение, а «очи долу имети». Катерина же устремляет свои очи вверх. И что видит, что слышит она на молитве церковной? Эти ангельские хоры в столпе солнечного света, льющегося из купола, это церковное пение, подхваченное пением птиц, эту одухотворенность земных стихий — стихиями небесными... «Точно, бывало, я в рай войду, и не вижу никого, и время не помню, и не слышу, когда служба **кончится**».

Радость жизни переживает Катерина в храме. Солнцу кладет она земные поклоны в своем саду, среди деревьев, трав, цветов, утренней свежести просыпающейся природы. «Или рано утром в сад уйду, еще только солнышко восходит, упаду на колена, молюсь и плачу...»

В трудную минуту жизни Катерина посетует: «Кабы я маленькая умерла, лучше бы было. Глядела бы с неба на землю да радовалась всему. А то полетела бы невидимо,

куда **захотела**. Вылетела бы в поле и летала бы с **vasилька** на василек по ветру, как **бабочка**. «Отчего люди не летают!.. Я говорю: отчего люди не летают так, как птицы? Знаешь, мне иногда **кажется**, что я птица. Когда стоишь на горе, так тебя и тянет лететь. Вот так бы **разбежалась**, подняла руки и **полетела**».

Вольнолюбивые порывы Катерины даже и в детских ее воспоминаниях не стихийны: «Такая уж я зародилась горячая! Я еще лет шести была, не больше, так что сделала! Обидели меня чем-то дома, а дело было к вечеру, уж темно, я выбежала на Волгу, села в лодку да и отпихнула ее от берега». Ведь этот поступок Катерины вполне согласуется с народной ее душой. В русских сказках герой всегда скрывается от преследователей.

Издревле славяне поклонялись рекам, верили, что **все** они текут в конец света белого, туда, где **солнце** из моря подымается, — в страну правды и **добра**. Вдоль по Волге, в долбленой лодочке пускали костромичи солнечного бога **Ярилу**, провожали в обетованную страну теплых вод. Бросали стружки от гроба в проточную воду. Пускали по реке вышедшие из употребления иконы. Так что порыв маленькой Катерины искать защиты у Волги — это уход от неправды и зла в страну света и добра, это неприятие «напраслины» с раннего детства и готовность оставить мир, если все в нем ей **«опостынет»**.

Не почувствовав первозданной свежести внутреннего мира Катерины, не поймешь жизненной силы и мощи ее характера, образной тайны народного языка. «Какая я была резвая! — обращается Катерина к Варваре, но тут же, сникая, добавляет: — Я у вас завяла **совсем**». Цветущая заодно с природой душа Катерины действительно увядает во враждебном ей мире диких и **кабановых**.

В начале пятидесятых годов в творчестве Островского происходят существенные перемены. Взгляд на купеческую жизнь в первой комедии «Свои люди — **сочтемся!**» кажется драматургу «молодым и слишком жестким». «...Пусть лучше русский человек радуется, видя себя на

сцене, чем тоскует. Исправители найдутся и без нас. Чтобы иметь право исправлять народ, не обижая его, надо ему показать, что знаешь за ним и хорошее; **этим-то** я теперь и занимаюсь, соединяя высокое с комическим». В пьесах первой половины пятидесятых годов «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок» и «Не так живи, как хочется» Островский изображает преимущественно светлые, поэтические стороны русской жизни. Эти же традиции сохраняются в драме «Гроза». Поэтика произведений Островского и сегодня покоряет сердца читателей и зрителей.

КАТЕРИНА — «ЛУЧ СВЕТА В ТЕМНОМ ЦАРСТВЕ» (ПО ПЬЕСЕ А. Н. ОСТРОВСКОГО «ГРОЗА»)

Накануне реформы 1861 года пьеса «Гроза» стала крупнейшим общественным событием. Самое главное в произведении открытие Островского — народный героический характер. Две основные мысли положил он в основу пьесы: мощное отрицание застоя и гнета неподвижного «темного царства» и появление положительного, светлого начала, настоящей героини из народной среды. Все это было ново по сравнению с «натуральной школой».

В каждой талантливой написанной драме есть основной **конфликт** — то главное противоречие, которое ведет действие, проявляется так или иначе во всех **событиях**, в столкновениях взглядов и чувств, страстей и характеров.

Именно в конфликтах между людьми, в столкновении разных взглядов, убеждений, нравственных представлений и в конфликтах «внутренних», когда в сознании человека борются противоречивые мысли и чувства, полнее всего раскрываются человек и общество, в котором он живет.

Каков же основной конфликт в «Грозе»? Может быть, это противоречие между самодурством и приниженностью? Нет. В пьесе превосходно показано, что насилие поддерживается покорностью: робость Тихона, безответственность Бориса, терпеливая деликатность Кулигина словно бы придают духу Кабанихе и Дикому, позволяют им куражиться как только вздумается.

Острое, непримиримое противоречие возникает в «Грозе» тогда, когда среди придавленных тиранством, среди тоскующих, холопствующих, хитрящих является человек, наделенный гордостью, чувством собственного достоинства, не способный смириться с жизнью в рабстве даже перед лицом смерти.

Светлое человеческое начало в Катерине естественно, как дыхание. Это ее натура, которая выражается не

столько в рассуждениях, сколько в душевной тонкости, в силе переживаний, в отношении к людям, во всем ее поведении.

Конфликт «Грозы» своеобразен. Его можно рассматривать двояко. Сам Островский определил свое произведение как драму, но это дань традиции. Действительно, с одной стороны, «Гроза» — это социально-бытовая драма, но с другой — трагедия.

Как для драмы, для этого произведения характерно особое внимание к быту, стремление передать его «плотность». Писатель подробно обрисовывает город Калинов. Это собирательный образ поволжских городов России. Город расположен на берегу Волги, всегда символизирующей Россию. Вот почему немаловажную роль в произведении играет пейзаж, описанный не только в ремарках, но и в диалогах действующих лиц. Одни герои видят окружающую красоту. Например, Кулигин восклицает: «Вид необыкновенный! Красота! Душа радуется!».

Другие герои пригляделись к ней и вполне равнодушны. Прекрасная природа, картина ночного гуляния молодежи, песни, рассказы Катерины о детстве — все это поэзия калиновского мира. Но Островский сталкивает ее с мрачными картинами повседневной жизни и быта, с жестоким отношением людей друг к другу. В этом городе царят грубость и бедность, здесь «честным трудом никогда не заработать» «насущного хлеба», здесь купцы «торговлю друг у друга подрывают, и не столько из корысти, сколько из зависти», здесь приказные потеряли человеческий облик, научившись за деньги строчить кляузы. Жители не видят нового, не знают о нем, да и не хотят знать. Все сведения здесь получают от невежественных странниц, которые убеждают людей, что именно Калинов — земля обетованная.

Люди «Грозы» живут в особом состоянии мира — кризисном, катастрофическом. Пошатнулись опоры, сдерживающие старый порядок, и взбудораженный быт заходил ходуном. Первое действие вводит нас в предгрозовую ат-

мосферу жизни. Внешне все обстоит благополучно, но сдерживающие силы слишком непрочны: их **временное** торжество лишь усиливает напряженность. Она сгущается к концу первого действия: даже природа, как в народной десне, откликается на это надвигающейся на Калинов грозой.

В купеческом **Калинове** Островский видит мир, порывающий с нравственными традициями народной жизни. Лишь Катерине дано в «Грозе» удержать всю полноту жизнеспособных начал в культуре народной и сохранить чувство нравственной ответственности перед лицом тех **испытаний**, каким эта культура подвергается в Калинове.

В центре этого замкнутого «темного царства» стоит грубая и невежественная купчиха — Кабаниха. Она защитница старых основ жизни, обрядов и обычаев города **Калинова**. Она диктует нравственные законы всему городу, навязывает свою волю всем окружающим и требует беспрекословного повиновения. Она ненавидит все новое, поэтому никак не может примириться с тем, что «для ради скорости» люди выдумали «огненного змея» — павловоз. Кабаниха ратует за крепкую, прочную семью, за порядок в доме, что, по ее представлениям, возможно только, если основой семейных отношений будет страх, а не взаимная любовь и уважение. Свобода, по мнению героини, ведет человека к нравственному падению.

Даже странницы в доме Кабановых другие, из числа тех ханжей, что «по немощи своей далеко не ходили, а слыхать много слыхали». И рассуждают-то они о «последних временах», о близкой кончине мира. Здесь царит фанатическая религиозность, которая на руку столпам общества, злым ворчанием встречающим живую жизнь.

Добролюбов проникновенно увидел в конфликте «Грозы» эпохальный смысл, а в характере Катерины — «новую fazu нашей народной жизни». Но, идеализируя в духе популярных тогда идей женской эмансипации сво-

бодную любовь, он обеднил нравственную глубину характера Катерины. Колебания героини, полюбившей Бориса, муки ее **совести** Добролюбов счел «невежеством бедной женщины, не получившей теоретического образования*». Долг, верность, совестливость со свойственным революционной демократии максимализмом были объявлены «предрассудками», «искусственными комбинациями», «условными наставлениями старой морали», «старой ветошью». Получалось, что Добролюбов смотрел на любовь Катерины так же не по-русски легко, как и Борис.

Возникает вопрос, чем же отличается тогда Катерина от других героинь Островского, таких как, **например**, Липочка из «Своих людей...»: «Мне мужа **надобно!**... Сыщите, найдите мне жениха, беспременно найдите!.. **Вперед** вам говорю, беспременно сыщите, а то для вас же будет хуже: нарочно, вам назло, по секрету заведу обожателя, с гусаром убегу, да и обвенчаемся **потихоньку**». Вот уж для кого «условные **наступления** морали» действительно не имеют никакого нравственного **авторитета**. Эта девушка грозы не испугается, сама геенна **огненная** таким «протестанткам» нипочем!

Говоря о том, как «понят и выражен сильный русский характер в «Грозе», Добролюбов в статье «Луч света в темное царство» справедливо подметил «сосредоточенную решительность» Катерины. Однако в определении ее истоков он полностью ушел от духа и буквы трагедии Островского. Разве можно согласиться, что «воспитание и молодая жизнь ничего не дали ей»?

Нетрудно заметить в «Грозе» трагическое противостояние религиозной культуры Катерины домостроевской культуре Кабанихи. Контраст между ними проведен чутким Островским с удивительной последовательностью и глубиной. Конфликт «Грозы» вбирает в себя тысячелетнюю историю России, в его трагическом разрешении скзываются едвали не пророческие предчувствия национального драматурга.

Когда свершилось падение Катерины, она становится смела до дерзости. «Я для тебя греха не побоялась, побоюсь ли я людского суда?» — говорит она. Эта фраза предрешает дальнейшее развитие трагедии, гибель Катерины. Отсутствие надежды на прощение и толкает ее на самоубийство, грех еще больший с точки зрения христианской морали. Но для Катерины уже нет никакой разницы, все равно она уже душу погубила.

Не почувствовав первозданной свежести внутреннего мира Катерины, нельзя понять жизненной силы и моиши ее характера. Преследуемая своим грехом, Катерина уходит из жизни, чтобы спасти свою душу.

Героиня Островского — поистине луч света в «темном царстве». В ней поражает верность идеалам, духовная чистота, нравственное превосходство над окружающими. В образе Катерины писатель воплотил лучшие черты — вольнолюбие, независимость, талантливость, поэтичность, высокие нравственно-этические качества.

В образе Катерины Добролюбов видел воплощение «русской живой натуры». Катерина предпочитает умереть, чем жить в неволе. «...Конец этот кажется нам отрадным, — пишет критик, — легко понять почему: в нем дан страшный вызов самодурной силе, он говорит ей, что уже нельзя идти дальше, нельзя более жить с ее насильственными, мертвящими началами». В Катерине видим мы протест против кабановских понятий о нравственности, протест, «доведенный до конца, провозглашенный и под домашней пыткой, и над бездной, в которую бросилась бедная женщина. Она не хочет мириться, не хочет пользоваться жалким прозябанием, которое ей дают в обмен за ее живую душу...» В образе Катерины, по мнению Добролюбова, воплотилась «великая народная идея» — идея освобождения. Критик считал образ Катерины близким «к положению и к сердцу каждого порядочного человека в нашем обществе».

За свою долгую творческую жизнь Островский написал более пятидесяти оригинальных пьес и создал рус-

ский национальный театр. По словам Гончарова, Островский всю жизнь писал огромную картину. «Картина эта — Тысячелетний памятник России». Одним концом она упирается в доисторическое время («Снегурочка»), другим — останавливается у первой станции железной дороги...».

КАТЕРИНА КАК ТРАГИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР

Умереть бы теперь... Все равно, что смерть придет, что сама... а жить нельзя! Грех!

Молиться не будут? Кто любит, тот будет молиться...

A. H. Островский

В течение довольно длительного времени считалось, что сам сюжет «Грозы» Островский взял из жизни костромского купечества, что в основу его легло нашумевшее в Костроме на исходе 1859 года дело Клыковых. Вплоть до начала XX века костромичи указывали на место самоубийства Катерины — беседку в конце маленького бульварчика, в те годы буквально нависавшую над Волгой. Показывали и дом, где она жила, — рядом с церковью Успения. А когда «Гроза*» впервые шла на сцене Костромского театра, артисты гримировались «под Клыковых».

Костромские краеведы обстоятельно обследовали по том в архиве «Клыковское дело*» и с документами в руках пришли к заключению, что именно эту историю использовал Островский в работе над «Грозой». Совпадения получались почти буквальные. А. П. Клыкова была выдана шестнадцати лет в угрюмую и нелюдимую купеческую семью, состоявшую из стариков родителей, сына и незамужней дочери. Хозяйка дома, суровая и строптивая, обезличила своим despoticizmом мужа и детей. Молодую сноху она заставляла делать любую черную работу, отказывала ей в просьбах повидаться с родными.

В момент драмы Клыковой было девятнадцать лет. В прошлом она воспитывалась в любви и в холе души в ней не чаявшей бабушкой, была веселой, живой, жизнерадостной. Теперь же она оказалась в семье недоброй и чужой. Молодой муж ее, Клыков, беззаботный и апатичный человек, не мог защитить жену от притеснений свек-

рови и относился к ней равнодушно. Детей у Клыковых не было. И тут на пути молодой женщины встал другой **человек**, Марьин, служащий в почтовой конторе. Начались подозрения, сцены ревности. Кончилось тем, что десятого ноября 1859 года тело А. П. Клыковой нашли в Волге. Начался долгий судебный процесс, получивший широкую огласку даже за пределами Костромской губернии, и никто из костромичей не сомневался, что Островский воспользовался материалами этого дела в «Грозе».

Прошло много десятилетий, прежде чем исследователи точно установили, что «Гроза» была написана до того, как костромская купчиха Клыкова бросилась в Волгу. Работу над «Грозой» Островский начал в **июне—июле** 1859 года и закончил 9 октября того же года. Впервые пьеса была опубликована в январском номере журнала «Библиотека для чтения» за 1860 год.

Определяя сущность трагического характера, Белинский сказал: «Что такое коллизия? — безусловное требование судьбою жертвы себе. Победи герой трагедии естественное влечение сердца... — дрости, счастье, простите, радости и обаяния **жизни!**.. последуй герой трагедии естественному влечению своего сердца — он преступник в собственных глазах, он жертва собственной **совести...**»

В душе Катерины сталкиваются друг с другом два этих равновеликих и **равнозаконных** побуждения. В кабановском царстве, где вянет и иссыхает вся живое, Катерину одолевает тоска по утраченной гармонии. Ее любовь сродни желанию поднять руки и полететь. От лее героине нужно слишком много. Любовью к Борису, конечно, ее тоску не утолить. Не потому ли Островский усиливает **контраст** между высоким любовным полетом Катерины и бескрылым увлечением Бориса? Судьба сводит друг с другом людей, несоизмеримых по глубине и нравственной чуткости. Борис живет одним днем и едва ли способен всерьез задумываться о нравственных последствиях своих **поступков**. Ему сейчас весело — и этого достаточно: «Надолго ль муж-то уехал?.. О, так мы погуляем! **Время-**

то довольно... Никто и не узнает про нашу любовь...» — «Пусть все знают, пусть все видят, что я делаю!.. Коли я для тёбя греха не побоялась, побоюсь ли я людского суда?» Какой контраст! Какая полнота свободной любви в противоположность робкому Борису!

Душевная дряблость героя и нравственная щедрость героини наиболее очевидны в сцене их последнего свидания. Тщетны надежды Катерины: «Еще кабы с ним жить, может быть, радость бы какую-нибудь я и видела». «Кабы», «может быть», «какую-нибудь»... Слабое утешение! Но и тут она находит силы думать не о себе. Это Катерина просит у любимого прощения за причиненные ему тревоги. Борису же и в голову такое прийти не может. Где уж там спасти, даже пожалеть Катерину он толком не сумеет: «Кто ж это знал, что нам за любовь нашу так мучиться с тобой! Лучше б бежать мне тогда!»

Но разве не напоминала Борису о расплате за любовь к замужней женщине народная песня, исполняемая Кудряшом, разве не предупреждал его об этом же Кудряш: «Эх, Борис Григорьевич, бросить надоть! Ведь это, значит, вы ее совсем загубить хотите...» А сама Катерина во время поэтических ночей на Волге разве не об этом Борису говорила? Увы, герой ничего этого просто не услышал.

Добролюбов проникновенно увидел в конфликте «Грозы» эпохальный смысл, а в характере Катерины — «новую фазу нашей народной жизни». Но, идеализируя в духе популярных тогда идей женской эмансипации свободную любовь, он победил нравственную глубину характера Катерины.

Объясняя причины всенародного покаяния героини, не будем повторять вслед за Добролюбовым слова о «суете», «невежестве», «религиозных предрассудках». Не увидим в «страхе» Катерины трусость и боязнь внешнего наказания. Ведь такой взгляд превращает героиню в жертву темного царства Кабаних. Подлинный источник покаяния героини в другом: в ее чуткой совестливости. «Не то страшно, что убьет тебя, а то, что смерть тебя вдруг

застанет, как ты есть, со всеми твоими грехами, со всеми помыслами **лукавыми**», — признается Катерина Варваре. «У меня уж очень сердце **болит**», — говорит Катерина в минуту признания. «В ком есть страх, в том есть и Бог», — вторит ей народная мудрость.

Страх всегда понимался русским народом как обостренное нравственное самосознание. В «Толковом словаре» В. И. Даля «страх» толкуется как «сознание нравственной **ответственности**». Такое определение соответствует душевному состоянию героини. В отличие от Кабанихи, Феклуши и других героев «Грозы», «страх» Катерины — внутренний голос ее совести. Грозу Катерина воспринимает как избранницу: совершающееся в ее душе сродни тему, что творится в грозовых небесах. Тут не рабство, тут равенство. Катерина равно героична как в страстном и безоглядном любовном увлечении, так и в глубоко совестливом всенародном покаянии. «Какая совесть!.. Какая могучая славянская совесть!.. Какая нравственная сила... Какие огромные, возвышенные стремления, полные могущества и **красоты**», — писал о Катерине (Стрепетовой) в сцене покаяния В. М. Дорошевич. А С. В. Максимов рассказывал, как ему довелось сидеть рядом с Островским во время первого представления «Грозы» с **Никулиной-Косицкой** в роли Катерины. Островский смотрел драму молча, углубленный в себя. Но в той «патетической» сцене, когда Катерина, терзаемая угрозами совести, бросается в ноги мужу и свекрови, каясь в своем грехе, Островский, весь бледный, шептал: «Это не я, не я: это — Бог!» Островский, очевидно, сам не верил, что он смог написать такую потрясающую сцену. Пора и нам по достоинству оценить не только любовный, но и покаянный порыв Катерины. Пройдя через грозовые испытания, героиня нравственно очищается и покидает этот греховный мир с сознанием своей правоты: «Кто любит, тот будет **молиться**».

«Смерть по грехам страшна», — говорят в народе. И если Катерина смерти не боится, то грехи искуплены. Ее

уход возвращает нас к началу трагедии. Смерть освящается той же полнокровной и жизнелюбивой религиозностью, которая с детских лет вошла в душу героини. «Под деревцом могилушка... Солнышко ее греет... птицы прилетят на дерево, будут петь, детей выведут...»

Катерина умирает удивительно. Ее смерть — это последняя вспышка одухотворенной любви к Божьему миру: к деревьям, птицам, цветам и травам. Монолог о могилушке — проснувшиеся метафоры, народная мифология с ее верой в бессмертие. Человек, умирая, превращается в дерево, растущее на могиле, или в птицу, выносящую гнездо в его ветвях, или в цветок, дарящий улыбку прохожим, — таковы постоянные мотивы народных песен о смерти. Уходя, Катерина сохраняет все признаки, которые, согласно народному поверью, отличали святого: она и мертвая, как живая. «А точно, ребяты, как живая! Только на виске маленькая ранка, и одна только, как есть одна, капелька крови».

ГРОЗА НАД КАЛИНОВОМ <ПО ПЬЕСЕ А. Н. ОСТРОВСКОГО «ГРОЗА»>

В 1856 году Островский совершил путешествие до Волги от истоков реки до Нижнего Новгорода. Полученные впечатления многие годы питали его творчество. Отразились они и в «Грозе», действие которой происходит в вымышленном глухом волжском городке Калинове (он будет потом еще дважды упоминаться в других пьесах — «Лесе» и «Горячем сердце»).

Люди «Грозы» живут в особом состоянии мира — кризисном, катастрофическом. Первое действие вводит нас в предгрозовую атмосферу жизни. Временное торжество старого лишь усиливает напряженность. Она сгущается к концу первого действия: даже природа, как в народной песне, откликается на это надвигающейся на Калинов грозой.

Кабаниха — человек кризисной эпохи, как и другие герои трагедии. Это ревнитель худших законов старой морали. Хотя на деле она легко отступает не только от духа, но и от буквы домостроевских предписаний. «...Если обидят — не мсти, если хулят — молись, не воздавай злом за зло, согрешающих не осуждай, вспомни и о своих грехах, позаботься, прежде всего, о них, отвергни советы злых людей, равняйся на живущих по правде, их деяния запиши в сердце своем и сам поступай так же», — гласит старый нравственный закон. «Врагам-то прощать надо, сударь! — увершевает Тихона Кулигин. А что он слышит в ответ? «Поди-ка поговори с маменькой, что она тебе на это скажет». Деталь многозначительная! Кабаниха страшна не верностью старины, а самодурством «под видом благочестия».

Своеволие Дикого в отличие от самодурства Кабанихи уже ни на чем не укреплено, никакими правилами не оправдано. Нравственные устои в его душе основательно расшатаны. Этот «воин» сам себе не рад, он жертва собственного своеволия. Он самый богатый и знатный чело-

век в городе. Капитал развязывает ему руки, дает возможность беспрепятственно куражиться над бедными и материально зависимыми от него людьми. Чем более Дикой богатеет, тем бесцеремоннее он становится. «Что ж ты, судиться, что ли, со мной будешь? — заявляет он **Кулигину**. — Так ты знай, что ты червяк. Захочу — помилую, захочу — раздавлю». Бабушка Бориса, оставляя завещание, в согласии с обычаем поставила главным условием получения наследства почтительность племянника к дядюшке. Пока нравственные законы стояли неизыблемо, все было в пользу Бориса. Но вот устои их пошатнулись, появилась возможность вертеть законом так и сяк, по известной пословице: «Закон, что дышло: куда повернул, туда и **вышло**». «Что ж делать-то, сударь — говорит Кулигин Борису. — Надо стараться угоджать **как-нибудь**».

Но сильный материально, Савел Прокофьевич Дикой слаб духовно. Он может иногда и спасовать перед тем, кто в законе сильнее его, потому что тусклый свет нравственной истины все же мерцаet в его душе: «О посту как-то, о великом, я говел, а тут нелегкая и подсунь мужичонка; за деньгами пришел, дрова **возил**. И принесло ж его на грехто в такое время! Согрешил-таки: изругал, так изругал, что лучше требовать нельзя, чуть не прибил. Вот оно, какое сердце-то у меня! После прошенья просил, в ноги ему кланялся, право, так. Истинно тебе говорю, мужику в ноги кланялся... при всех ему кланялся».

Конечно, это «прозрение» Дикого — всего лишь каприз, сродни его **самодурским** причудам. Это не покаяние Катерины, рожденное чувством вины, мучительными нравственными терзаниями. И все же в поведении Дикого этот поступок кое-что проясняет.

Дикой своевольничает с тайным сознанием беззаконности своих действий. И потому он пасует перед властью человека, опирающегося на нравственный закон, или перед сильной личностью, дерзко сокрушающей его авторитет.

Против отцов города восстают молодые силы жизни. Это Тихон и Варвара, Кудряш и Катерина. Бедою Тихона является рожденное «темным царством* безволие и страх перед маменькой. По существу, он не разделяет ее деспотических притязаний и ни в чем ей не верит. В глубине души Тихона свернулся комочком добрый и великодушный человек, любящий Катерину, способный простить ей любую обиду. Он старается поддержать жену в момент покаяния и даже хочет обнять ее. Тихон гораздо тоньше и нравственно проницательнее Бориса, который в этот момент, руководствуясь слабодушием «шито-крыто», выходит из толпы и раскланивается с Кабановыми, усугubляя тем самым страдания Катерины. Но человечность Тихона слишком робка и бездейственна. Только в finale трагедии просыпается в нем что-то похожее на протест: «**Маменька**, вы ее погубили! вы, вы, вы...» От гнетущего самодурства Тихон увертывается временами, но и в этих увертках нет свободы. Разгул да пьянство сродни самозабвению. Как верно замечает Катерина, «и на воле-то он словно **связанный**».

Варвара — прямая противоположность Тихону. В ней есть и воля, и смелость. Но Варвара — дитя Диких и Кабаних, не желающее отвечать за свои поступки, ей попросту непонятны нравственные терзания Катерины: «А по-моему: делай, что хочешь, только бы шито да крыто было» — вот нехитрый жизненный кодекс Варвары, оправдывающий любой обман.

Гораздо выше и нравственно проницательнее Варвары Ваня Кудряш. В нем сильнее, чем в каком-либо из героев «Грозы», исключая, разумеется, Катерину, торжествует народное начало. Это песенная натура, одаренная и талантливая, разудалая и бесшабашная **внешне**, но добрая и чуткая в глубине. Но и Кудряш сживается с **калиновскими** нравами, «его натура вольна, но подчас своевольна». Миру «отцов» Кудряш противостоит своей удалью, озорством, но не нравственной силой.

В купеческом **Калинове** Островский видит мир, порывающий с нравственными традициями народной жизни.

Лишь Катерине дано в «Грозе» удержать всю полноту жизнеспособных начал в культуре народной и сохранить чувство нравственной ответственности перед лицом испытаний, каким эта культура подвергается в **Калинове**.

В русской трагедии Островского сталкиваются, порождая мощный грозовой разряд, две противостоящие друг другу культуры — сельская и городская, а противостояние между ними уходит в многовековую толщу российской истории. «Гроза» в такой же мере устремлена в будущее, в какой обращена и в глубь веков. Для ее понимания нужно освободиться от существующей путаницы, берущей свое начало с **добролюбовских** времен. Обычно «Домострой» с его жесткими религиозно-нравственными предписаниями смешивают с нравами народной, крестьянской Руси. Домостроевские порядки приписывают семье, сельской общине. Это глубочайшее заблуждение. «Домострой» и народно-крестьянская нравственная культура — начала во многом противоположные. За их противостоянием скрывается глубокий исторический конфликт земского (народного) и государственного начал, конфликт сельской общины с централизующей, формальной силой государства, с великокняжеским двором и городом.

Нетрудно заметить в «Грозе» трагическое противостояние религиозной культуры Катерины домостроевской культуре Кабанихи. Конtrаст между ними проведен чутким Островским с удивительной последовательностью и глубиной.

Случайно ли живая сельская жизнь приносит в Калинов запахи с цветущих заволжских лугов? Случайно ли к этой встречной волне освежающего простора протягивает Катерина свои измощденные руки? Обратим внимание на жизненные истоки цельности натуры Катерины, на культурную почву, которая ее питает. Без них характер Катерины увядает, как **подкошенная** трава.

Почему же вызвала такое всеобщее внимание простая на первый взгляд история о том, как купеческая жена,

воспитанная в строгих правилах и понятиях старинной нравственности, полюбила приехавшего из Москвы молодого человека, «порядочно **образованного**», изменила мужу, не захотела скрыть свою вину и, публично в её покаявшись, бросилась в Волгу с высокой кручи?

Дело в том, что Островский показал не только внешние обстоятельства трагедии: суровость свекрови, безвлияние мужа и его приверженность к вину; равнодушное, формальное отношение **калиновцев** к вере, ранящее душу Катерины, религиозное чувство которой пылко и возвышенno, властную грубость богатых купцов, хозяев города, нищету и суеверие **жителей**, замкнутость калиновского мира.

Главное в пьесе — внутренняя жизнь героини, возникновение в ней чего-то нового, еще неясного ей самой. «Что-то во мне такое необыкновенное, точно я снова жить начинаю, или... уж и не знаю», — признается она сестре мужа Варваре. Катерина — исподволь — начинает ощущать себя личностью. В соответствии с жизненным опытом молодой женщины из купеческой среды это чувство принимает форму неожиданной и «незаконной» любви. Любовь и воля неразрывно сливаются в сознании героини, но стремление к тому и другому, возникшее в душе, она воспринимает как нечто страшное и гибельное, противоречащее ее собственным нравственным представлениям. Непереносимые страдания Катерины вызваны не только разлукой с любимым, но прежде всего — сознанием греха, муками совести и — одновременно — отвращением к жизни в домашней неволе.

Дух старинного уклада с его подлинно высокой моралью, как показывает Островский, уже исчез из жизни — осталась только мертвая, давящая оболочка. Все молодые герои пьесы лишь внешне исполняют патриархальные заповеди. Муж Катерины Тихон делает вид, что любит и почитает маменьку. Варвара, внешне живущая «как надо», тайно встречается с любовником. Катерине же, по-прежнему воспринимающей мир с позиции нравствен-

ных идеалов уходящей в прошлое эпохи, невозможно примирить любовь и совесть. Судьба Катерины обретает в пьесе символический смысл.

Раскатами весеннего грома пронеслась она над Калиновом, потоками очищающего ливня хлынула в души его обитателей, ударом молнии разбудила их равнодушные сердца.

ТЕМА ГРЕХА В ДРАМЕ А. Н. ОСТРОВСКОГО «ГРОЗА», ЕЕ РЕШЕНИЕ В ОБРАЗАХ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ «ТЕМНОГО ЦАРСТВА» И КАТЕРИНЫ

Александр Николаевич Островский — это не просто мастер драмы. Это очень чуткий писатель, любящий свой край, свой народ, его историю. Пьесы его привлекают удивительной нравственной чистотой, подлинной человечностью. Его персонажи — люди своей эпохи, и вместе с тем многое в них нам близко. Они совершают добрые и дурные поступки, они радуются и страдают, любят и изменяют, живут некоторые честно, некоторые безнравственно. Знакомясь с ними, мы должны задуматься и о своей жизни, о жизни наших близких, друзей, о нашей морали. Ведь грех в широком понимании этого слова — нарушение каких-то принципов общечеловеческой нравственности.

В пьесах Островского всегда звучит протест против унижения человека, против делячества, против подмены нравственных идеалов, когда порядочность ценится гораздо ниже, чем доходное место, когда настоящая любовь уступает место «выгодной партии». Это не просто приметы давно ушедшего времени, это симптомы тяжелой и затяжной болезни, с которой еще и нам с вами предстоит бороться.

«Гроза» была написана в 1859 году, после путешествия Островского по Волге. Эта поездка обогатила писателя новыми впечатлениями, дала ему возможность познакомиться с жизнью населения Верхней Волги, с основными промыслами, обычаями, обрядами, песнями, с природой края. Герои «темного царства» живут, даже не подозревая, насколько оно, это «царство», уродливо и темно. Здесь купцы друг у друга подрывают торговлю, самодуры издеваются над своими домочадцами, здесь сведения об иных землях получают от невежественных странниц, здесь полагают, что Литва «на нас с неба упала». Островский показал город вымышленный, но он выгля-

дит очень достоверно. Автор с болью видел, насколько отсталой в политическом, **экономическом**, культурном отношении была Россия, насколько темным было население страны, особенно в провинции.

Создается впечатление, что Калинов отгорожен от всего мира высочайшим забором и живет какой-то особой, замкнутой жизнью. Но разве можно сказать, что это **универсальный** русский городок, что в других местах жизнь совсем другая, без греха и невежества? Нет, это типичная картина русской провинциальной действительности, драматург сконцентрировал внимание на самом главном, показав убогость, дикость нравов русского патриархального быта. Что же так сдерживает его развитие? Почему здесь нет места новому, свежему? Потому что вся эта жизнь основана на привычных, устаревших законах, которые представляются совершенно нелепыми. Цепляясь за старое, устоявшееся, регламентирующее все стороны бытия (экономику, быт, семью, нравственность), — это страшный тормоз в развитии любого города, народа, государства. Это стояние на месте. Застой. Последствия его страшны и порой непредсказуемы. Он прежде всего бьет по человеку, либо отупляя его, превращая в бездумного исполнителя, либо заставляя его ловчить, приспосабливаться, грешить, либо вызывая в нем чувство протеста. Застой тогда возможен, когда он поддерживается людьми, имеющими власть. Таковыми в **Калинове** являются Дикой и Кабанова.

В Диком есть черты, присущие народу. Так, явления природы он воспринимает в чисто религиозных традициях. На просьбу **Кулигина** дать денег на громоотвод Дикой гордо отвечает: *Все суeta*. Когда же Кулигин заявил, что гроза — это **елестричество**, Дикой, сердясь более и более и топнув ногой, с искренним гневом восклицает: «Какое еще там электричество? Ну как же ты не разбойник? Гроза-то нам в наказание посыпается, чтобы мы чувствовали, а ты хочешь шестами да рожнами какими-то, прости господи, **обороняться**». Слова Кулигина —

в представлении Дикого — это уже преступление перед тем, что даже он, Дикой, уважает.

Подобное отношение к силам природы присуще всем калиновцам, в том числе и Катерине, наделенной обостренным чувством совести. Как воспринимает Катерина грозу? Как божью кару, которой ей не избежать, потому что даже думы о Борисе — это, по ее взглядам, грех.

Дикой не исключение для Калинова, а порождение всего уклада **калиновской** жизни. Страшно то, что такое отношение к домашним, к бесправным калиновцам воспринимается всеми как норма. Дикой может себе позволить все: и обругать ни за что, и, кланяясь, просить у мужика прощения. «Истинно тебе говорю, мужику в ноги кланялся. Вот до чего меня сердце доводит: тут на дворе, в грязи ему и кланялся; при всех ему **кланялся**». Не из к'уража кланялся: дескать, я и обругать могу, и **мужику** поклониться — пожалуйста! Не от угрызений совести (зря человека обидел). Столь необычное поведение самодура объясняется тем, что история с мужиком произошла в **время** великого поста, когда грешить особенно опасно. Но религиозность **Дикого**, его страх перед наказанием Бога далеки от подлинно христианской морали, от **человечности**, которой наделена Катерина.

Марфа Игнатьевна Кабанова воспринимается как характер сильный и властный. Она является антиподом Катерины. Правда, их обеих объединяет самое серьезное отношение к домостроевским порядкам и бескомпромиссность. Кажется, ее искренне огорчает падение нравственности среди молодого поколения, неуважительное отношение к законам, которым она сама подчинялась безоговорочно. Она ратует за крепкую, прочную семью, за порядок в доме, что, по ее представлениям, возможно лишь при соблюдении правил, предписанных домостроем. Любое отступление от них — страшный грех. Себя Марфа Игнатьевна считает порядочной, безгрешной женщиной. Привечая странниц, она уверена, что совершает богоугодное дело. Но их славословие, этот елей, что льют они

на душу Кабанихи, восторгаясь ею и ее порядками, — это тоже грех. Гордыня и ханжество — вот пороки, присущие этой властной и себялюбивой женщине. Самый страшный грех Марфы Игнатьевны — это то, что она между делом, **походя**, разрушает людские судьбы, диктуя им свою волю, определяя их поведение, их отношение к миру и друг к другу. Она погубила Катерину, калечила жизнь Тихону, покушается на судьбу Варвары. И все это совершается под видом благочестия, с именем Бога на устах.

Сын Тихон женат. До сих пор он жил только ее, матери, умом, был ее собственностью, никогда и ни в чем ей не перечил. В результате из него вырос человек, лишенный самостоятельности, твердости, умения постоять за себя. **Безвольный**, робкий, страдающий от материнского крутого нрава, он ищет забвения в пьянстве, в этом греховном пороке. И жена ему попалась какая-то чудная, какая-то сама не своя, не как все. Да и любит он Катерину, не может и не хочет держать ее в страхе, не требует от нее почтания. Мать чувствует, что постепенно сын уходит из-под ее власти, что у него появляется своя жизнь, что к жене он относится не как хозяин, а по-своему тянется к ней. Почтительное отношение к родителям — качество очень ценное. Да только тревожно за Тихона: ему смертельно надоела власть, вечное брюзжание «маменьки», но ни себя, ни Катерину защитить он не сумеет и не посмеет. Тихон не готов исполнять роль мужа, главы семьи. Не может он вызвать уважения у Катерины. Духовные запросы его ничтожны. А мужчина — это защитник, на нем должна лежать забота о семье, о ее благополучии.

Не такова Варвара. Она смелее, хитрее, живее Тихона. Небогатый жизненный опыт подсказал ей, что для собственного спокойствия и во избежание неприятностей лучше всего жить по принципу «шило да крыто», обманывать, ловчить, грешить. Ничего безнравственного в том она не видит, угрызения совести ее не мучает, она

старается с наименьшими для себя потерями брать от жизни что можно. Правда, запросы ее невелики — погулять вволю с полюбившимся ей Кудряшом да не держать отчета перед матерью за каждый свой шаг.

Искренность, непосредственность, эмоциональность Катерины не могут встретить понимания в мире лжи и деспотизма. Душе ее тесно и тяжело в атмосфере кабановского дома. Все обернулось против Катерины. Женщина гордая, волевая, она отдана замуж за слабого, безвольного, находящегося в полном подчинении у матери Тихона. Натура *одухотворенная*, светлая, мечтательная, она попала в атмосферу ханжества и лжи, жестоких законов, полюбила бескрылого и несамостоятельного Бориса. Свободолюбивая, она постоянно испытывает домашний гнет, вынуждена сносить бесконечные и несправедливые попреки свекрови. Любящая детей, она лишена радости материнства. Ей очень одиноко в **Калинове**.

В воспоминаниях она поэтизирует свое детство, свою жизнь в родительском доме. И все же ее характер сформировался именно в патриархально-купеческой среде. В этом тоже истоки ее трагедии. Там ее выдали замуж за сына Кабановой, там, конечно, никогда бы не поняли ее чувства к Борису. Катерина в мечтах создала какой-то особый образ, совершенно не похожий на настоящего Бориса, и полюбила его, таинственного, благородного, необычного мужчину, оказавшегося на самом деле прозаичным и слабым.

Вялый и неинтересный, он в наших глазах (но не Катерины!) проигрывает в сравнении с Тихоном, в котором есть нечто живое и доброе. В основе образа Бориса — бесхарактерность, отсутствие жизненных ориентиров, четких нравственных принципов, чувства собственного достоинства. Как известно, ради сестры он терпит издевательства дяди, будучи заранее уверенными, что ни он, ни его сестра не получат от Дикого ни копейки. Общение с Катериной не возвысило, не окрылило его, а оказалось лишь новым бременем, усугубило его положение в жиз-

ни. Таких людей, как Борис, жизненные испытания не закаляют, а сильнее пригибают к земле.

Катерина же любит **сильно**, глубоко, самозабвенно; честная, светлая, тонко чувствующая, решительная натура, она всегда верна себе. Прощание с Борисом словно подвело черту. Возвращение домой означает для нее духовную смерть, продолжение бесконечной пытки. В смерти, мысль о которой все более овладевает Катериной, она мечтает обрести подлинную жизнь — в пении птиц, в цветении трав. Поэтому кончина рисуется в ее воображении светлыми, а не мрачными красками.

Над религиозным страхом совершить самый тяжкий грех, самоубийство, одерживает верх натура вольной птицы, характер страстный, непокорный: «Умереть бы теперь... Все равно, что смерть придет, что **сама...** а жить нельзя! Грех! Молиться не будут? Кто любит, тот будет **молиться**». Катерина уходит из жизни с верой в милосердие и сострадание, с горячей верой в любовь. А это главное.

Важно, что страдания Катерины вызвали сочувствие у калиновцев. Добрый Кулигин советовал Тихону: «Вы бы простили ей да и не поминали никогда. Сами-то, чай, тоже не без греха». Правда, сама Катерина, наделенная столь обостренной совестью, вряд ли могла снять с себя вину. Она принародно каётся, своим судом себя судя. Ее смерть потрясла смиренного, спившегося Тихона, прозревающего до страшного открытия: «Маменька, вы ее погубили! Вы, вы, вы...»

Пьеса по сей день задает нам много вопросов. Почему погибла Катерина? Потому, что ей досталась жестокая свекровь? Потому, что она, будучи мужней женой, совершила грех и не выдержала мук совести? Если ограничиться этими проблемами, содержание произведения обедняется, сводится кциальному, частному эпизоду из жизни купеческой семьи и лишается высокого трагедийного накала. Будь Марфа Игнатьевна добре, мягче, человечнее, вряд ли случилась бы трагедия с Катериной. Но траге-

дии могло бы и не быть, если бы Катерина умела лгать, приспосабливаться, если бы не судила себя столь строго, не казнила за грехи, истинные и мнимые, если бы проще и спокойнее **смотрела** на жизнь. Но Кабаниха остается Кабанихой, а Катерина — Катериной. И каждая из них отражает определенную жизненную позицию, поступает в соответствии со своими **принципами**, руководствуясь своими взглядами на грех и добродетель.

Прочитав пьесу, мы можем соглашаться или не соглашаться с Катериной, принимать или нет ее мировоззрение, понимать или осуждать ее поступки, но каждый непременно должен задуматься о том, что есть добро и зло, жизнь и **смерть**, грех и искупление.

ОТРАЖЕНИЕ ЖЕСТОКОСТИ ЖИЗНИ В ДРАМЕ А. Н. ОСТРОВСКОГО «БЕСПРИДАННИЦА»

«Шире дорогу! Правда по сцене идет. Любим Торцов — правда! Это — конец сценическим пейзажам, конец Кукольнику: воплощенная правда выступила на сцену». Такие слова подслушал на первом представлении комедии «Бедность не порок» в Малом театре в 1854 году и рассказал о **них** в своих **воспоминаниях** друг Островского актер и литератор Иван Федорович Горбунов. Произнес их «постоянный театральный посетитель и знаток», учитель русской словесности.

Любим Торцов — простой купец, к тому же обедневший и опустившийся, но сохранивший доброту, ум, желание помочь хорошим людям и умеющий это сделать. Именно он заставил раскаяться своего богатого брата, решившего было ради переезда в Москву, где намеревалася «всякую моду подражать», выдать дочку замуж за злого старика-вдовца.

Людей, подобных Любиму Торцову, зрители видели в жизни немало, но никогда не думали, что о таком герое можно написать пьесу. Вот почему его появление на сцене и дало надежду, что с театральных подмостков исчезнут выдуманные, ни на каких настоящих крестьян и вообще на простых людей (ни русских, ни французских) не похожие «пейзане». Важно и то, что о спектакле судит не просвещенный дворянин, от мнения которого до недавних пор зависели успех или неудача любого спектакля, а интеллигент-разночинец, учитель.

Молодой тогда Александр Островский и обращался к этому новому зрителю, выводя на сцену героев, с которыми был хорошо знаком по собственному жизненному опыту. Он слушал их речь, представлял, как они могут произносить ту или иную реплику — с каким выражением лица, какой жест при этом сделают. И он знал, какой актер сможет перевоплотиться в его героя.

В последних произведениях Островского в центре со-

бытии все чаще оказывается женщина. Писатель словно разочарован в нравственных достоинствах деятельного героя, «делового человека», интересы и жизненные силы которого слишком часто полностью поглощает борьба за материальный успех.

Женщина в эпоху Островского гораздо более мужчины замкнута в домашнем кругу. Замужество для нее — единственный способ обеспечить свое будущее и занять прочное положение в жизни. «Невеста» — это почти профессия, жизненная обязанность девушки. Одна из ранних пьес Островского так и называлась «Бедная невеста». В конце своего творческого пути он написал драму «Богатые невесты».

Но самая прославленная пьеса Островского о судьбе, как тогда выражались, «девушки на выданье» — «Бесприданница», написанная в 1878 году.

Лариса в «Бесприданнице» — натура богато одаренная, талантливая, артистичная. Она стихийно стремится к правде, нравственной чистоте. Все это высоко поднимает героиню пьесы над окружающими. Но и над ней имеют власть представления о жизненных ценностях,ственные ее кругу, — кругу разоряющихся дворян, умеющих лишь со вкусом проживать деньги, и богатых «цивилизованных» купцов, охотно принимающих в этом небескорыстное участие. Лариса становится невестой бедного, но честолюбивого чиновника Карандышева. Он влюблен в Ларису и вместе в тем стремится через брак с известной в городе красавицей стать своим в здешнем высшем обществе. Руку Ларисы Карандышев получает лишь потому, что в недавнем прошлом она пережила страстное увлечение блестящим барином и судовладельцем Паротовым, который настойчиво ухаживал за Ларисой, «женихов всех отбил» и затем внезапно уехал из города, так и не сделав предложения. Неожиданное возвращение Паротова приводит девушку в смятение — она по-прежнему любит его. Лариса просит Карандышева поскорее обвенчаться и увезти ее в деревню. Но тот, же-

лая потешить свое самолюбие, настаивает на пышной свадьбе.

Между тем вокруг Ларисы словно закидает торг претендентов. Но что они предлагают ей? **Карандышев** — положение честной замужней женщины и унылое существование. Богатые купцы — молодой холостяк Вожеватов, не желающий, однако, жениться на **бессприданнице**, и дочтенный отец семейства Кнуров — хотели бы превратить Ларису в свою содержанку. Паратов, уже собираясь жениться на богатой невесте (о чем пока не догадывается Лариса), просто хочет с шиком провести последние дни холостяцкой свободы.

Торг за Ларису охватывает всех мужчин — героев пьесы. И Паратов здесь не только не исключение, но и самый жестокий, бесчестный участник этого торга. Его считают широкой натурой, бесшабашным храбрецом. Лариса восторженно рассказывает **Карандышеву** о том, как Паратов бестрепетно стрелял в монету, которую она держала. На что тот вполне резонно замечает: «Сердца нет, оттого он так и **смел**».

В первой же сцене с Паратовым зритель слышит его признание: «Что такое «жалость», этого я не знаю. У меня... ничего заветного нет; найду выгоду, так все продам, что **угодно**». И непосредственно вслед за этим становится известно, что продает Паратов не только пароход, но и себя самого — невесте с золотыми приисками. Разоблачает Паратова и сцена на обеде в доме **Карандышева**. Дешевая, но с претензиями на богатство отделка квартиры и попытка бедного жениха Ларисы устроить роскошный обед — не что иное, как карикатура на стиль и образ жизни самого Паратова. И вся разница оказывается в суммах, которые каждый из героев может на это потратить.

Увлеченная пылкими любовными речами Паратова, Лариса жертвует своим добрым именем: из дома торжествующего, но изрядно опьяневшего жениха она уезжает с гостями за Волгу, на ночной пикник. По возвращении

в город она узнает, что Паратов не намерен на ней жениться. Двоих поклонников решают, кому достанется Лариса, бросая монету. Выигравший Кнуров предлагает ей стать его сдержанкой.

Оскорбленная Лариса хочет покончить с **собой**, бросившись с обрыва в **Волгу**, но страх смерти побеждает, и она решает «стать очень дорогой вещью». Отталкивая **Карандышева**, предъявляющего на нее свои права жениха и защитника чести, она посыпает его за Кнуровым. Доведенный ее пренебрежением до потери рассудка **Карандышев** стреляет в невесту. Смертельно раненная Лариса благодарит Карандышева и говорит **сбежавшимся** на выстрел: «Никто не виноват, никто... Это я **сама...**». Она умирает, прощая всех, под громкое пение цыганского хора за сценой. Но чем больше мягкости и всепрощения в словах умирающей героини, тем больше зрители и читатели осуждают тех, кто довел ее до гибели.

В последние десятилетия жизни Островский создает своего рода художественный памятник отечественному театру. В 1872 году он написал стихотворную комедию «Комик XVII столетия» о рождении первого русского театра при дворе царя Алексея Михайловича, отца Петра I. Но гораздо более известны пьесы Островского о современном ему театре — «Таланты и поклонники» (1881) и «Без вины виноватые» (1883). Здесь он показал, как заманчива и трудна жизнь актрисы. В ее судьбе сочетаются отказ от личного счастья — и восторг творческой удачи, борьба за уважение к себе — и поклонение зрителей, бедность — и шумный успех. В этих пьесах Островский рисует театральную жизнь и судьбу актеров трезво, без прикрас: с борьбой самолюбий, мелкими закулисными интригами и обидами, с нуждой и зависимостью от богатых поклонников. Но надо всем этим все равно вы逃生ается великое и благородное искусство театра. В каком-то смысле можно сказать, что Островский любил театр так же, как он любил Россию: не закрывая глаза на плохое и не выпуская из виду самое дорогое и важное.

Проработав для русской сцены без малого сорок лет, Островский создал целый репертуар — около пятидесяти пьес. «Исписал всю русскую жизнь» — от доисторических, сказочных времен и событий прошлого до злободневной действительности. Произведения Островского и в начале XXI века остаются на сцене. Его драмы часто звучат столь современно, что заставляют гневаться тех, кто узнает на сцене себя. И через полтораста лет мы видим рядом героев его пьес.

«Зачем лгут, что Островский «устарел», — писал в начале прошлого столетия театральный критик А. Р. Кугель. — Для кого? Для огромного множества Островский еще вполне нов, — мало того, вполне современен, а для тех, кто **изыскан**, ищет все нового и усложненного, Островский прекрасен, как освежающий родник, из которого напьешься, из которого умоешься, у которого отдохнешь — и вновь пустишься в дорогу».

РОМАН И. А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ» — АРЕНА БОРЬБЫ ВЕЧНЫХ ИДЕАЛОВ С ОБЫДЕННОСТЬЮ ЖИЗНИ

Центральное звено романной «трилогии» Гончарова — «Обломов» — увидел свет в первых четырех номерах журнала «Отечественные записки» за январь—апрель 1859 года. Новое, давно ожидаемое в публике произведение автора «Обыкновенной истории» и «Фрегата «Паллада» было практически единодушно признано выдающимся художественным явлением. Вместе с тем в понимании основного пафоса романа и смысла созданных в нем образов современники сразу же разошлись едва ли не полярно.

Возникшие с появлением «Обломова» споры о нем не угасают и по сей день. Одни критики и исследователи видят в характерах и конфликтах «Обломова» смысл по преимуществу социальный и временный, другие — непреходящий и общечеловеческий. Кто же ближе к истине? Для ответа на этот вопрос необходимо присмотреться к композиции произведения, учесть его творческую историю, своеобразие типизации в нем, а также познакомиться с гончаровской философией любви и ее отражением в романе.

Сюжетную основу «Обломова» составляет история драматической любви, а вместе с тем и судьбы главного героя — дворянского интеллигента и одновременно помещика к Ольге Ильинской, девушке с цельным характером, одухотворенной, пользующейся несомненной симпатией автора. Отношениям Ильи Ильича и Ольги в романе посвящены его вторая и третья части из общих четырех. Им предшествует развернутая картина неподвижного петербургского быта Ильи Ильича и его воспитания в условиях родовой патриархальной Обломовки, составившая первую часть произведения. Главным в романе стал вопрос о том, что сгубило его героя, наделенного от природы «пылкой головой, гуманным сердцем», не чуждой «высоких помыслов» и «всеобщих человеческих скорбей»

душою. Почему ни дружба, ни сама любовь, на время преобразившая было Илью Ильича, не смогли победить его жизненную апатию, приведшую **Обломова** в конце концов на Выборгскую сторону Петербурга — эту столичную **Обломовку**, где он окончательно погружается в духовный, а в итоге и вечный сон? И что сыграло в этом исходе решающую роль: воспитание и социальное положение Обломова или какие-то враждебные одухотворенной личности закономерности современной ему действительности? В какой, говоря иначе, части романа надо искать ответ на этот вопрос: в первой, с ее знаменитой картиной детства Ильи Ильича, или во второй и третьей, изображающих «поэму» и «драму» его любви?

Объяснение дает сам автор. «...Прочитавши внимательно написанное, — сообщал Гончаров после завершения первой части романа А. А. Краевскому, — я увидел, что все это до крайности пошло, что я не так взялся за предмет, что одно надо изменить, другое выпустить, что, словом, работа эта никуда не годится». Вынашиваемая художником в течение нескольких лет новая концепция «Обломова» **была**, наконец, реализована в июле—августе 1857 года, когда Гончаров в немецком городе Мариенбаде невероятно быстро, «как будто по диктовке», создал вторую и третью части романа, заключившие в себе отношения Ильи Ильича с Ольгой Ильинской и Агафьей Плещеницкой.

Сюда же передвигается теперь и композиционно-смысловой центр произведения, его, по словам писателя, «главная задача». Ведь только с признанием Ильи Ильича (в начале второй части «Обломова») в любви к Ольге возникает завязка, а затем и романное действие, отсутствовавшие в первом звене произведения. Здесь же появляется и совершенно иная, чем раньше, мотивировка жизненной апатии героя. Говоря Штольцу, что «его жизнь началась с погасания», Илья Ильич поясняет: «Начал гаснуть я над писанием бумаг в канцелярии; гаснул лотом, вычитывая в книгах истины, с которыми не знал, что делать

в жизни, гаснул с приятелями, слушая толки, сплетни, передразнивание, злую и холодную болтовню, пустоту...».

По словам Обломова, в течение его двенадцатилетней жизни в Петербурге в его душе «был заперт свет, который искал выхода, но только жег свою тюрьму, не вырвался на волю и угас». Основная тяжесть вины за неподвижность и бездеятельность героя теперь, таким образом, перекладывается с самого Ильи Ильича на бездуховное общество.

Настойчивое стремление и умение акцентировать в «местных» и «частных» обстоятельствах и типах какие-то «коренные» для всего человечества мотивы и характеры — отличительная особенность **гончаровского** искусства типизации, в первую очередь обеспечившая произведениям художника непреходящий интерес. В полной мере проявилась она и при создании образа Обломова.

Проведший в лоне покойно-идиллического «образа жизни» детство и отрочество, Илья Ильич и взрослым человеком будет зависеть от его влияния. С поправкой на свои духовные, неведомые его предкам запросы («ноты, книги, рояль»), но в целом в патриархально-идиллическом духе рисует он Штольцу свой идеал семейной жизни: они с женой в деревне, среди «сочувствующей» природы. После сытого завтрака («сухари, сливки, свежее **масло**...») и прогулки вдвоем в «бесконечной, темной аллее» они ждут гостей, с которыми ведут неспешную искреннюю беседу, сменяющуюся вечерним «десертом в березовой роще, а не то так в поле, на скошенной **траве**». Не забыта тут и «барская ласка», от которой только для виду обороняется красивая и довольная ею крестьянка.

И все же не этот идеал увлечет Обломова во второй части романа, потребность, в глазах Гончарова, подлинно человеческая, захватившая душу героя с его глубоким и всепоглощающим чувством к Ольге Ильинской. Это потребность в такой гармонической «норме» поведения, при которой заветные мечты человека не противостоят его общественно-практическим заботам и обязанностям,

вообще деятельности, но одухотворяют и гуманизируют их собою.

Как бы от природы близка к этой «норме», по мысли романиста, Ольга Ильинская, нравственное формирование которой было свободно от влияния **сословно-ограниченной** среды. В целом облике героини органично слились черты **конкретно-исторические** с вечным началом **христианско-евангельских** заветов. Христианским участием мотивирован интерес Ольги к Обломову при знакомстве героев, сопровождает оно чувство Ольги в их дальнейших отношениях. Называя свою любовь к Илье Ильичу долгом, Ольга поясняет: «Мне как будто Бог послал **ее...** и велел любить». Роль Ольги в ее «романе» с Ильей Ильичом уподобляется «путеводной **звезды**, лучу света»; она сама — ангелу, то оскорбленному непониманием и готовому удалиться, то вновь приверженному своей миссии духовного воскресителя Обломова.

Высокая миссия Ольги на время вполне удалась. Сбросив вместе с халатом свою апатию, Илья Ильич ведет достаточно активный образ жизни, благоприятно отразившийся на его, прежде сонном, облике: «Встает он в семь часов, читает, носит куда-то книги. На лице ни сна, ни усталости, ни скуки. На нем появились даже краски, в глазах блеск, что-то вроде отваги или по крайней мере **самоуверенности**». Переживая с Ольгой «поэму изящной любви», Обломов выявляет, по мысли романиста, лучшие начала как собственной, так и общеродовой природы человека: тонкий инстинкт красоты (искусства, женщины, природы) как гармонии, верный в своей основе взгляд на «**отношения...** полов между собою», призванные завершиться гармоническим семейным союзом, глубокое уважение к женщине и поклонение ей.

Замечая в конце второй части, что Обломов «догнал жизнь, то есть усвоил опять все, от чего отстал **давно**», Гончаров вместе с тем уточняет: «Он усвоил только то, что вращалось в кругу ежедневных разговоров в доме Ольги, что читалось в получаемых там газетах, и до-

вольно прилежно, благодаря настойчивости Ольги, следил за текущей иностранной литературой. Все остальное утопало в сфере чистой любви». Практическая сторона жизни (постройка дома в **Обломовке**, проведение дороги из нее в большое село и тому подобное) продолжает тяготить Илью Ильича. Сверх того, его начинает преследовать неверие в свои силы, а с ними и чувство Ольги, наконец, в возможность реализовать в жизни подлинную «норму» любви и семьи. Как будто волей случая оказавшись на Выборгской стороне Петербурга, напоминающей герою идиллическую **Обломовку**, он все реже посещает Ольгу и в конце концов женится на своей квартирной хозяйке — Агафье Пшеницыной.

Крайне тяжело перенесенный обоими героями (Ольга испытала глубокое потрясение, у Обломова «была горячка») крах их любви изображен тем не менее Гончаровым как не случайная, но предопределенная человеку самой судьбой и поэтому общезначимая драма.

Сверхличная причина обломовской драмы придает неоднозначный смысл и идиллическим симпатиям Ильи Ильича, приведшим его на столичную окраину. Не одна слабость и робость героя перед высшей задачей человека, но и протест — пусть пассивный — против суэтного существования **Судьбинских—Волковых—Пенкиных** выразился в решении Ильи Ильича остаться на Выборгской стороне Петербурга. И если «донкихотская борьба... с жизнью» — в ее активном проявлении — ограничилась у Обломова едва ли не единственным поступком — «громкой оплеухой» Тарантьеву, посмевшему грязно исказить отношения героя с Ольгой Ильинской, то сама реакция Ильи Ильича на эту низость («Вон, мерзавец! — закричал Обломов, бледный, трясясь от ярости»), действительно, в духе Дон Кихота.

Задолго до финала произведения Илья Ильич в разговоре со Штольцем заметил: «Или я не понял этой жизни, или она никуда не годится». По мысли Гончарова, Обломов действительно не понимает жизни, когда ведет себя в

ней как наследник мягкосердечной, но инертно-покойной «обломовщины». Когда, угадывая заветную цель человека — нерушимую, одухотворенную и одухотворяющую все вокруг любовь и семью, — не проявляет той духовной и практической энергии, без которой достижение этой цели невозможно. Однако названная цель, по существу, не далась в «этой жизни» и неутомимо шедшему к ней волевому Штольцу, и самой Ольге Ильинской. Факт этот бросает иной свет и на Обломова. Личная вина героя все больше заслоняется его бедой. Главная причина изображения в романе драмы переносится с Ильи Ильича, в конце концов предпочевшего идиллический покой вечному движению, на бездуховную и бездушную общественную реальность, которая «никуда не годится».

Начало «в высшей степени идеалиста», действительно, свойственно герою «Обломова», хотя и в сопряжении с чертами патриархально-идиллическими. Присутствующие в романе параллели Ильи Ильича с Платоном, Гамлетом, Дон Кихотом объясняют нам, почему дружит с Обломовым Штольц и за что полюбила его Ольга Ильинская. В конце романа Ольга вполне согласится с характеристикой Ильи Ильича, которую даст здесь своему другу Штольц: «Это хрустальная, прозрачная душа; таких людей мало; они редки; это перлы в толпе!». Мнение это разделяется и автором «Обломова».

В самом деле: только ли личные слабости Ильи Ильича не позволили ему реализовать ту подлинную «норму жизни», которая открылась герою после знакомства с Ольгой Ильинской? И только ли идиллическая «обломовщина» повинна в этом? Ответить на эти вопросы можно лишь с учетом гончаровского понимания участия гармонического «образа жизни» в условиях современной действительности. К горькому выводу о несовместимости этого идеала с новым «веком» писатель пришел уже в «Обыкновенной истории». В том же убеждается при знакомстве с господствующими в Петербурге понятиями и нравами и герой «Обломова». Столичное общество совокупно оли-

щетворяют в романе визитеры Ильи Ильича в первой части, позднее — хозяева и гости тех гостиных и дач, куда привозит Обломова Штольц. Смысл жизни здесь сводится к карьере с казенной квартирой и выгодной женитьбой (чиновник Судьбинский), к удовлетворению пустого светского тщеславия (Волков), сочинительству в модном духе и на любую тему (Пенкин), накопительству и тому подобным «страстям» и целям. Объединенные, в свою очередь, обобщающим мотивом лжеактивности и суэты сцены и фигуры «петербургской **жизни**» в итоге создают образ существования, лишь на первый взгляд не схожий с бытом **неподвижно-дремотной** Обломовки. В своей основе и эта совершенно бездуховная жизнь — та же **«обломовщина»**, но лишь на **столично-цивилизованный** лад. «Где же тут человек? — восклицает при полном одобрении автора Ильи Ильич. — Где его целость? Куда он скрылся, как разменялся на всякую мелочь?.. Все это мертвяды, спящие люди...».

Достижение подлинно человеческой «нормы» бытия затруднено, по мысли Гончарова, не только высотой этого идеала. Мощные преграды на пути к нему поставила сама современная действительность в лице основных наличных типов жизни: холодно-бездушной суэтности, с одной стороны, и не лишенной известного очарования, особенно для усталой души, но зовущей лишь в прошлое идиллической неподвижности — с другой.

ТЕМА ЛЮБВИ В РОМАНЕ И. А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»

Главной темой романа «Обломов» можно считать стремление к идеалу, совершенству в жизни, в душе человека, то стремление, которое ощущал сам Гончаров и которое пытался воплотить в герое. «С той самой минуты, когда я начал писать для печати... у меня был один артистический идеал: это — изображение честной, доброй, симпатичной натуры в высшей степени идеалиста, всю жизнь борющегося, ищущего правды, встречающего ложь на каждом шагу, обманывающегося и, наконец, окончательно охлаждающегося и впадающего в апатию и бессилие от сознания слабости своей и чужой, то есть вообще человеческой натуры».

Суть романа в том, что бездействие может погубить все лучшие чувства человека, разъесть его душу, погубить личность, а труд, стремление к образованию принесет счастье при условии богатого внутреннего мира человека.

«Обломов» И. А. Гончарова — это роман о человеке, борющемся с самим собой. На его пути постоянно возникают препятствия и трудности: от смехотворных — встать или не встать с кровати, житейских — съезжать ли с квартиры, до общечеловеческих, философских — «быть или не быть», идти вперед или остаться? Этот обломовский вопрос был для него глубже «гамлетовского».

Среди испытаний, выпавших на долю героя, наиболее трудным для него оказалось испытание любовью.

«Господи! — воскликнул Обломов — Зачем она любит меня? Зачем я люблю ее?»

Но не только Илью Ильича оделяет Гончаров этим высоким и светлым чувством. Любовь приходит к Ольге и Штольцу, к Агафье Матвеевне, и для каждого это чувство является нравственным испытанием.

Основная сюжетная линия романа — взаимоотношения Обломова и Ольги Ильинской. Желая спасти своего

друга от разрушительной **лени**, Штольц знакомит Илью с Ольгой. Андрей надеется, что она вернет Обломова к активной деятельности. И действительно через некоторое время Илья Ильич изменился: «На лице ни сна, ни усталости, ни скуки», «халата не видать на нем», «сидит с книгой или **пипет**». В нем просыпаются сильные чувства, тончайшие струны души ожидают, он «лишь проснется утром, **первый** образ в воображении — образ Ольги». Его возлюбленная тоже «**жила** и чувствовала жизнь только с Обломовым». Однако «любовь делалась строже, взыскательнее, стала превращаться в какую-то обязанность», и Илья, в душе которого боролись два начала, приходит к выводу, что «любовь — это претрудная школа **жизни**». Обломов задумывается о происхождении чувства Ольги, о дальнейшей ее судьбе и выносит себе суровый приговор: «Я похищаю чужое! Я — вор!»

Сомнения рождают поэтический полет души и мыслей, который находит выход в странном письме Обломова к Ольге: «Прощайте, ангел, улетайте скорее, как испуганная птичка улетает с ветки, где села **ошибкой...**».

Всепоглощающая преданность, безотчетная **нежность**, воплощенные в бескорыстной материнской любви, — вот идеал Обломова. Интуитивно Илья понимает, что в чувствах Ольги он этого не найдет. Но любовь — это всегда жертва, а на самопожертвование герой Гончарова не способен. Потому и Ольга не сможет найти в Обломове того, что ищет в любимом человеке: «Я думала, что оживлю тебя, что ты можешь еще жить для меня, — а ты уж давно **умер**».

Судьба бросила вызов Обломову, он начал бой с обломовщиной в самом себе, но это внутреннее столкновение носит в романе трагический характер. Прежде физической смерти наступает духовная гибель героя: «Сердце было убито: там на время затихла **жизнь**».

Пройдут **годы**, и в жизни Ильи Ильича появится другая женщина — Агафья Матвеевна Пшеницына. Обломов полюбил Агафью. Она не была так красива, как Ольга.

Но простота, доброта ее сердца, забота о герое с успехом заменили красоту. Было в ней то, что восхищало Обломова, — ее умелые руки с необычайно красивыми локтями. Вдова Пшеницына стала женой Ильи Ильича. Любовь между ними была тихая и спокойная, без особой страсти. Это была любовь двух зрелых людей, умудренных жизненным опытом. Вскоре у Агафьи и Ильи родился мальчик, что еще больше упрочило их отношения.

Совместная жизнь Ольги и Штольца не несет в себе трагическое противоречие, но, однако, оставляет у читателя чувство тоски о чем-то не свершившемся.

Состояние печали, трагичности — таков результат испытания любовью, которое выпадает на долю литературных персонажей по воле Ивана Александровича Гончарова. Причину, видимо, следует искать в личной жизни писателя, в глубинах его души.

Влюбленность Обломова сродни той душевной буре, которую пережил сам автор. Переписка с Елизаветой Васильевной Толстой — источник всплеска нежности, добра и благородства, выраженных в письме Ильи Ильича к Ольге.

И вновь слова Гончарова как бы взяты со страниц романа: «Нет, не могу, не смею любить. Мне — любить? Вдруг сказать ей — я люблю!».

Способностью любить Гончаров наделил своего героя, но писатель не дал ему возможность совершить решительный поступок. Такой поступок, который совершил он сам. Речь идет о кругосветном вояже, в который отправился «маркиз де Лень», как шутливо называли Ивана Александровича. Тем не менее впечатления, полученные от путешествия, мысли, рожденные вдали от родины, вошли в роман, придав ему масштабность, а образу героя — всечеловеческую ценность.

«СОН ОБЛОМОВА» КАК ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЦЕНТР РОМАНА И. А. ГОНЧАРОВА

«Обломов» — величайшее произведение Ивана Александровича Гончарова, «один из самых выдающихся романов классической литературы».

В этом романе ярко отразились ведущие черты реализма: объективность и достоверность изображения действительности, создание типичных конкретно-исторических характеров, воплощающих черты определенной социальной среды.

Огромным достижением И. А. Гончарова является создание образа **Обломова**. Это сложный, многогранный, противоречивый и даже трагичный герой. Уже его характер предопределяет заурядную, неинтересную судьбу, лишенную внешнего движения, значительных и ярких событий. Но тем, что писатель лишает жизнь своего героя значительных **внешних** событий, он переключает основное внимание читателя на его напряженное внутреннее содержание.

На характер и образ жизни Обломова определяющее воздействие оказал патриархально-поместный уклад. Это влияние выразилось в ленивом и пустом существовании, которое для Ильи **Ильича** являлось подобием **жизни**. Его беспомощность, тщетные попытки к возрождению под влиянием Ольги и **Штольца**, женитьба на Пшеницыной и сама смерть определены в романе как «обломовщина». Сам же характер Обломова крупнее и масштабнее.

Гончаров чувствовал, что борения души Обломова затронут многих (как занимали его самого), и потому мучительно искал верный тон романа, отправную точку в раскрытии переживаний и сомнений героя. Не случайно рождение произведения связано с созданием идиллической картины детских лет Ильи в «Сне Обломова». Именно там скрыт ключ к разгадке образа.

Теплые воспоминания о жизни в родительском доме воплотил Гончаров в своем герое. Даже Обломовку писатель поместил в знакомые ему **места**, а черты Захара

заимствованы у слуг гончаровского дома. Словно со страниц романа взяты слова Ивана **Александровича**, написанные им в очередной приезд на родину (во время создания романа): «Лежу, отдыхаю, не выходя из халата. Около меня бегают два шалуна... братники дети».

Роман Гончарова берет начало из «Сна **Обломова**». И не только потому, что именно с этого «эпизода из неоконченного романа* началось знакомство читателя с произведением, а прежде всего потому, что в нем сосредоточены основные художественные нити произведения.

Всю первую часть романа, охватывающую один день из жизни Обломова, герой провел на диване, хотя иногда и предпринимал то робкие, меланхолические, то порывистые попытки встать с него. «Лежание у Ильи Ильича не было ни необходимостью, как у больного или как у **человека**, который хочет спать, ни случайностью, как у того, кто устал, ни наслаждением, как у лентяя: это было его нормальным **состоянием**». Праздное времяпрепровождение, абсолютная бездеятельность — естественный и осознанный образ жизни Обломова.

Всю жизнь Обломова сопровождают три атрибута мещанского благополучия — диван, халат и туфли.

Получив неплохое, хоть и недостаточно глубокое образование, Илья Ильич переехал в двадцать лет из провинциального помещичьего имения в Петербург, преисполненный стремления реализовать себя на служебном поприще, в общественной жизни.

Как же человек, наделенный способностями, незаурядным умом, добрым, благородным сердцем мог пасть так низко, оказаться настолько мелочно приидирчивым, подетски беспомощным и смешным, полностью несостоятельным в жизни? Разгадка характера Ильи Ильича в его детстве, откуда прямые нити протягиваются к взрослому герою. Характер героя — объективный результат условий рождения и воспитания.

А главное — с детства заложены в герое основы нравственного иждивенчества, предопределившие трагедию его

жизни. И как следствие постоянной мелочной опеки — неуклонное внедрение потребительской психологии в сознание барчонка. Его идеал — покой, обед на лоне природы, послеобеденный сон — навсегда лишил героя способности к осознанной трудовой деятельности.

Так в обломовском сне, в его отношении к прошлой жизни таятся разгадки последующих действий Ильи Ильича. Обломова нельзя до конца понять, если не осознать сказочно-мифологической природы его характера, воспроизведенной именно во «Сне».

Определяя главенствующую роль «Сна Обломова» во всем произведении, А. Дружинин писал, что эпизод «уяснил и разумно опоэтизировал все лицо героя, но еще тысячью невидимых скреп связал его с сердцем каждого читателя. В этом отношении «Сон», сам по себе разительный как отдельное художественное создание, еще более поражает своим значением во всем романе».

Эмоциональный и художественный строй «Сна» словно камертон, задающий тон всему роману, поднимает повествование до эпических масштабов.

Авторская позиция по отношению к образу Обломова противоречива. Показывая пустоту и инертность уже изжившей себя патриархально-помещичьей среды, писатель вместе с тем противопоставляет нравственную цельность Обломова и «обломовцев» бездуши дворянско-чиновничего общества в лице Алексеева, Затертого, Мукоярова и других.

Гончаров раздвигает рамки социально-бытового романа, обнаруживая черты Обломова не только в эпохе, среде, но и в недрах русского национального характера.

Главным достоинством писателя можно считать раскрытие личности на фоне исторического развития нации.

Гончаров嘗試 найти связующие нити разрозненных явлений русской жизни. Эта традиция будет продолжаться в произведениях Толстого, Достоевского. Роман «Обломов» И. А. Гончарова не утратил своей актуальности и своего объективного значения и в наше время, ведь в нем заложен общечеловеческий философский смысл.

ЧТО ТАКОЕ «ОБЛОМОВЩИНА»? (ПО РОМАНУ И. А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»)

Роман «Обломов» создавался в течение многих лет с большими перерывами. Начат он был в 1846 году.

Летом 1849 года после пятнадцатилетнего пребывания в столице Гончаров совершил поездку на родину. Им была уже написана первая часть «**Обломова**», а остальные «гнездились» в голове. На родине, в провинциальном **Симбирске** с его неподвижным, обломовским существованием, писатель получил возможность сопоставить написанное и реальную жизнь. «...Я увидел, все это [написанное] до крайности пошло, что я не так взялся за предмет, что одно надо изменить, другое выпустить, что, словом, работа эта почти никуда не годится», — **свидетельствует** автор. Работа над «**Обломовым**» прервалась.

Летом 1859 года у Гончарова наступил необыкновенный творческий подъем, это было связано с тем, что роман, **наконец**, обрел свою героиню. Вчерне почти закончив «Обломова», Гончаров в конце августа приехал в Париж.

Роман, «необработанный, в **глине**, в сору, с подмостками, с валяющимися вокруг инструментами, со всякой **дрянью**», он прочитал Тургеневу, **Фету**, Боткину.

В «Обломове» нашли свое отражение сороковые и начало пятидесятых годов: период глубокого и всестороннего кризиса феодально-крепостнического строя, породившего обломовщину. Определяя замысел романа, Гончаров отмечал: «Я старался показать в «**Обломове**», как и отчего у нас люди превращаются прежде времени в... **кисель**». Обломова превратила в кисель крепостная среда, крепостнические нравы, которые и подвергаются в романе последовательной и всесторонней **критике**. Сущность и происхождение обломовщины раскрывается в романе с антикрепостнической, демократической точки зрения. Гончаров показал, что обломовщина сложилась на почве владения «крещеной собственностью», «**тремя**—

тами Захаров», что Обломова взрастила дворянская усадьба с ее застойным бытом и помещичьими нравами.

«Гнусная привычка получать удовлетворение своих желаний не от собственных **усилий**, а от других, — пишет Добролюбов об Обломове, — развила в нем апатическую неподвижность и повергла его в жалкое состояние нравственного рабства». Рабство это так переплетается с барством Обломова, так они взаимно проникают друг в друга, что кажется, «нет ни малейшей возможности провести между ними какую-нибудь границу». Апатия, неподвижность и нравственное рабство отражены Гончаровым даже во внешнем облике Обломова, изнеженного, обрюзгшего не по летам человека, который «наспал свои недуги».

Обломову были присущи хорошие душевые качества, гуманность. В своих суждениях он нередко проявляет критическое **отношение** к бюрократизму, к пустоте светского общества. Когда-то Обломов и читал, интересовался литературой, даже задумал научный труд, посвященный России, но все **это** кончилось все той же обломовщиной. «Жизнь у него была сама по себе, — пишет Гончаров об Обломове, — Его познания были мертвы... Голова его представляла сложный архив мертвых дел, лиц, эпох, цифр, религий, задач, положений... Это была как будто библиотека, состоящая из одних разрозненных томов по разным частям **знаний**».

Проявлением обломовщины была и болезненная мечтательность, выраженная во всякого рода маниловских фантазиях, одолевавших лежащего на диване Обломова. Весь процесс его жизни рисуется как духовное и моральное оскудение личности.

Обломов встретил необыкновенную, чуткую девушку, горячо полюбившую его. Любовь вначале захватила и Обломова, но закончилась она все в том же обломовском духе. Лень, боязнь ломки привычного для него уклада жизни победили в Обломове чувство любви, ему не хотелось переживать ее тревог, нести какие-то обязанности.

Попытка Ольги Ильинской пробудить Обломова, вызвать его к деятельной жизни кончилась неудачей. В тоске Ольга спрашивает: «Отчего погибло все? Кто проклял **тебя, Илья?**.. Что сгубило тебя? Нет имени этому злу...» — «Есть, — сказал он чуть слышно... — **Обломовщина!**» Это было последнее проявление его сознания, мысли...

В истории жизни Обломова много трагического. Если бы Гончаров избрал героем своего романа человека, лишенного духовной и нравственной жизни, то его жалкая судьба не взволновала бы читателя. Но Обломов в изображении Гончарова — человек, в котором было заложено много хороших, подлинно человеческих стремлений и качеств. Недаром Ольга полюбила Обломова за его «голубиную кротость» и нравственную чистоту. Сам Гончаров с немалой долей сочувствия относится к Илье Ильичу, когда в нем пробуждается сознание своего постепенного падения. Тоскливо настроение, охватывавшее порой Обломова, свидетельствовало о наличии в нем подлинно человеческих чувств, сопротивлявшихся обломовщине. На примере своего героя Гончаров раскрывает губительное, тлетворное влияние страшной, засасывающей тины крепостнических нравов паразитической жизни помешичьего класса.

Обломовщина как порождение крепостничества заражала нравственным рабством не только **Обломовых**, но и окружающих, прививая им свои отрицательные черты. Таков Захар, о котором его барин Илья Ильич думает: «Ну, брат, ты еще больший Обломов, чем я сам».

Гончаров видел в обломовщине не общенациональное, а социальное явление, продукт определенных общественно-исторических условий, крепостного строя. Изображение обломовщины было подлинно патриотической заслугой писателя.

В статье об Обломове Добролюбов установил социально-психологическое родство Обломова с «лишними людьми». Черты обломовщины великий критик отмечал

ет и в **Онегине**, и в Печорине, и в **Рудине**. Добролюбов раскрывает историческую связь между ними и **Обломовым**, поскольку все они являются выходцами из дворянской среды и воспитаны на почве крепостного строя. Конечно, между «лишними людьми», отличавшимися даровитостью, высоким интеллектуальным уровнем, идейнымиисканиями и неудовлетворенностью жизнью в обстановке крепостного строя, с одной стороны, и **Обломовым** — с другой, была большая разница. Однако Добролюбов был прав, устанавливая, что такие черты, как праздность или «кипение в действии пустом», неспособность к труду, нерешительность в критические моменты **жизни**, были не чем иным, как проявлением обломовщины.

Суждения эти критика поддерживают современные ученые: «Обломов угасает и потому, что он как помещик может ничего не делать, и потому, что как человек он не желает заниматься в ущерб своему человеческому достоинству». Так естественно рождается вывод: «...образ Обломова представляет соединение нескольких идейных пластов, в некотором смысле даже противоположных между собой». Он дан «в двух планах, которые, никогда не сливаясь, создают резкую контрастность». Если в первой части «Обломова» Гончаров обличает прежде всего обломовское в герое, который представляется ему лишь выражением и порождением среды, то в последующих за бездействием Обломова ему видится не только природная лень, воспитанное с детства иждивенчество, но и трагическая апатия — итог разочарования умного и честного человека в самой возможностях настоящей деятельности.

В год публикации романа Д. И. Писарев предсказал: «Имена Обломова, Штольца, Ольги делаются нарицательными». И действительно, вскоре герой Гончарова стал персонажем нарицательным. Оставаясь в главном самим собой, он в соответствии со временем менял среду своего бытования.

Так, в 1912 году, когда отмечалось столетие со дня рождения Гончарова, А. Ф. Кони заметил: «Обломов уже не лежит на диване и не пререкается с Захаром. Он восседает в законодательных и бюрократических креслах и своей апатией, боязнью всякого почина и ленивым не-противлением злу сводит на нет вопиющие запросы жизни и потребности страны...»

РАЗМЫШЛЕНИЯ О СМЫСЛЕ И ПРОЯВЛЕНИИ ВЫСШЕГО ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ЧУВСТВА В РОМАНЕ И. А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»

Подобно «Обыкновенной истории» и «Обрыву», «Обломов» — роман не просто с любовным сюжетом, это роман о различных видах любви. Ведь и сама любовь для Гончарова — главное начало бытия, причем не только индивидуального, но и **семейно-общественного**, даже **природно-космического**. Мысль о том, что «любовь, с силою Архимедова рычага, движет миром»; что «в ней столько всеобщей неопровергимой истины и блага, сколько лжи и безобразия в ее непонимании и злоупотреблении», вложена в уста Штольца. Это «капитальное» убеждение и самого писателя. «...Вы правы, — писал Гончаров С. А. Никитенко, — подозревая меня... в вере во всеобщую, всеобъемлющую любовь и в то, что только эта сила может двигать миром, управлять волей людской и направлять ее к деятельности... Может быть, я и сознательно и бессознательно, а стремился к этому огню, которым греется вся природа...».

В «Обломове» Гончаров заявил себя даровитеишим аналитиком отношений любящих. «Она, — писал об Ольге Ильинской критик Н. Д. Ахшарумов, — проходит с ним (Ильей Ильичом) целую школу любви, по всеми правилам и законам, со всеми малейшими фазами этого чувства: тревогами, недоразумениями, признаниями, сомнениями, объяснениями, письмами, ссорами, примирениями, поцелуями и т. д.». «Школа любви» для Гончарова — основная школа человека. Любовь завершает духовно-нравственное формирование личности, открывает ее подлинный смысл и цель бытия. «Взгляд Ольги на жизнь... — сообщает писатель во второй части «Обломова», — сделался еще яснее, определеннее». С чувством к Илье Ильичу для Агафьи Пшеницыной «навсегда осмыслилась и жизнь ее». Сам Штольц, долгое время увлеченный деятельностью, восклицает, получив согласие Ольги стать

его **женой**: «Дождался! Сколько лет жажда чувства, терпения, экономии сил души! Как долго я ждал — все награждено, вот оно, последнее счастье человека!»

Это всемогущество любви объясняется важнейшей способностью, которой наделял ее Гончаров. При верном ее понимании любовь не замыкается только счастьем любящих, но гуманизирует и иные отношения людей, вплоть до **сословно-классовых**. Так, в лице близкой к истине любви Ольги Ильинской писателю виделась не просто «страстно любящая женщина», верная подруга мужа, но «мать-созиательница и участница нравственной и общественной жизни целого счастливого поколения». Вобравшая в себя «мало-помалу элементарные свойства русского человека» фигура заглавного лица была не единственной творческой удачей «Обломова». «Превосходно обрисованным **характером**» современники назвали Ольгу Ильинскую, подчеркивая единство в нем идеальности с психологической убедительностью. Духовно-нравственная сущность героини вполне мотивирована — однако не внешними, но внутренними обстоятельствами. Освобожденная в доме тетки от «деспотического управления ее волей и **умом**», Ольга сначала «многое угадывает, понимает» благодаря своей «счастливой природе», которая «ее ничем не обидела», и окончательно складывается как личность под воздействием перипетий сердечной жизни — в отношениях с **Обломовым**, затем Штольцем.

Независимая в своем выборе и решениях, Ольга сверх того необычайно чутка к истине любви. Любовь для нее не страсть, как бы сильна она ни **была**, а чувство-долг, симпатия, сопровождаемая нравственными обязательствами любящих пронести ее до конца жизни. «Да ... у меня, — говорит она Обломову, — кажется, достанет сил прожить и пролюбить всю **жизнь**. Отсюда и требовательность героини к себе и возлюбленному: Ольга не смиряется с тягой Ильи Ильича к покою, так как знает: «норма» любви дается лишь движением «вперед, вперед».

Изыщная, внутренне и внешне динамичная фигура Ольги Ильинской несколько бледнеет, однако, в четвертой части романа, отмеченной преобладанием авторского рассказа над показом. Но и в этом случае героиня остается «душою» **«Обломова»**.

Прямой противоположностью Ольге выглядит квартирная хозяйка, а затем и жена Ильи Ильича Агафья Пшеницына, как будто без остатка растворившаяся в круговороте будничных забот о еде, шитье, стирке, гла-женье и т. д. Подчеркнуто духовному облику Ильинской, в чертах которой отражалось «присутствие говорящей мысли», богатство внутренней жизни, контрастен внешний портрет **Пшеницыной** с ее «полными, округлыми локтями», «крепкой, как подушка дивана, никогда не волнующейся грудью» и «простотой» душевных движений. Так же «просто», не подозревая о высоком общественном назначении этого чувства и стоящих на его пути преградах, полюбила Агафья Матвеевна Обломова и «перешла под это сладостное иго безусловно, без смутных предчувствий, томлений, без игры и музыки нерв».

Далекая от ее истины, но самоотверженная, проникнутая материнским началом любовь Агафьи Матвеевны овеяна сочувствием. Ведь с нею и в этой рядовой женщины пробудилась живая душа, открылся человеческий смысл и свет в ее ранее почти автоматическом существовании. Отвечающий основному творческому принципу художника показать и в **«простом»** современнике **«самого человека»**, образ скромной чиновницы Агафьи Пшеницыной стал большим завоеванием Гончарова и русской прозы в целом. Гончаровская философия любви имеет глубокие корни. В ней оригинально преломились и синтезировались идеи древнегреческого мыслителя Платона, представления романтиков и христианско-евангельские о любви-участии, любви сострадательной и спасительной. В русской литературе **50–60-х** годов концепция **«всеобнимающей любви»** (Н. Некрасов) была не чужда и революционно настроенным писателям. Но в наибольшей степени она

отвечала художникам, упавшим на нравственное совершение человека и общества.

Средоточие жизни, любовь в **«Обломове»** поэтому прямо характеризует собственно человеческую сущность того или иного типа существования. Для понимания идиллических **обломовцев** важнейшим оказывается замечание автора о полном отсутствии у них глубоких сердечных страстей, которых они «боялись, как огня».

Вернемся к главным причинам любовной, следовательно, и жизненной драмы центрального героя романа. Дано ли было Илье Ильичу реально обрести **«норму»** любви, семьи и жизни? Ведь, кажется, Штольц и Ольга сумели воплотить ее в своем семейном союзе. Но так ли это?

Начиная с Добролюбова критики и исследователи относились к Штольцу в основном негативно. Героя упрекали в рассудочности, сухости, эгоизме. В образе Штольца необходимо, однако, различать замысел и исполнение.

Друг Ильи Ильича — интересно и глубоко задуманная фигура. Штольц рос и воспитывался по соседству с **Обломовкой**, но формирующие его характер условия были совершенно иными. Отец героя — **немец**, управляющий в дворянском поместье, — привил сыну навыки самостоятельного и упорного труда, умение полагаться на собственные силы. Мать, русская дворянка с нежным сердцем и поэтической душой, передала Андрею свою духовность. Воспринял Штольц и благотворные эстетические впечатления от богатой картинной галереи в соседнем княжеском «замке». Разные национально-культурные и общественно-исторические элементы — от патриархальных до бургсрских — создали, объединившись в личности Штольца, характер, чуждый, по мысли романиста, всякой ограниченности и крайности. Показателен ответ юного героя на совет отца избрать любую **«карьеру»**: «служить, торговать, хоть сочинять, пожалуй»: «Да я посмотрю, нельзя ли вдруг по всем, — сказал Андрей».

Не ведающий разлада между умом и сердцем, сознанием и действием, Штольц «беспрестанно в движении», и

мотив этот чрезвычайно важен. Ведь только при безустанном движении вперед, а не в духовном сне и покое в состоянии человек одолеть те «обманчивые надежды и мучительные преграды», которые ставит ему жизнь на пути к «выше предназначенной цели». А Штольц, ищущий в своей жизни «равновесия практических сторон с тонкими потребностями духа», стремится именно к ней, вполне отвечающей тем самым авторскому идеалу.

Заслужив глубокое доверие, затем и взаимное чувство Ольги, Штольц поселился с женой не в Петербурге и не в деревне, но в Крыму, в собственном доме на морском берегу. Выбор этого места далеко не случаен: удаленный в равной мере и от сурового Севера и от тропического Юга, Крым — своего рода «норма» в природе. Существенна и такая деталь: с галереи дома Штольца «видно было море, с другой стороны — дорога в город». Жилище Штольца и Ольги с его «океаном книг и нот», присутствием везде «недремлющей мысли» и изящными вещами, среди которых нашла свое место «и высокая конторка, какая была у отца Андрея», как бы соединяют природу в ее «вечной красоте» с лучшими достижениями цивилизации. Быт Штольцев совершенно лишен крайностей деревенской неподвижности и суэтного городского делячества. Автор романа утверждает, что герои счастливы. Правда, Ольгу порой посещают грусть и неудовлетворенность. Но Штольц успокаивает жену ссылкой на естественные стремления «живого раздраженного ума... за житейские грани», тоской духовного человека по абсолюту.

Декларированное Гончаровым счастье Штольца и Ольги тем не менее не убеждает читателя. И не только потому, что романист скорее рассказывает о нем, чем показывает его. Важнее то, что союз героев на деле оказывается все-таки замкнутым собою, лишенным главного смысла истинной любви — ее гуманизирующих естественных результатов. Замысел гармонической, реально-поэтической личности в фигуре Штольца не получил в романе адекватного художественного воплощения.

Декларированность Штольца и его «последнего счастья», признанная в итоге и самим Гончаровым («не живой, а просто идея»), объясняется не творческим просчетом мастера. Как выяснилось с развитием произведения, сама надежда Гончарова создать образ гармонического человека и такой же любви на материале современной действительности была утопией. В датированном годом окончания романа письме Гончаров констатировал: «...между действительностью и идеалом лежит... бездна, через которую еще не найден мост, да едва и построится когда».

ДИНАМИКА ТВОРЧЕСТВА И. С. ТУРГЕНЕВА

Оценивая на склоне лет произведения своей литературной **молодости**, Тургенев отнесся к ним очень сурово. «Я чувствую, — писал он С. А. Венгерову в 1874 году, — положительную, чуть не физическую антипатию к моим стихотворениям, и не только не имею ни одного **экземпляра** моих поэм, но дорого бы дал, чтоб их **вообще** не существовало на свете».

Высокую требовательность предъявил Тургенев даже к таким своим художественным удачам, как поэма «Параша», получившая при выходе ее в свет очень лестный отзыв Белинского. Белинский писал о поэме: «Я еще раз десять прочел ее: чудесная вещь, вся насквозь пропитанная и поэзией (что очень хорошо), и умом (что еще лучше, особенно вместе с поэзией)».

Молодой Тургенев в первых стихотворных опытах 30-х годов отдал известную дань увлечению романтическими образами и романтическим лексиконом Бенедиктова и **Марлинского**, но это влияние было очень кратковременно и неглубоко. Некоторые следы этого увлечения можно найти в очень немногих **стихотворениях**, написанных Тургеневым в начальный период творчества. Так, в стихах, посвященных темам любви и природы, встречаются романтические преувеличения. Любовь в этих стихах «мятежная», «безумная», «знойная», лобзания — «жгучие», картина утра (в стихотворении «Признание») дается с излишней, вычурной пышностью:

И, сходя с вершин Урала,
Как дворец Сарданапала,
Загорится ясный день...

Но в подавляющем большинстве стихотворных опытов молодого Тургенева общий характер его творчества был реалистическим. Подлинными его литературными учителями были Пушкин, Лермонтов и Гоголь.

Что же представляло собой творчество Тургенева до «Записок охотника», как расценивать его многочисленные стихотворения и поэмы, от которых он готов был отказаться в последующую, зрелую пору литературной деятельности?

Если подходить к ним с той меркой, с какой подходил Тургенев, они, **действительно**, не удовлетворяют необходимым требованиям ни с идейной, ни с художественной стороны. В них слышатся перепевы то пушкинской («Параша»), то лермонтовской («Разговор») поэзии, и хотя Тургенев подходит к разработке тематики своих литературных учителей по-своему, пытается дать самостоятельную трактовку **«лишних людей»** и **«мятущихся героев»**, но позиции автора самому ему не ясны, и герои его поэм оставляют у читателей впечатление чего-то недосказанного и туманного. Нет ясности мысли и в большинстве лирических стихотворений, посвященных темам любви и природы.

Однако ни в коем случае нельзя сказать, что начальный этап литературной деятельности Тургенева был для него **сплошной** неудачей и, тем более, что он ничего не дал самому писателю в отношении его художественного роста. Стихотворное творчество научило Тургенева компоновке **материала**, выработало у него умение **отбирать** из массы впечатлений и мыслей наиболее существенное и типическое, концентрировать материал и в немногом сказать многое.

Уже Белинский выделял в раннем творчестве Тургенева такие стихотворения, как «Федя» и «Баллада».

«Баллада» (1842), написанная по мотивам народной песни о Ваньке-ключнике, была положена на музыку Рубинштейном и до сих пор живет в камерном исполнении. Это единственное стихотворение молодого Тургенева, которое широко известно и в наше время, что объясняется не только высоким качеством музыки композитора, но и не меньшей степени содержательностью, стремительностью в развитии действия и музыкальностью самой баллады.

Следует также отметить как значительное творческое достижение молодого Тургенева стихотворение «В дороге», написанное в том же 1843 году и отличающееся, наряду с большой музыкальностью, искренностью чувства и задушевностью. Эти строки известны всем без исключения:

Утро туманное, утро седое,
Нивы печальные, снегом покрытые,
Нехотя вспомнишь и время былое,
Вспомнишь и лица, давно позабытые...

И в поэмах И. С. Тургенева, обычно страдающих недостаточной ясностью в раскрытии характеров героев и основного идеиного смысла, встречаются отдельные яркие бытовые сцены и пейзажи, показывающие, что Тургенев уже в эти годы умел подмечать в жизни и в природе существенное, характерное и находить для описания необходимые точные и выразительные **слова**.

Наибольшей удачей Тургенева была поэма «Помещик», представляющая собой ряд живых зарисовок помещичьего быта. Белинский писал об этой поэме: «Наконец г. Тургенев написал стихотворный рассказ «Помещик», — не поэму, а физиологический очерк помещичьего быта, шутку, если хотите, но эта шутка как-то вышла далеко лучше всех поэм **автора**».

Тургенев **уже** был в 40-х годах хорошим поэтом. Но всего лишь хорошим. А его честолюбие требовало большего.

Одной из основных проблем, поставленных перед писателями во второй период русского освободительного движения, была проблема положительного героя, активно участвующего в осуществлении очередных задач общественно-политической и народно-хозяйственной жизни, и в связи с этим — переоценка передовой дворянской интеллигенции, игравшей до сих пор в русском обществе руководящую роль. Эта проблема стояла и перед Чернышевским, и перед Гончаровым, и перед Писемским, и

перед другими писателями. В плотную подошел к этой проблеме в середине 50-х годов и Тургенев.

После 1852 года повести и романы стали у него преобладающими жанрами. По тематике эти произведения значительно отличались от «Записок охотника». Лишь в немногих из них Тургенев по-прежнему изображает крестьянство и рисует картины крепостнического быта; таковы повести «Постоялый двор», «Господская контора» (отрывок из неизданного романа), рассказ «Муму» и позднее, в 1874 году, рассказ «Живые монстры». В большинстве же произведений **50–70-х** годов основным предметом изображения у Тургенева являются различные группы дворянского класса и прежде всего прогрессивная дворянская интеллигенция, обычно сопоставляемая с интеллигенцией разночинской, **революционно-демократической**. По преимуществу в этих произведениях вырабатываются и уточняются новые средства художественного мастерства Тургенева.

Романы Тургенева сочетали в себе несколько важнейших для литературы свойств: они были умны, увлекательны и безупречны с точки зрения стиля.

Идейно-художественный замысел рассказа «Ася» и повестей «Затишье» и «Вешние воды» определил своеобразие положенных в их основу конфликтов и особую систему, особое взаимоотношение характеров.

Конфликт, на котором строятся все три произведения, — столкновение молодого **человека**, не совсем заурядного, неглупого, несомненно культурного, но нерешительного, слaboхарактерного, и молодой девушки, глубокой, сильной духом, целостной и волевой.

Существенно то, что и конфликты в этих произведениях, и подбор характерных эпизодов, и соотношение персонажей — все подчиняется одной основной задаче Тургенева: анализу психологии дворянской интеллигенции в области личной, интимной жизни.

Центральная часть сюжета — зарождение, развитие и трагический финал любви. К этой стороне повестей и направлено было основное внимание Тургенева как писа-

теля-психолога, в раскрытии этих интимных переживаний и проявляется по преимуществу его художественное мастерство.

Иное дело — романы Тургенева: они пронизаны историзмом во всех своих деталях, так как подавляющее большинство действующих лиц имеет то или иное отношение к основной общественной проблеме, поставленной писателем. В романе «Накануне» не одна только Елена живет под впечатлением решающего, надвигающегося перелома в русской общественной жизни — это чувство испытывают, каждый по-своему: и Берсенев, и Шубин, и Увар Иванович, и, хотя бы в негативном смысле, Курнатовский и Стаков, отец Елены. В романе «Новь» не только Нежданов и Марianne, но почти все действующие лица так или иначе, прямо или косвенно связаны с развертывающимся революционным движением.

Романы Тургенева (так же, как и повести) нельзя рассматривать как точное, фотографическое отражение реальной исторической действительности. Нельзя, как делали некоторые дореволюционные критики (**например**, Авдеев), изучать историю русской общественной жизни **50–70-х годов XIX века** по романам Тургенева. Об историзме этих романов можно говорить лишь с учетом общественно-политической позиции Тургенева, его оценки общественных сил, которые принимали участие в историческом процессе, и в первую очередь его отношения к господствовавшему в то время дворянскому классу.

В центре романов Тургенева стоят главные герои, которых можно разбить на четыре группы. Первая группа — передовые дворяне-интеллигенты, бравшие на себя роль руководителей общественного движения, но в силу своей непрактичности, слабохарактерности не справившиеся с задачей и оказавшиеся липшими людьми (**Рудин**, Нежданов). Вторая группа — представители молодой интеллигентии, разночинной или дворянской, обладающие знаниями, и силой воли, и трудовой закалкой, но оказавшиеся во власти неверных, с точки зрения Тургенева, **взгляды**.

дов и поэтому пошедшие по ложной дороге (Базаров, Маркелов). Третья группа — положительные герои (тоже в понимании Тургенева), приближившиеся к правильному решению вопроса о подлинно прогрессивной деятельности. Это **Лаврецкий**, Литвинов, дворянне-интеллигенты, сумевшие преодолеть в себе наследие дворянской **мягкотелости**, пришедшие после тяжелых испытаний к общественно-полезной работе; в особенности — это разночинец, выходец из народа Соломин, наиболее совершенный образ положительного героя у Тургенева в последнем периоде его литературного творчества. И, наконец, четвертая группа — передовые **девушки**, в образах которых Тургеневым представлены три последовательных ступени вовлечения русской женщины **50—70-х** годов в общественную жизнь: Наталья, только еще стремящаяся к общественной деятельности, Елена, уже нашедшая себе полезное дело, но пока еще на чужбине, и Марианна, участница русского революционного движения, окончательно определившая свой настоящий жизненный путь в совместной работе с Соломиным.

Подводя итоги всему вышесказанному, мы можем отметить ключевое значение раннего творчества писателя для дальнейшего развития его мастерства. Именно этот опыт, казавшийся самому Тургеневу столь незначительным, впоследствии позволил ему написать «Записки охотника», «Отцы и дети» и другие значительные произведения, которые, в свою очередь, оказали огромное влияние на развитие русской и зарубежной литературы.

Заслуга Тургенева в более конкретной области романа заключается в создании и разработке особой разновидности этого жанра — романа общественного, в котором своевременно и быстро отражались новые и притом важнейшие веяния эпохи. Основные герои тургеневского романа — так называемые «лишние» и «новые» люди, дворянская и **разночинно-демократическая** интеллигенция — в течение значительного исторического срока определяли нравственный и идеальный уровень русского общества.

ФИЛОСОФСКИЙ ИДЕАЛИЗМ РУДИНА В ОДНОИМЕННОМ РОМАНЕ И. С. ТУРГЕНЕВА

Первоначально Тургенев дал роману «Рудин» название «Гениальная натура», в котором звучала ирония по отношению к главному герою. В первый момент бросились в глаза слабые стороны личности **Рудина**, но затем, когда писателю представилось более закономерным подчеркнуть прогрессивную историческую роль идеалистов-романтиков 30-х годов, роман был назван нейтрально по фамилии главного героя.

Подобно «Евгению Онегину» Пушкина и «Герою нашего времени» Лермонтова, тургеневский «Рудин» запечатлел целую историческую полосу в развитии русского общества. Действие романа происходит в конце 30-х годов.

Предметом своего изображения Тургенев избирает «культурный слой» провинциального дворянства. Раскрывая социальную, духовную и моральную ограниченность «просвещенной» барской среды, Тургенев противопоставляет ей в **образах** Рудина и других былых участников кружка Покорского ту «молодую Россию», как называл ее Герцен, ту немногочисленную часть, с которой в годы молодости был тесно связан и сам писатель.

Вспоминая эту пору, Герцен особо подчеркивал: «Умственная работа... совершилась не на вершине государства, не у его основания, но между ними, то есть главным образом среди мелкого и среднего дворянства». Именно к этой среде принадлежит Рудин. Ум и талант демонстрируют теперь не люди светского круга, а бывшие студенты университета, полуразночинцы, во всяком случае те, кто не был вхож, подобно Онегину и Печорину, в гостиные «высшего света». Эта смена типов в русском романе означала конец влияния аристократической среды на прогрессивное духовное развитие русского общества. Происходит как бы демократизация передовой интеллигенции, в кругу которой главную роль начинают

играть не Чаадаевы и Орловы и тем более не светские дилетанты вроде графа-меломана М. **Виельгорского**, а разночинец Белинский и «дитя сердца» Герцен.

Происходила также и смена *идей*, владеющих умами прогрессивной интеллигенции. Передовые люди эпохи декабристов в большинстве своем были последователями французских просветителей XVIII века. В кружке Покорского Тургенев запечатлел черты кружка Н. В. Станкевича, увлекавшегося философией Гегеля и сыгравшего значительную роль в духовном развитии русской интеллигенции 30-х годов. По признанию самого Тургенева, когда он изображал **Покорского**, образ Станкевича носился перед ним. Но в отличие от обеспеченного Станкевича Покорский беден, как беден и **Рудин**.

По духу своему Покорский и **Рудин** — романтики. Романтизм тургеневских героев воодушевляет окружающую их молодежь, возбуждает в ней не эгоизм, а, напротив, готовность к самопожертвованию во имя счастья других. Рудин близок к Чапкому как типу представителя декабристской среды. Героев Тургенева и Грибоедова сближает просветительство, вера в торжество разума. Так ощущаются исторические связи романтиков-идеалистов 30-х годов с романтиками-декабристами, с дворянской революционностью, преемственность двух поколений.

Плодотворное влияние «молодой **России**» на духовное и нравственное развитие русской интеллигенции, передовой молодежи сталкивалось в конце 30-х годов с реакционной враждой ко всякой философии, с приспособленчеством, беспринципностью и цинизмом, которые были присущи определенным кругам русского общества того времени. В романе это отразилось в столкновении идеалиста и романтика-энтузиаста Рудина с житейским «материалистом», циником и скептиком **Пигасовым**. Пигасову недоступно понимание истинного назначения человека. Рассуждение об идеалах для Пигасова — чистое «умствование». «Этим только людей морочат», — говорит он. Рудин же верит в возвышенные идеалы, которым должен

следовать человек. «Скептицизм всегда отличался бесплодностью и бессилием», — говорит тургеневский герой, отражая настроения энтузиастов-идеалистов 30-х годов. Жизнеутверждающий пафос суждений Рудина был особенно близок духовнымисканиям романтиков-идеалистов тех лет. «Все мысли Рудина казались обращенными в будущее; это придавало им что-то стремительное и молодое».

Тургенев показал в **романе**, что горячее слово идеалистов 30-х годов действительно влияло на лучшую часть молодого поколения. Речи Рудина пробудили ум и сердце Наташи **Ласунской**, до глубины души потрясли молодого разночинца Басистова.

Невольно Наташа оказалась обличителем героя своей любви, но ее роль в романе совсем не сводится к тому, чтобы оттенить слабые стороны личности Рудина. Ее образом Тургенев представил нам пробуждение молодой души, тянувшейся к высоким нравственным идеалам. Любовь Наташи не просто страсть, внезапно вспыхнувшая в молодом существе. Ее чувство имеет глубоко нравственный смысл и основание, как и у большинства тургеневских героинь, воплощающих облик передовой русской девушки своего времени. «Я понимаю, кто стремится к великой цели, уже не должен думать о себе, — говорит Наташа Рудину. — Поверьте, женщина не только способна понять самопожертвование: она сама умеет пожертвовать собою». В Рудине она увидела настоящего человека. Ей понятны его идеалы, она и полюбила его за них.

Источником сильных сторон личности Рудина явились живые силы русского общества, такие как Станкевич, молодой Белинский. Вместе с тем Рудин, как на это правильно указал Добролюбов, нес в себе и обломовские родовые черты дворянско-крепостнического общества. «...Покориться! Так вот как вы применяете на деле ваши толкования о свободе, о жертвах...» — говорит Наталья Рудину, верно определяя самое уязвимое в его **характере**. Величие Рудина вдруг обернулось его падением. Страст-

ные возвышенные речи о высоких идеалах причудливо сочетались в тургеневском герое с дряблостью характера, **безволием**, с чувством покорности и бессилия перед **трудностями** и препятствиями. Для Тургенева история любви **его** героев не только средство раскрытия их нравственно-психологического облика, — писатель часто ищет в ней отражения общественных коллизий.

При столкновении с жизнью Рудин терпит решительное поражение. Это очень ярко показано Тургеневым в горьком повествовании героя о его бесплодных, неизменно кончавшихся неудачей **начинаниях**, в которых было много благородных стремлений и в то же время немало прекраснодушной маниловщины.

Причины драм Рудина Тургенев видит в его философском идеализме, в **отвлеченном**, абстрактном подходе к **жизни**, в незнании им **реальной русской действительности**. В начале 40-х годов, когда совершается «падение» Рудина, философский идеализм утрачивает свое влияние на умы **передовой** русской интеллигенции. Тургенев в эту пору под воздействием бесед с Белинским **освобождается** от своего **увлечения** гегелевской **философией**. Да и сама крепостническая действительность на каждом шагу разбивала идеалистические представления о жизни.

Источником драмы лишних людей — передовых русских идеалистов **30-х** годов — являлись не только их **субъективные** качества, но и сама русская жизнь. В статье «Что такое **обломовщина?**» Добролюбов, отметив в Рудине **черты обломовщины**, справедливо указывает, что судьба героя романа — прямое **следствие** уродливых условий крепостнической деятельности. Это сознает и **сам** тургеневский герой. В дворянско-крепостническом обществе Рудины оказались «умной **ненужностью**», как называл Герцен лишних людей.

В эпилоге в **сцене** гибели Рудина писатель хотел подчеркнуть историческое **значение** деятельности передовой **дворянской** интеллигенции 30-х годов, ее связь с русским освободительным движением. Рудин **погиб на чуж-**

бине, сражаясь за революционное дело. Так странствовали, а потом и умирали вдали от родины и те из людей 30-х годов, которые отдали себя революционной борьбе, — Герцен и Огарев.

Тургеневскую оценку положительной исторической роли **Рудина** поддержала демократическая критика. В «Заметках о журналах» в феврале 1856 года Некрасов, отметив, что в своем произведении Тургеневставил задачей «изобразить тип некоторых людей, стоявших еще недавно во главе умственного и жизненного движения, постепенно охватывавшего, благодаря их энтузиазму, все более и более значительный круг в лучшей свежей части нашего общества», заключает: «Эти люди имели большое значение, оставили **по** себе глубокие и плодотворные следы. Их нельзя не уважать, несмотря на все их смешные или слабые стороны». Слабые стороны Рудина как идеалиста 50-х годов особенно рельефно выявились в свете той эволюции, которую проделало русское общество в лице своих передовых представителей, и прежде всего Белинского и Герцена, и которую отчасти претерпел и **сам** писатель. Если бы Тургенев писал свой роман в конце 30-х годов, он вряд ли бы столь критически отнесся к **своему** герою и роман превратился бы в апофеоз Рудина.

МОЕ ПРОЧТЕНИЕ «СТИХОТВОРЕНИЙ В ПРОЗЕ» И. С. ТУРГЕНЕВА

Мы тождественны; в каждом из нас горит и светится тот же трепетный огонек.

И. С. Тургенев

Творчество И. С. Тургенева — это мир, до сих пор неизведанный. Многие пытались исследовать Тургенева, но нет еще ни одного, кто бы твердо и уверенно мог сказать: «Я знаю все его творчество, знаю каждую строчку его произведений, могу точно сказать вам, что значит то или иное слово». Да это и понятно! Просто невозможно проанализировать творчество Тургенева полностью, даже если посвятить этому всю жизнь. Поэтому и я не буду рассматривать все творчество в целом, а исследую только часть его — «Стихотворения в прозе»...

В последние годы жизни И. С. Тургенев создает цикл «Стихотворений в прозе», который он пишет с 1877 года. В печати стихотворения появляются в 1882 году в двенадцатом номере «Вестника Европы»...

Вообще эти произведения для печати не предназначались, слишком уж интимны были переживания в некоторых из них. Однако Стасюлевичу, близкому другу Тургенева и редактору журнала, во время одного из последних свиданий с Иваном Сергеевичем удалось уговорить последнего напечатать часть «Старческих раздумий» (так их называл сначала сам Тургенев) ...

Многие пишут, что тургеневские «Стихотворения...» — это новый жанр не только для всей русской литературы, но и мировой. Это неверно. Можно провести параллель между «Стихотворениями...» Тургенева и некоторыми произведениями европейской литературы XIX века. Например, А. Е. Грузинский говорил, что между известным стихотворением Тургенева «Природа» и некоторыми произведениями Джакомо Леопарди, а в частно-

сти, с «Диалогом природы с исландцем», есть сходство... А довольно известные во времена И. С. Тургенева *«Les petites poemes en prose?»* Несомненно, писатель хорошо знал эти произведения. Многие исследователи спорили о том, кто же основоположник этого жанра. Одни говорили, что он зародился на Западе (Л. В. Пумпянский), другие утверждали, что истоки его вообще надо искать в античности и библейских преданиях... Но наиболее справедливым мне кажется вывод Н. И. Балашова: *«Алозиус Бертран ввел, можно решиться сказать, в литературу мировую стихотворение в прозе как особый поэтический жанр»*. Со своей же стороны хочу добавить то, что тургеневские стихотворения, несомненно, похожи и сопоставимы с японской, арабской, восточной поэзией. «Стихотворения в прозе» — это те же японские стихотворения, написанные в форме хокку и танка... Их объединяет лаконичность, иносказательность, а главное... «бездна мысли». Каждое слово, каждый звук имеют свой смысл... свое назначение.

Но все-таки... почему же именно стихотворения в прозе? А не просто — философские рассказы? Наверное потому, что слишком уж гармонично сочетаются звуки, мелодично сливаются они в слова и фразы... «это сплав поэзии и прозы, мелодии и ритма, отмеченный печатью необыкновенного стилистического изящества».

«Стихотворения в прозе» — это сборник оригинальных философских высказываний, жизненных выводов. Это своеобразный итог, черта, точка, которую Тургенев ставит в конце всех своих произведений... в конце своей жизни. Здесь отразилось все то, что было «разлито» по всем произведениям писателя. Тематика стихотворений чрезвычайно разнообразна, но в то же время все они неразрывно связаны между собой, сливаются в один общий мотив. Казалось бы, такие совершенно разные по своей тематике стихотворения, как «Старуха», «Старик», «Собака», «Сон» и т. д., — а связаны единым мотивом: размышления о неотвратимости смерти.

Таким образом, не буду сейчас перечислять все темы по отдельности, а назову главные и преобладающие: воспоминания о давней любви, размышления о неотвратимости смерти, раздумья о ничтожности человеческой жизни перед вечностью природы.

Возможно, здесь может показаться, что все «**Стихотворения...**» проникнуты пессимистическими настроениями, но это не так. Своим **мрачным**, темным, «пасмурным» стихотворениям («Старик») Тургенев противопоставляет светлые, радужные, проникнутые оптимистическими настроениями («Лазурное царство»). Обычно они все о той же любви, красоте, ее силе. В этих стихотворениях **чувствуется**, что автор все же верит в силу прекрасного, в счастливую жизнь, которой у него, к сожалению, не было («Воробей»).

Этот цикл — противопоставление жизни и смерти, молодости и старости, добра и **зла**, прошлого и настоящего. Эти мотивы «вступают в борьбу» между собой. Тургенев часто сталкивает их, переплетает, все противоречивое, в конце концов, автор стремится слить воедино («Двойник»)...

Все произведения Тургенева объединяет рассматривание **вечных** проблем, которые в принципе волнуют общество и в данное время. Рассмотрим некоторые темы и стихотворения, например тему «Человек и природа».

И. С. Тургенев всегда восторгался красотой и «бесконечной гармонией» природы. Он был убежден, что человек только тогда силен, когда **«опирается»** на нее. Всю жизнь писателя волновали вопросы о месте человека в природе. Его возмущали и в то же время **пугали** могущество и власть ее, необходимость подчиняться ее жестоким законам, перед которыми все одинаково равны. Его ужасал «закон», по которому, рождаясь, человек был уже приговорен к смерти. Мысль о том, что «природа, материя остается, индивидуумы исчезают», мучила Тургенева. Его возмущало то, что природа «не ведает ни добра, ни зла». В ответ на лепетание человека о справед-

ливости она отвечает: «Разум мне не закон — что такое справедливость? Я тебе дала жизнь — я ее и отниму и дам **другим**, червям и людям... мне все равно. А ты пока защищайся — и не мешай мне!» Ей все равно, что человек, что червь, все они твари. У всех жизнь одна, и она — величайшая ценность. А главное, что есть в ней, что надо беречь, поймать и не отпускать, — молодость и любовь. Не зря преобладающим мотивом является тоска героя о прошлом, скорбь из-за того, что все подходит к концу, а так мало сделано... Ведь жизнь человека так прекрасна и так мала, так **мгновенна** в сравнении с жизнью природы...

Это противоречие, конфликт между человеческой жизнью и жизнью природы остается для Тургенева неразрешимым. «Не дайте проскользнуть жизни между пальцев» — вот основная философская мысль и наставление писателя, выраженное во многих **«Стихотворениях...**». Вот почему часто лирический герой Тургенева вспоминает свою жизнь, анализирует ее, часто из его уст можно услышать фразу: «О жизнь, жизнь, куда ушла ты так бесследно? Ты ли меня обманула, я ли не умел воспользоваться твоими дарами?» Тургенев раз за разом говорит нам о том, что жизнь лишь мгновение, ее надо прожить так, чтобы в конце не оглядываться с ужасом, не выводить: «Догорай, бесполезная жизнь...»

Нередко, для того чтобы показать всю мимолетность жизни, Тургенев сопоставляет настоящее и прошлое. Ведь именно в такие **моменты**, вспоминая свое прошлое, человек начинает ценить жизнь (**«Двойник»**).

Интересно проанализировать стихотворение «Собака».

Рассматривается тот же вопрос жизни и **смерти**, мимолетности человеческой жизни, незначительности **каждой** отдельно взятой жизни перед лицом смерти.

Жизнь автор сравнивает с трепетным огоньком, который потухнет при первом же «налете» бури. Это пугливо отдельное существо, которое чувствует приближение **смерти**, и **«Одна** жизнь жмется пугливо к другой». В

Этом стихотворении опять прослеживается мысль о **равенстве** и ничтожности всех живых существ перед «законом» природы: «две пары одинаковых **глаз**». Автор ставит рядом человека и животное, чтобы подчеркнуть различие, но одновременно и родственность героя и его собаки. Именно для этой цели он вводит плеоназмы: «нет никакой разницы» и «мы **тождественны**», что подчеркивает равнозначность человека и животного перед лицом смерти. Для этой же цели в тексте повторяются одни и те же словосочетания: одно и то же чувство, один и тот же **огонек**, одна и та же жизнь.

Смерть представлена здесь в образе огромной хищной птицы, которая «налетит», «махнет» на огонек жизни «холодным широким крылом». С помощью тропов Тургенев оживляет **смерть**, дает ей «жизнь»: «воет страшная, неистовая буря».

Для усиления напряженности автор вводит восклицания. Кроме того, в тексте имеется еще одно так называемое средство экспрессивной **лексики**: свойственный Тургеневу риторический вопрос, который заставляет самого читателя **думать**, пытаться вместе с автором найти ответы на заданные вопросы.

Добролюбов писал о тургеневской **прозе**: «...и грустно и весело это ощущение: там светлые воспоминания **детства**, невозвратно мелькнувшего, там гордые и радостные надежды юности. Все прошло и не будет больше; но еще не пропал человек, который хоть в воспоминании может **вернуться** к этим светлым грезам... И благо тому, кто умеет пробуждать такие воспоминания, вызвать такое настроение души». Действительно, мы можем отметить, что многие стихотворения в прозе, которые на первый взгляд пессимистичны и мрачны, на самом деле пробуждают в человеке «состояние душевной высоты и просветленности». Так называемый тургеневский лиризм придает произведениям писателя необычайную задушевность. Сталкивая прошлое и настояще, писатель «играет» со временем и «извлекает из этого бездну поэзии,

эстетического **наслаждения**, мудрости понимания, при-
миренности **противоречий**. Тургенев упивается поэзией
времени...

Действительно, как мастерски создает Тургенев образ ликующей юности — «царства лазури, света, молодости и счастья» в стихотворении «Лазурное царство», и противопоставляет это светлое царство «темным, тяжелым дням... холоду и мраку **старости**»... И везде эта философская идея: показать все противоречия и преодолеть, снять их. И это в полной мере отразилось в «Молитве».

В этом стихотворении ход мысли идет от противопоставления к синтезу. Тургенев как бы расщепляет, чтобы в конце концов соединить, вещи, казалось бы, несоединимые: «...**станем** пить и веселиться — да молиться».

Как писатель-философ, Тургенев не выбирает вовсе, а собирает все противоречия в единую систему, которая в сущности-то и является той самой истиной жизни, которую все ищут.

«Стихотворения в прозе» — это итог трудной, но красивой жизни великого писателя, который сумел соединить в своих **«Senilia»** и радость, и горечь, и мгновенное, и вечное, и личное, и общечеловеческое...

ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА «ОТЦЫ И ДЕТИ» И. С. ТУРГЕНЕВА

Трактовка как главных героев романа, так и замысла самого Тургенева встречается разная. Именно поэтому следует критически относиться к этим рассуждениям, и в частности, к трактовке Писарева.

Принято считать, что основная расстановка сил романа отражена в противостоянии Базарова и Павла Петровича Кирсанова, так как именно они ведут полемику на различные темы — о нигилизме, аристократизме, практической пользе и прочем. Однако Павел Петрович оказывается несостоятельным оппонентом для Базарова. Все слова Павла Петровича — лишь «слова», так как не подкреплены никаким действием. Он, по существу, такой же доктринер, как и Базаров. Вся его предшествующая **жизнь** представляла собой прямой путь сплошных удач, данных ему по праву рождения, но первая же трудность — неразделенная любовь — сделала Павла Петровича ни на что не способным. Убеждений, как справедливо отмечает Писарев, у Павла **Петровича** нет, в качестве убеждений он **пытается** «протащить» принципы, причем понятые на свой манер. Все они сводятся к соблюдению **внешних** приличий и **усилий**, направленным **на то**, чтобы считаться **джентльменом**. Форма без содержания — в этом суть Павла Петровича (это ярко прослеживается в описании его кабинета, а затем в том, что в качестве символа России Павел Петрович держит на столе пепельницу в форме «музицкого лалтя»).

Таким образом, Павел Петрович оказывается совершенно несостоятельным оппонентом Базарову. Настоящий оппонент вождю нигилистов — Николай Петрович Кирсанов, хотя он и не вступает в словесные баталии с Базаровым. Все его мироощущение, лишенное внешней вычурности поведение, но вместе с тем душевная широта противостоят **всеотрицанию** нигилистов. Павла Петровича во всем интересует лишь внешняя сторона вещей. Он

толкует о Шиллере, о Гете, хотя вряд ли удосужился их прочесть, его суждения самонадеяны и поверхностны.

Но то же **самое** можно сказать о Базарове! То же пристрастие к «внешним эффектам» (бакенбарды, балахон, развязные манеры и прочее) и та же «неограниченность» с окружающим его миром. Связь Базарова и Павла Петровича не только **внешняя**, но и генетическая: Базаров отрицает все то уродливое и **недееспособное**, что есть в Павле Петровиче, но в этом отрицании впадает в крайность, а крайности, как **известно**, сближаются, и именно поэтому между Базаровым и Павлом Петровичем так много общего. Таким образом, Базаров — порождение пороков старшего поколения, философия Базарова — это отрицание жизненных установок «отцов», которые те успели изрядно дискредитировать, Базаров — это тот же Павел Петрович, только с точностью до наоборот.

Тургенев показывает, что на отрицании нельзя построить абсолютно ничего, в том числе и философии — сама **жизнь** неизбежно опровергнет ее, потому что суть жизни состоит в утверждении, а не в отрицании. Николай Петрович Кирсанов мог бы поспорить с Базаровым, но он прекрасно понимает, что его аргументы не будут убедительны ни для Базарова, ни для брата. Оружие последних в споре — логика, софистика, схоластика. То знание, которым обладает Николай Петрович, нельзя передать словами, человек должен его сам почувствовать, выстрадать. То, что он мог бы сказать о гармоничном существовании, о единении с **природой**, о поэзии, — для Базарова и для Павла Петровича пустой звук, потому что для понимания всех этих вещей нужно иметь развитую **душу**, которой ни у «уездного аристократа», ни у «предводителя нигилистов» нет.

Это в состоянии понять сын Николая Петровича Аркадий, который, в конце концов, приходит к выводу о несостоятельности идей Базарова. В немалой степени Базаров сам способствует этому: Аркадий понимает, что Базаров не только не уважает авторитеты, но и окружа-

ющих, что он никого не любит. Трезвый житейский ум Кати ему больше по сердцу, чем холодная схоластика Базарова. Весь дальнейший путь Базарова, описанный в романе, — опровержение его нигилистической доктрины. Базаров отрицает искусство, поэзию, поскольку не видит в них никакого проку. Но после того как влюбляется в Одинцову, понимает, что это не так. По его совету Аркадий отнимает у отца томик Пушкина и подсовывает немецкую материалистическую книжку. Именно Базаров высмеивает игру Николая Петровича на виолончели, восхищение Аркадия красотами природы. Однобоко развитая личность Базарова не в состоянии понять всего этого.

Однако для него еще не все потеряно, и это проявляется в его любви к Одинцовой. Базаров оказывается человеком, а не бездушной машиной, которая способна лишь ставить опыты и резать лягушек. Убеждения Базарова вступают в трагическое противоречие с его человеческой сущностью. Отказаться от них он не может, но не может и задушить в себе проснувшегося человека. Для Базарова нет выхода из создавшегося положения, и именно поэтому он умирает. Смерть Базарова — это смерть его доктрины. Перед лицом неизбежной гибели Базаров отмечает все наносное, второстепенное, чтобы оставить самое главное. И этим главным оказывается то человеческое, что в нем есть, — любовь к Одинцовой.

Тургенев на каждом шагу опровергает Базарова. Базаров заявляет, что природа не храм, а мастерская, — и тут же следует великолепный пейзаж. Картины природы, которыми насыщен роман, подспудно убеждают читателя в совершенно обратном, а именно, что природа — храм, а не мастерская и что только жизнь в гармонии с окружающим миром, а не насилие над ним может принести человеку счастье. Оказывается, что Пушкин и игра на виолончели в абсолютном измерении гораздо важнее всей «полезной» деятельности Базарова.

Кроме того, Тургенев сумел показать в образе Базарова и очень опасные тенденции — крайний эгоцентризм, болезненное самолюбие, непоколебимую уверенность в собственной правоте, претензию на обладание абсолютной истиной и готовность в угоду своей идеи проводить насилие (разговор Павла Петровича с Базаровым, когда последний заявляет, что готов идти против своего народа, что их, нигилистов, не так мало, что если их сомнут, то «туда нам и дорога», но только «еще бабушка надвое сказала» и т. д.). Тургенев увидел в своем герое ту «бесовщину», о которой позже будет писать Достоевский (*«Бесы»*), но привел его все-таки к общечеловеческому началу, а идеи нигилизма — к развенчанию.

Не случайно после смерти Базарова не остается его последователей. На бесплодной почве нигилизма взрастают только такие пародии на людей, как Кукшина и Ситников. В последней сцене — описании сельского кладбища и родителей, приходящих на могилу сына, — вечная природа, на спокойствие которой посягал Базаров, даст «нигилисту» последнее успокоение. Все второстепенное, что придумал беспокойный и неблагодарный сын природы — человек, — остается в стороне. Только природа, которую Базаров хотел превратить в мастерскую, да родители, давшие ему жизнь, с которой он так неразумно обошелся, окружают его. Ужасно, когда молодое поколение менее нравственно, чем предыдущее. Поэтому проблема *«отцов и детей»* живет и сейчас, приобретая несколько другое направление.

**«...ОНИ ЛУЧШИЕ ИЗ ДВОРЯН – И ИМЕННО
ПОТОМУ ВЫБРАНЫ МНОЮ, ЧТОБЫ ДОКАЗАТЬ
ИХ НЕСОСТОЯТЕЛЬНОСТЬ»
(ПО РОМАНУ И. С. ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ»)**

Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети» появился в 1862 году. С тех пор и до настоящего времени он продолжает восхищать читателей своими художественными достоинствами. Тургеневу как великому художнику удалось раскрыть в «Отцах и детях» политический смысл идейной борьбы основных общественных и классовых сил в России конца 50-х — начала 60-х годов XIX века. В то время самым животрепещущим был вопрос об отмене крепостного права. В ходе подготовки реформы 1861 года четко выявились противоположные позиции дворян- помещиков и революционных демократов.

По своим убеждениям Тургенев был умеренным либералом, сторонником постепенного, реформистского преобразования России. Он был противником революционных восстаний и не верил в перспективность революционной демократии. Но в то же время постоянные жизненные наблюдения убеждали писателя, что демократы — большая сила. И как художник, тонко улавливающий новые веяния эпохи, Тургенев почувствовал, что именно из демократической среды должен выйти ожидаемый всеми в 60-е годы новый герой. В результате этих размышлений вскоре появился роман «Отцы и дети», где центральным героем является разночинец-демократ Базаров.

Как же изображены в этом романе главные противоборствующие общественные силы?

Основным и единственным выразителем демократической идеологии здесь является Евгений Базаров. Тургенев наделил его любовью к точным наукам и труду, материалистическими взглядами, способностью оказывать влияние на окружающих. Однако главный герой не остается таким на протяжении всего романа. Писатель во второй половине «Отцов и детей» изменяет облик Базарова, ли-

шает его веры в народ и в будущее России, приводит к пессимизму, то есть делает не похожим на подлинных революционеров-демократов. Он думал о них как о большой силе, но преходящей, которая должна уступить свое место реформаторам-постепеновцам. Вот почему Базарова писатель заставил умереть от случайного пореза пальца.

Идейными антагонистами героя оказались либералы-дворяне, которые уже обнаружили свою экономическую и политическую слабость. Тургенев доказал, что историческая роль дворянством уже сыграна и ему надо уступить место разночинцам. Вот почему писатель изображает либералов людьми слабыми.

Главный идейный противник Базарова — Павел Петрович Кирсанов.

Кирсанов невзлюбил его за взгляды на жизнь, присущие нигилистам. Все мысли Павла Петровича сводились к тому, чтобы сохранить старый порядок. Главный герой стремился этот порядок уничтожить. Павел Петрович постоянно спорит с Базаровым о науке, **самодержавно-крепостническом** строе, крестьянах, «правда, говоря с ними, он морщится и нюхает одеколон». «Волосатый» — так сказал Павел Петрович о приятеле Аркадия. Его явно коробит внешность нигилиста: и длинные волосы, и балахон с кистями, и красные неухоженные руки, контрастирующие со щегольством аристократа. Его аристократизм на английский манер сводится к слепому поклонению всему английскому — от парламента до рукомойников. Тургенев подчеркивает, что Павел Петрович придерживался своих либерально-аристократических принципов, был тверд и последователен в борьбе за их осуществление. Однако сами по себе его принципы мертвы, обречены историей. Павел Петрович в конце романа покидает свою родину, переезжает в Дрезден, перестает читать русские книги, и только «серебряная пепельница в виде мужицкого лаптя на его письменном столе напоминает ему о России».

Но и умеренный либерал Николай Петрович выглядит тоже беспомощно и жалко (недаром он говорит, что

«пора гроб заказывать и ручки складывать крестом на груди»), а его игра в демократизм и лавирование между старым и новым иногда становятся смешными. Тургенев со всей реалистической беспощадностью показывает результаты деятельности либерального дворянства: полный развал хозяйства (мужики не платят оброка, **наемные** рабочие портят сбрую), обнищание крепостных крестьян.

К политическому лагерю «отцов» по своим взглядам на жизнь относится и Аркадий Кирсанов. Правда, ему очень нравятся теории Базарова и он старается подражать главному герою, выдавая себя за нигилиста. Но, часто забывая о своей новой роли, Аркадий заступается за **родственников**, пытаясь убедить Базарова, что Николай Петрович — «золотой человек». Аркадий обнаруживает свое кровное и идейное сходство с либералами, освобождается из-под чужого влияния друга и находит свое душевное спокойствие с Катей Одинцовой. Он из случайного попутчика нигилиста превращается в спокойного, уравновешенного **мужа**, либерального помещика, не осмеливающегося даже громко предложить тост за своего бывшего товарища. Д. И. Писарев был прав, сравнив Аркадия с куском чистого и мягкого воска: «Вы можете сделать из него все, что хотите, но зато после вас всякий другой точно так же может сделать с ним все, что этому другому будет **угодно**».

На примере Кирсановых Тургенев показал лучших дворян того времени. Но даже эти лучшие не могли изменить ход событий XIX века. Власть в руках у дворянства находилась очень долго, и мало чего хорошего осталось после него. В стране был голод и нищета крестьян, Россия отстала в развитии от других зарубежных стран.

При помощи споров в романе Тургенев показал, кто будет владеть будущим: побеждает Базаров. «Это торжество демократизма над **аристократией**», — пишет Иван Сергеевич в письмах. Значит, следующий шаг будет за **революционерами-демократами**.

«ОТЦЫ» И «ДЕТИ» В РОМАНЕ И. С. ТУРГЕНЕВА

В своем романе И. С. Тургенев затрагивает животрепещущую для 60-х годов проблему «отцов и детей». Но этот конфликт не является характерным атрибутом лишь той эпохи, он существовал во все времена, для развития общества это противоречие является двигателем, непрерывным условием прогресса. Вероятно, именно поэтому даже с течением времени роман «Отцы и дети» не потерял своей актуальности.

Два поколения, сопоставленные Тургеневым в его произведении, расходятся не столько потому, что одни были «отцами», а другие — «детьми», сколько потому, что «отцы» и «дети», в силу обстоятельств, стали выразителями идей различных, противоположных эпох, они представляли разные социальные положения: старого дворянства и аристократии и молодой революционно-демократической интеллигенции. Таким образом, этот чисто психологический конфликт перерастает в глубокий социальный антагонизм.

Для более подробного рассмотрения этой проблемы мне кажется целесообразным условно выделить три части: во-первых, конфликт дворянства в лице Павла Петровича Кирсанова и разnochинной интеллигенции (Базаров); во-вторых, это конфликт Аркадия с отцом, не имеющий такой серьезной идейной почвы, но от этого не менее болезненный; и в-третьих, конфликт Базарова с родителями, который придает роману особую остроту, пронзительность.

Итак, проблема противоречия между дворянством и революционными демократами заявлена буквально с первых же страниц романа. Уже в самом описании героев читатель обнаруживает противопоставление. Когда автор представляет Базарова, нам видится фигура мрачная, отгороженная от мира, в ней чувствуется сила, энергия. Особо Тургенев акцентирует наше внимание на уме главного героя. Описание Павла Петровича, напротив,

состоит почти только из прилагательных, это человек-кукла, жизнь и дела которого бессмысленны: он носит английский костюм и лаковые полусапожки в деревне, заботится о красе ногтей. Все прошлое Павла Петровича — погоня за миражами, в то время как Базаров приносит реальную пользу, занимается конкретными проблемами, ему некогда мечтать. Контрастность этих образов бросается в глаза. Автор хочет изобразить могучего разночинца и слабых дворян. Этот конфликт развивается на протяжении всего романа, но так и не имеет развязки. Писатель как бы предоставляет его разрешение будущему, рассматривая его со стороны.

Отношения Аркадия с отцом представляются мне наиболее трогательными. Эти образы созданы Тургеневым с большой любовью, которую он передает читателю. Несмотря на конфликт, завязка которого происходит в самом начале романа, мы видим, что отец и сын невероятно похожи и противоречия между ними по большей степени наносные. Аркадий представляется нам «молоденьким мальчиком», романтиком, увлекшимся идеями равенства и братства, он хочет, чтобы мир вокруг был так же счастлив и радостен, как и он сам. Тургенев с легкой иронией подчеркивает желание Аркадия казаться взрослым, зрелым человеком с собственными взглядами на окружающий его мир, общество; молодой человек изо всех сил старается быть похожим на своего кумира Базарова, заслужить его уважение независимостью мышления: «Он (Аркадий) в душе очень обрадовался предложению своего приятеля, но почел обязанностью скрыть свое чувство. Недаром же он был **нигилист!**». А на самом деле для счастья ему надо немного: жить в родном доме вместе с отцом, иметь добрую и любящую жену, воспитывать детей. И это «**обывательское**», простое и незамысловатое счастье пересилило идеи о всеобщем благе и всемирной гармонии.

Таков и его отец, он ценит уклад, семью; благополучие близких людей для него превыше всего. Он сохранил

в своей душе идеалы романтизма, недаром Николай Петрович читает Шиллера, Гете, Пушкина. Не случайно его так коробят напускной **линизм** и развязность Аркадия **и**, в то же самое время, отчуждение сына, который ему так дорог. Он сам старается не отставать от времени, искренне пытается понять молодежь. Это неуклюжее подражание новому вызывает у автора улыбку, но, скорее всего, добрую. Этот искренний, бесхитростный, пусть даже не очень глубокий человек очень близок Тургеневу. Таким образом, этот конфликт между отцом и сыном снимается в конце романа как бы автоматически. Базаров уходит из жизни **Аркадия**, идеи которого и были «яблоком раздора». Автор подводит нас к **тому**, что молодой человек, вероятно, повторит путь своего отца.

На конфликте Базарова с его родителями хотелось бы остановиться особенно. Именно в нем-то и заложен весь смысл, вся мудрость.

Я думаю, что при встрече Базарова с родителями конфликт поколений достигает своего апогея. Это проявляется, прежде всего, в том, что ни сам Базаров, ни даже, пожалуй, автор не знают, как же на самом деле главный герой относится к своим родителям. Его чувства противоречивы: с одной стороны, в порыве откровенности он признается, что любит своих родителей, а с другой — в его словах сквозит презрение к «глупой жизни **отцов**». И это презрение не наносное, как у Аркадия, оно продиктовано его жизненной позицией, твердыми убеждениями. Этот разлад имеет очень глубокие корни, и, по-видимому, он неразрешим. Отношения с Одинцовой, с родителями доказывают, что даже Базаров не может полностью подавить свои чувства и подчиняться только уму.

Трудно объяснить, какое же чувство не позволяет ему окончательно отрешиться от родителей: **любви**, жалости, а может быть, чувство благодарности за то, что именно они дали первые импульсы, заложили основу для развития его личности. В разговоре с Аркадием Базаров утверждает, что **«всякий** человек сам себя воспитать должен —

ну хоть как я». Здесь, я думаю, **Базаров** неправ. Именно родительское воспитание, их пример или, напротив, их ошибка создали почву для интеллектуального роста Базарова. Он, как и все дети, пошел дальше своих родителей и отдалился настолько, что утратил возможность понимать их, принимать их такими, как есть, прощать.

Эта пропасть велика и непреодолима, да и сам Базаров не хочет сблизиться со стариками, считая это шагом назад. И очень жаль. Сколько ценнего он мог бы почерпнуть от них, и не было бы этого трагического одиночества, метаний. Узнав поближе своих родителей, он бы понял, что Россия держится именно на таких людях, на силах их душ, на их вере и любви. То, как описывает автор Василия Ивановича и Арину Власьевну, то, сколько души он в это вкладывает, не оставляет сомнений, что эти герои ему особенно дороги.

Трудно определить, на чьей стороне находится автор в этом конфликте «отцов» и «детей». Но все-таки, по каким-то трудимым интонациям чувствуется, что ближе для него сторона «отцов».

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЕМ «ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ПАРЫ» В РОМАНЕ И. С. ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ»

Роман Тургенева построен так, что в нем отражены вечные типы: «герои времени» и обычные люди. Братья Кирсановы как раз составляет такую психологическую пару.

Павел Петрович неслучайно назван Писаревым «маленьким Печориным». Он действительно не только принадлежит к тому же поколению, но и является собой «печоринский» тип. «Заметим, что Павел Петрович вообще не отец, а для произведения с таким названием это далеко не безразлично. Павел Петрович — холостая душа, ничего от него «родиться», произойти не может; именно в этом и заключается все назначение его существования в тургеневском романе», — комментирует А. Жук.

Композиционно роман Тургенева построен на соединении прямого, последовательного повествования и биографий основных героев. Эти истории прерывают течение романа, уводят нас в иные эпохи, обращают к истокам происходящего в современности. Жизнеописание Павла Петровича Кирсанова подчеркнуто «выпадает» из общего хода повествования, оно даже стилистически чужеродно роману. И, хотя читатель узнает об истории Павла Петровича из рассказа Аркадия, обращенного к Базарову, язык этого рассказа ничем не напоминает стиль общения молодых нигилистов.

Тургенев максимально приближается к стилю и образности романов 30–40-х годов XIX века, создает особый стиль романтического повествования. В нем все уводит от реальной, приземленной повседневности. Мы так и не узнаем настоящего имени загадочной возлюбленной Павла Петровича: она фигурирует под условно-литературным именем Нелли, или под таинственным «княгиня Р». Не узнаем, что томило ее, что заставляло метаться по всей Европе, переходить от слез к смеху и от беспечности к унынию. Многое в ней не будет разгадано читателем.

Да это и неважно. Главное понять, что в ней так привлекло **Павла** Кирсанова, на чем основана его неземная страсть? А вот это как раз довольно ясно: самая загадочность **Нелли**, многозначительная ее пустота, ее одержимость «ей самой неведомыми **силами**», ее непредсказуемость и непоследовательность и составляют ее очарование для Кирсанова.

Любовь и дружба присутствуют и в жизни Базарова.

Все люди разные, и каждый понимает любовь и дружбу по-своему. Для одних найти любимого человека есть цель и смысл жизни, а дружба — неотъемлемое понятие для счастливого существования. Эти люди составляют большинство. Другие считают любовь выдумкой, «белибердой, непростительной дурью»; в дружбе ищут **единомышленника**, борца, а не человека, с которым можно пооткровенничать на личные темы. Таких людей **мало**, и к таким людям относится Евгений Васильевич Базаров.

Его **единственный** друг — Аркадий — наивный, несформировавшийся юнец. Он привязался к Базарову всей душой и сердцем, обожествляет его, ловит каждое слово. Базаров чувствует это и хочет воспитать из Аркадия человека, подобного **себе**, отрицающего современный им общественный строй, приносящего практическую пользу России. Поддерживать дружеские отношения с Базаровым хочет не только Аркадий, но и некоторые так называемые «**дворяне-прогрессисты**». Например, Ситников и Кукшина. Они считают себя современными молодыми людьми и боятся отстать от моды. А так как нигилизм — веяние моды, то они принимают его; но принимают частично и, надо сказать, самые неприглядные его стороны: неряшливость в одежде и разговоре, отрицание того, о чем не имеют ни малейшего представления. И Базаров прекрасно понимает, что это люди неумные и непостоянные — он не принимает их дружбы, он все надежды возлагает на молодого Аркадия. Он видит в нем своего последователя, единомышленника.

Базаров с Аркадием часто беседуют, многое обсуждают. Аркадий внушил себе, что согласен с Базаровым во всем, разделяет все его взгляды. Однако все чаще между ними возникают разногласия. Аркадий осознает, что не может принять все суждения Базарова. В частности, он не может отрицать природу и искусство. Базаров считает, что «природа — это не храм, а мастерская, и человек в ней — работник». Аркадий считает, что природой надо наслаждаться, и из этого наслаждения черпать силы для работы. Базаров смеется над «стареньkim романтиком» Николаем Петровичем, когда тот играет на виолончели; Аркадий даже не улыбается его шутке, ио, несмотря на возникшие разногласия, продолжает любить и уважать своего «учителя».

Базаров не замечает перемену в Аркадии, и поэтому его женитьба совершенно выводит Евгения из равновесия. И Евгений решает расстаться с Аркадием, расстаться навсегда. Аркадий не оправдал его надежд, он подвел его. **Базарову** горько это осознавать и трудно отречься от друга, но он решается на это. И уезжает с такими словами: «...ты поступил умно; для нашей горькой, **бобыльной** жизни ты не создан. В тебе нет ни **дерзости**, ни злости, а есть молодая смелость да молодой задор, для нашего дела это не годится... Ты славный малый; но ты все-таки мякенький, либеральный барич». Аркадий не хочет расставаться с Базаровым, он пытается остановить друга, но тот непоколебим в своем жестоком решении.

Итак, первая потеря Базарова — потеря друга, а следовательно, и разрушение психологической дары.

Любовь — чувство романтическое, а так как нигилизм отвергает все, что не приносит практической пользы, то отвергает и любовь. Базаров принимает любовь только с физиологической стороны отношений между мужчиной и женщиной: «Нравится тебе женщина — старайся добиться толку, а нельзя — ну, не надо, отвернись: земля не клином сошлась». Любовь к А. С. Одинцовой вры-

вается в его сердце **внезапно**, не спрашивая его **согласия**: и не радуя его своим появлением.

Еще на балу Одинцова привлекла внимание Базарова: «Это что за фигура? На остальных баб не **похожа**». Анна Сергеевна показалась ему очень красивой молодой **женщиной**. Он с любопытством принимает ее приглашение погостить в ее имении Никольском. Там он открывает для себя очень умную, хитрую, видавшую виды дворянку. Одинцова, в свою очередь, познакомилась с человеком неординарным; и красивой, самолюбивой женщине захотелось околдовать его своими чарами. Базаров и Одинцова проводят вместе много времени: гуляют, беседуют, спорят, словом, познают друг друга. И в обоих происходит перемена. Базаров поразил воображение Одинцовой, он занимал ее, она о нем много думала, ей было интересно в его обществе. *Она как будто хотела и его испытать, и себя **изведать**».

А что происходило в **Базарове!** Он окончательно влюбился! Это же настоящая трагедия! **Рушатся** все его теории и доводы. И он старается оттолкнуть от себя это навязчивое, неприятное **чувство**, «с негодованием сознает романтика в самом **себе**». А между тем Анна Сергеевна продолжает кокетничать перед Базаровым: она приглашает его на уединенные прогулки в саду, вызывает на откровенный разговор. Она добивается его признания в любви. Это было ее целью — целью холодной расчетливой кокетки. Базаров не верит в ее любовь, но в его душе теплится надежда на взаимность, и в порыве страсти он бросается к ней. Он забывает все на свете, хочет лишь быть с любимой, никогда не расставаться с нею. Но Одинцова отказывается от него. «Нет, бог знает, куда бы это повело, этим нельзя шутить, спокойствие все-таки лучше всего на **свете**».

Итак, он отвергнут. Это вторая потеря — потеря любимой женщины. Базаров очень тяжело переживает этот удар. Он уезжает домой, лихорадочно ищет себе занятие и, наконец, успокаивается своей привычной работой. Но

Базарову с **Одинцовой** суждено было еще встретиться — в последний раз.

Внезапно Базаров заболевает и посыпает нарочного к Одинцовой: «Скажи, что кланяться велел, больше ничего не нужно». Но это он только говорит, что «больше ничего не нужно», на самом деле он робко, но надеется увидеть любимый образ, услышать нежный голос, взглянуть в прекрасные глаза. И мечта Базарова сбывается: Анна Сергеевна приезжает и даже привозит с собой доктора. Но приезжает она не из любви к Базарову, она считает своей обязанностью благовоспитанной женщины отдать последний долг умирающему. При виде его она не бросилась со слезами к его ногам, как бросаются к любимому человеку, **«она** просто испугалась каким-то холодным и томительным испугом». Базаров понял ее: «Ну, спасибо. Это по-царски. Говорят, цари тоже посещают **умирающих**». Дождавшись ее, на любимых руках умирает Евгений Васильевич Базаров — умирает сильным, воевавшим, не отказавшимся от своих суждений, не отчаявшимся в жизни, но одиноким и отвергнутым.

Главная психологическая пара романа — это Базаров и Павел Петрович Кирсанов. Взгляды нигилиста Базарова и Кирсанова были совершенно противоположными. С первой встречи они почувствовали друг друга врагами. Павел Петрович, узнав, что **Евгений** будет гостить у них, спросил: «Этот волосатый?». А Базаров вечером заметил Аркадию: «А чудаковат у тебя **дядя**». Между ними всегда возникали противоречия. «У нас еще будет схватка с этим лекарем, я это предчувствую», — говорит Кирсанов. И она произошла. Нигилист необоснованно доказывал необходимость отрицания как образа жизни и, естественно, в силу своей низкой философской культуры наталкивался на логически верные заключения противника. Это и являлось основой неприязни героев. Молодежь пришла разрушать и обличать, а построением займется кто-то другой. «Вы все отрицаете, или, выражаясь вернее, вы все разрушаете. Да ведь надо и строить», —

говорит Евгению Кирсанов. «Это уже не наше дело. Сперва нужно место расчистить», — отвечает Базаров.

Они спорят о поэзии, искусстве, философии. Базаров поражает и раздражает Кирсанова **своими** хладнокровными мыслями об отрицании личности, всего духовного. Но, все-таки, как бы **правильно** ни мыслил Павел Петрович, в какой-то степени его **представления** устарели. **Безусловно**, принципы в идеалы отцов отходят в прошлое. Особенно наглядно это показано в **спектакле** Кирсанова и Евгения. «Дуэль, — писал Тургенев, — введена для наглядного доказательства пустоты **алегантно-дворянского** рыцарства, **выставленного** преувеличенно комическим». Но с мыслями нигилиста тоже согласиться нельзя.

Отношение к народу Павла Петровича и **Базарова разное**. Павлу Петровичу религиозность народа, жизнь по заведенным дедами порядкам кажутся исконными и ценныхми чертами народной **жизни**, умиляют его. Базарову же эти качества ненавистны: «Народ полагает, что, когда гром гремит, это Илья-пророк в колеснице по небу разъезжает. Что ж? Мне согласиться с **ним?**». Павел Петрович: «Он (народ) не может жить без **веры**». Базаров: «Грубейшее суеверие его **душит**». Просматриваются разногласия Базарова и Павла Петровича в отношении к искусству, природе. С точки зрения Базарова «читать Пушкина — потерянное время, заниматься музыкой смешно, наслаждаться природою нелепо».

Павел Петрович, **напротив**, любит природу, музыку. Максимализм Базарова, полагающего, что можно и нужно во всем опираться только **на** собственный опыт и собственные ощущения, приводит к отрицанию искусства, поскольку искусство как раз и представляет собой обобщение и художественное осмысление чужого опыта. Искусство (и литература, и живопись, и музыка) размягчает душу, отвлекает от дела. Все это **«романтизм»**, «чепуха». Базарову, для которого главной фигурой времени был русский **мужик**, задавленный **нищетой**, «грубейшими суевериями», казалось кощунственным «толковать»

об искусстве, «бессознательном **творчестве**», когда «дело идет о хлебе **насущном**».

В романе Тургенева «Отцы и дети» столкнулись два сильных, ярких характера. По своим взглядам, убеждениям Павел Петрович предстал перед нами как представитель «сковывающей, леденящей силы прошедшего», а Евгений Базаров — как часть «разрушительной, освобождающей силы **настоящего**».

Ценность концепции «психологической пары» в романе Тургенева, на мой взгляд, в том, что она позволяет не просто наблюдать за героями и быть пассивными зрителями, а помогает сравнивать, сопоставлять героев, подталкивает читателя к нужным выводам. Герои Тургенева живут во **взаимоотношениях** друг с другом.

РОЛЬ ЭПИЗОДА В РОМАНЕ И. С. ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ» (ПРИЕЗД АРКАДИЯ И БАЗАРОВА В МАРЬИНО)

Уже в первом эпизоде романа Тургенева «Отцы и дети» намечаются **важнейшие** темы, идеи, художественные приемы Тургенева; попытка проанализировать их — первый шаг к осмыслиению художественного мира произведения в его системной целостности.

Один из эпизодов, которым начинается роман И. С. Тургенева «Отцы и дети», — возвращение Аркадия Николаевича Кирсанова в имение своего отца Марьино. Сама ситуация «возвращения домой после долгого отсутствия» предопределяет отношение читателя к происходящему как к новому этапу в жизни молодого человека.

Действительно, Аркадий Николаевич закончил обучение в университете и, как всякий молодой человек, стоит перед выбором дальнейшего жизненного пути, понимаемого очень широко: это не только и не столько выбор общественной деятельности, сколько определение собственной жизненной позиции, своего отношения к нравственным и эстетическим ценностям старшего поколения.

Проблема отношений «отцов» и «детей», отразившаяся в заглавии романа и составляющая основной конфликт его, — проблема вневременная, жизненная. Потому Тургенев отмечает типичность «небольшой **неловкости**», которую ощущает Аркадий за первым после разлуки «семейным ужином» и «которая обыкновенно овладевает молодым человеком, когда он только что перестал быть ребенком и возвратился в место, где привыкли видеть и считать его ребенком. Он без нужды растягивал свою речь, избегал слова «папаша» и даже раз заменил его словом «отец», произнесенным, правда, сквозь зубы...».

Однако этому эпизоду в романе соответствует точная дата — 20 мая 1859 года, как бы диктуя необходимость исторического комментария ко всему содержанию романа, остро полемического, отражающего идеиную борь-

бу **60-х** годов, споры вокруг **подготавливающейся** крестьянской реформы. Не случайно основное действие романа происходит в «дворянских гнездах», а Николай Петрович Кирсанов уже в первом разговоре с сыном заводит речь о «хлопотах с **мужиками**». Важно отметить, что **подобная конкретность не исключение**, а скорее правило для романов Тургенева, очень точно отражающих время, в которое они написаны. И неудачное хозяйствование Николая Петровича, и то, что «толпа дворовых не высыпала на крыльцо встречать **господ**», — знаки времени, заключающие в себе скрытое сравнение с прежними временами.

Молодого Кирсанова встречают барин и слуга. Как ни странно, но разговор о новом поколении начинается именно с Петра, «в котором все: и бирюзовая сережка в ухе, и напомаженные разноцветные волосы, и учтивые телодвижения, словом, все изобличало человека новейшего, усовершенствованного поколения». Он не подходит «к ручке **барича**», а только издали кланяется ему, а к мужикам относится презрительно. Это вульгарное понимание «**нового**», «**глупость и важность**» свойственны не одному Петру. По той же причине столь же ироничны описания **Кукшиной** и Ситникова, «вытащивших», по выражению Писарева, идею Базарова «на улицу», опошлившим его взгляды. Петр, конечно, представляет гораздо меньшую опасность для общества, чем мнимые единомышленники Базарова, но едва ли меньшую роль играет его комический образ. Петр встречает Кирсанова и Базарова в начале романа, он участвует как единственный «секундант» в одном из важнейших эпизодов — дуэли Базарова с Павлом Петровичем и, наконец, подобно Николаю Петровичу и Аркадию Николаевичу, женится.

Роман начинается с диалога, диалоги вообще играют большую роль в этом романе и существенно преобладают над повествованием. Слово несет дополнительную нагрузку, является важнейшим средством характеристики персонажа.

Уже в первом эпизоде, говоря Аркадию о своих отношениях с Фенечкой, Николай Петрович переходит на французский язык, с появлением Павла Петровича в тексте появляются английские слова — и в речи персонажа, и в авторской речи. Так, европейское «shakehands» Павла Петровича столь же далеко от «рукопожатия», как далеко от поцелуя троекратное прикосновение Павла Петровича «до щек» племянника «своими душистыми усами».

В самом начале романа действие как бы в угоду реальности замедляется ожиданием встречи. И, как будто воспользовавшись свободным временем, Тургенев обращается к биографии Николая Петровича Кирсанова.

Предыстория тургеневских героев, как правило, лишенных прямой авторской оценки, всегда значима. Их духовный мир тесно связан с обстоятельствами, в которых формируется их характер. Не случайно Аркадий, стремясь оправдать своего дядю в глазах друга, рассказывает ему историю Павла Петровича. Не случайно у главного героя романа — Евгения Васильевича Базарова — отсутствует предыстория.

Образ Николая Петровича Кирсанова обладает высокой степенью типичности. Этот человек не исключение, он таков, как многие, — из обычной дворянской семьи, получивший обычное для того времени образование, женившийся по любви и живший в своей деревне «хорошо и тихо». Он не преуспевает в хозяйственной деятельности, не живет, подобно брату, воспоминаниями яркой и бурной молодости. Но он неравнодушен к музыке, восхищается природой и в этом смысле гораздо более выражает суть своего поколения, чем Павел Петрович, постоянно декларирующий свои убеждения и привязанности, но, в сущности, равнодушный ко всему. Судьбы Павла Петровича и Николая Петровича иллюстрируют две возможности, два пути для людей одного поколения, точно так же, как и Аркадий с Базаровым. И близость Аркадия к отцу свидетельствует скорее о преемственности поколений, чем о консерватизме взглядов молодого Кирсанова.

Однако уже в первые минуты встречи отца и сына намечается некая разница в поведении Аркадия и старшего Кирсанова: «Николай Петрович казался гораздо встревоженнее своего сына; он словно потерялся немногого, робел». Он вообще ведет себя гораздо менее решительно, чем Аркадий, наслаждающийся «сознанием собственной развитости и свободы». И эта нерешительность, стремление к компромиссу, с одной стороны, разъединяет Николая Петровича с сыном, а с другой — служит основой их взаимопонимания.

По дороге в Марьино размышления Аркадия о необходимости преобразований сменяются восхищением представшей перед ним картиной природы: «...А пока он размышлял, весна брала свое. Все кругом золотисто зеленело, все широко и мягко волновалось и лоснилось под тихим дыханием теплого ветерка... Аркадий глядел, глядел, и, понемногу ослабевая, исчезали его **размышления**... Он сбросил с себя шинель и так весело, таким молоденьkim мальчиком посмотрел на отца, что тот опять его обнял...».

Пейзаж в романе Тургенева служит выражению внутреннего мира героев, является одним из приемов создания образа. Не случайно именно «на фоне прекрасной природы» Тургенев выносит приговор Павлу Петровичу, не случайно природа, интересующая Базарова только в смысле практическом, в finale романа как будто бы последний раз и до конца противоречит его нигилистическим убеждениям. И то, что Аркадий не может устоять перед природой, с первых страниц романа указывает на необходимость переворота в его душе. Природа близка ему так же, как и его отцу.

Он подавляет собственные чувства, стараясь следовать нигилистическим взглядам Базарова:

«— Право, мне кажется, нигде в мире так не пахнет, как в здешних краях! Да и небо здесь...

Аркадий вдруг остановился, бросил косвенный взгляд назад и умолк.

— Конечно, — заметил Николай Петрович, — ты здесь родился, тебе все должно казаться здесь чем-то особыенным...

— Ну, папаша, это все равно, где бы человек ни родился».

А вечером, когда Базаров уходит в свою комнату, Аркадием овладевает «радостное чувство» от ощущения «дома», той атмосферы теплоты и любви, которая соединяет его с детством. Аркадий вспомнил нянюшку Егоровну, «и вздохнул, и пожелал ей царствия небесного... О себе он не молился». Глубокая эмоциональная связь с миром детства и напускной нигилизм еще уживаются в Аркадии: он как будто по привычке молится за нянюшку, в отношении себя оставаясь атеистом.

Однако авторитет Базарова для Аркадия — скорее влияние сильной личности, чем общность взглядов. То, что для Базарова естественно, для Аркадия часто только поза, стремление быть похожим на товарища, способ самоутверждения. И в этом смысле путь молодого Кирсанова в романе — путь к самому себе.

ПОСЛЕДНЯЯ ГЛАВА РОМАНА «ОТЦЫ И ДЕТИ» И. С. ТУРГЕНЕВА. АНАЛИЗ ЭПИЗОДА

Почему И. С. Тургенев не завершил роман смертью Базарова, этой наиболее сильной в художественном отношении сценой? Ведь о главном герое сказано, казалось бы, все, для чего нужно было писателю создавать своеобразный эпилог — 28-ю главу?

Во-первых, внимательно приглядимся к ее композиции. Главу обрамляют два пейзажа. Открывает дивный, чисто русский, зимний: «Стояла белая зима с жестокою тишиной...». Звучит как музыка, как бы предвещая мелодичность и ритмический строй стихотворений в прозе. Второй пейзаж, завершающий главу и роман в целом, насквозь пронизан лиризмом и элегической печалью о быстротекущем времени, мыслью о всепримирающей вечности, о бессмертной силе любви и о «жизни бесконечной».

Итак, треть текста эпилога занимают картины природы, которые, как обычно у Тургенева, гармонируют с чувствами и переживаниями героев или оттеняют их. Природа как бы становится главным действующим лицом в той нравственно-психологической коллизии, к которой приходят герои в эпилоге.

Через весь **роман**, то затихая, то нарастаю, как бы споря между собой, звучат два мотива — иронический и лирический. На заключительных страницах романа лирические мотивы нарастают и достигают кульминации.

Перед тем как нарисовать небольшое сельское кладбище и одинокую могилу Базарова, Тургенев, то усиливая, то ослабляя иронию, рассказывает о дальнейшей судьбе героев: Одинцовой, которая доживет со своим мужем, «пожалуй, до счастья... пожалуй, до любви»; в том же ключе сообщается и о княжне Х...ой, забытой «в самый день ее смерти», и о Петре, совсем окоченевшем «от глупости и важности».

«Немножко грустно **и**, в сущности, очень хорошо» описаны семейная идиллия Кирсановых — отца и сына — и счастливое материнство Фенечки и Катерины Сергеевны.

В рассказ о жизни Павла Петровича за границей врываются наряду с иронией грустные **ноты**, и внимательный читатель заметит не только серебряную пепельницу в виде мужицкого лаптя, но и его трагическое одиночество: «жить ему тяжело... тяжелей, чем он сам подозревает... Стоит взглянуть на него в русской церкви, когда, прислоняясь в сторонке к стене, он задумывается и долго не шевелится, горько стиснув губы, потом вдруг опомнится и начнет почти незаметно **креститься...**»

Мягкий юмор, с которым повествует Тургенев о своих героях, сменяется резкой иронией и даже сарказмом, когда он пишет о дальнейшей судьбе «последователей Базарова» — Ситникова и **Кукшиной**. Здесь и в авторской речи сатирически звучит слово **«ирония»**: «Говорят, его (Ситникова) кто-то недавно побил, но он в долгу не остался: в одной темной статейке, тиснутой в одном темном журнальце, он намекнул, что побивший его — трус. Он называет это иронией...»

И вдруг интонация резко меняется. Торжественно, грустно и величественно рисует Тургенев могилу Базарова. Финал напоминает мощную, страстную музыку Бетховена. Автор словно с кем-то горячо спорит, страстно и напряженно размышляет о мятежном человеке, на могилу которого он привел читателя, о его неутешных родителях: «Неужели их молитвы, их слезы бесплодны? Неужели любовь, святая, преданная любовь не **всесильна?**..»

Повторы, восклицания, вопросы — все это передает драматизм раздумий **автора**, глубину и искренность его чувств. Так можно писать лишь о дорогом и очень близком человеке. Можно по-разному трактовать заключительные строки романа, но одно несомненно — Тургенев, прощаясь со своими героями, еще раз отчетливо выразил свое к ним отношение и подчеркнул основную идею романа, которую, на мой взгляд, наиболее точно уловил кри-

тик Н. Н. Страхов: «Как бы то ни было, Базаров все-таки побежден; побежден не лицами и не случайностями **жизни**, но самою **идеей** этой жизни. Такая идеальная победа над ним возможна была только при условии, чтобы ему была отдана всевозможная **справедливость...** Иначе в самой **победе** не было бы силы и **значения**».

СВОЕОБРАЗИЕ ЯЗЫКА РОМАНА И. С. ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ»

Лиши одни избранники в состоянии передать потомству не только содержание, но и форму своих мыслей и возврений...

И. С. Тургенев

И. С. Тургеневу принадлежит замечательная формула: язык = народ. Большую часть жизни проведший за границей, знаток многих иностранных языков, И. С. Тургенев не переставал восхищаться русским языком, называя его «великим и могучим», связывая с ним надежды на светлое будущее России: «но нельзя не верить, чтобы такой язык не был дан великому народу».

Русский язык поддерживал его «во дни сомнений, во дни тягостных раздумий о судьбах своей **родины**». В статье по поводу «Отцов и детей», обращаясь к молодым литераторам, Тургенев пишет: «Берегите наш язык, наш прекрасный русский язык, этот клад, это достояние, переданное нам **нашими предшественниками**... обращайтесь почтительно с этим могущественным орудием; в руках умелых оно в состоянии совершать чудеса!»

Сам великий писатель виртуозно владел этим орудием. «Говорят, он удивительно **рассказывал**... в его литературе чувствуешь коренной великорусский говор... с великою подлинностью и тем удивительным равнодействием культуры и **стихии**, природы, какое редко встретишь. В его книгах говорит барин, взявший все теплое и живое у мужика, леса, зари... его прелесть в **естественности**», — писал Б. Зайцев. И в романе «Отцы и дети» И. С. Тургенев остается истинно **великим** художником слова. Такой тонкий стилист, как А. П. Чехов, восторгался лирической взволнованностью и задушевностью авторского повествования в романе, а о сцене смерти Базарова воскликнул: «Это черт знает как сделано, просто гениально!»

Главное место в романе, как известно, отводится историческому спору либералов и революционеров-демократов. В связи с этим основной формой выявления характеров героев, их взглядов и убеждений, индивидуальных черт становится диалог (полемика «отцов» и «детей»). При этом язык персонажей и язык автора активно взаимодействуют.

Строй речи разночинца Базарова резко противопоставляется строю речи помещиков Кирсановых, и главным образом не лексикой, не подбором слов, а манерой высказывания. Базаров говорит резко, кратко, **ясно**, точно, образно, категорично и остроумно, что соответствует его характеру: прямота, чувство человеческого достоинства, независимость поведения, воля, вера в себя и свое дело. Кирсановы говорят с изысканной вежливостью, многословно, манерно.

В речи Базарова много научных слов и выражений, связанных с его занятиями естественными науками, в частности медициной («симптома», «человеческий экземпляр», «**опыты**», «телесные недуги», «латинская терминология»), а также политических и философских выражений, указывающих на особенности его мировоззрения (**«нигилизм»**, «доктринерство», «община», «парламентаризм»). Базаров часто использует выразительные оценочные эпитеты, выявляющие его отношение к разным людям: «архаическое явление» (о **Павле Петровиче**); «славный малый», «божья коровка» (о Николае **Петровиче**); «баба с мозгом», «тертый калач» (об Однцовой); **«мяконький, либеральный барич»** (об Аркадии), «какая хорошенькая» (о Фенечке).

Для языка Базарова характерно органичное взаимодействие литературного языка с лучшими образцами народной лексики, ему близка и понятна разговорная народная интонация, при которой, прежде чем быть произнесенным, взвешивается каждое слово. Герой часто употребляет пословицы и поговорки: «бабушка надвое сказала», «шила в мешке не утаишь», «там хорошо, где нас

нет», «мертвый живому не товарищ», «днем с огнем не сыскать». Базаров часто слегка изменяет народные выражения, естественно вводя их в свою речь: «обломаю дел много», «**для-ради** важности», «дурь из него вся вышла», «бедность, говорят, не порок», «в тихом омуте... ты знаешь...», «у твоего отца, видно, губа не дура», «**не** богам же, в самом деле, горшки обжигать» и другие. О простоте и демократичности героя и в то же время о его пренебрежении к утонченной, манерной речи дворян свидетельствуют просторечные, бытовые, подчас грубоватые слова и выражения: «мать у меня такая **сердобольная**», «черт меня дернул», «нет, это дудки», «коли брюха не отрастил», «**барчуки проклятые**», «махнем», «плюхнуть», «шлялись», «что за охота», «нора бросить эту ерунду», «княжеское отродье», «слыхали мы эту песню», «вилять хвостом не стану».

Острый ум Базарова, способность логично развивать свою **мысль**, обоснованно возражать проявляются в его «собственных» афоризмах, выразительных и метких: «**Природа** не храм, а **мастерская**, и человек в ней работник»; «Настоящий человек тот... которого надобно слушаться или **ненавидеть**»; «Попал под колесо — туда и **дорога**»; «**Я** ничьих мнений не разделяю; я имею **свои**»; «Порядочный химик в двадцать раз полезнее всякого поэта»; «Старая штука смерть, а каждому внове».

Интересно, что интонация речи Базарова меняется в зависимости от того, к кому она обращена, С Павлом Петровичем он говорит просто в прямо, высказывает то, что думает, или с явной насмешкой и даже **презрительно-иронически**, снижая таким образом «высокий тон» речи своего противника. В беседах с Николаем Петровичем ощущимы снисходительно-почтительные интонации, с Аркадием — назидательные ноты, а в разговорах с отцом присутствует снисходительно-добродушная тональность, прорывающаяся сквозь напускную сухость и холодность.

Речь Кирсановых определяется их характерами и мировоззрением. Павел Петрович — главный идеиный про-

тивник Базарова — все время ершится, затевает споры и при этом, как барин-аристократ, надменен, сохраняет «высокий стиль», витиеватость: «Я имею честь предложить вам **следующее**», «смею сказать», «за сим, милостивый государь, мне остается только благодарить **вас**», «чувствительно вам обязан». Эти выражения подчеркивают изысканность и холодно-бездушное обращение. Павел Петрович называет себя «человеком либеральным и любящим прогресс» и старается показать это в разговоре, используя слова, **обороты**, характерные для языка тогдашней дворянской интеллигенции: «Личность, милостивый государь, — вот главное... ибо на ней все строится»; **«логика истории»**, **«цивилизация»**, «материализм». Излюбленное словечко (**«принцип»**) он произносит на французский манер. Вообще Павел Петрович часто прибегает к французскому языку, особенно когда затрудняется точно выразить свою мысль по-русски.

Николай Петрович робок, уступчив, у него нет собственного мнения, и потому его речь отличают неуверенность, нечеткость, мягкость, порой многословие: «Только вот чего я в толк не возьму. Кажется, я все делаю, чтобы не отстать от века; **крестьян** устроил, ферму завел, так что даже меня во всей губернии красным величают; читаю, учусь, вообще стараюсь стать в уровень с современными требованиями, — а они **говорят**, что песенка моя спета. Да что, брат, я сам начинаю думать, что она точно **спета**».

Характер Аркадия еще не сформировался, **и он пока мыслит** и говорит с чужого голоса, слепо подражая Базарову.

И. С. Тургенев занимает в первом ряду нашей литературы заслуженное место писателя, который создавал своих героев «средствами души и языка». И хотя роман «Отцы и дети» вызвал бурю критических отзывов именно по идеяным соображениям, думается, к творчеству Тургенева можно применить формулировку В. Набокова, сказанную, правда, по поводу другого русского писателя, что роман — «феномен языка, а не идей».

МИФОЛОГИЧЕСКИЙ И МЕТАФОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ РОМАНА Я. С. ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ»

Несмотря на несомненную оригинальность романа «Отцы и дети», мы не можем не обратить внимание и не провести параллели с произведениями других авторов, а также не отметить связь романа со всей мировой мифологией. Роман Тургенева чрезвычайно **символичен**.

Например, третья глава романа «Отцы и дети» целиком посвящена разговорам только что встретившихся после долгой разлуки родственников. В числе прочих новостей упоминается, что умерла няня. Няня в русской литературе — персонаж весьма примечательный. В «Евгении Онегине», «Обломове», «Войне и мире» добрая старушка оказывает важное благотворное влияние на главных героев, пересказывает им «преданья простонародной **старины**», а иногда выступает в роли предсказателя судьбы (например, нянинская сказка про **Емелья** оборачивается моделью поведения взрослого **Обломова**) или в роли своеобразного **ангела-хранителя** (няня в «Войне и мире» зажигает перед образами венчальные свечи князя Андрея, что, по поверьям, помогает в тяжелые минуты жизни). И так далее. Но Аркадий же у Тургенева, **похоже**, вовсе не склонен видеть в воспоминаниях о няне некую моральную опору: вспомнив о добре старушке при виде сшитого ею одеяла, «пожелал ей царствия небесного» и крепко заснул, чтобы, проснувшись, более не возвращаться к ней мыслями.

Зачем же тогда Тургенев вводит в свое произведение упоминание о няне?

Посмотрим, в каком контексте упоминается смерть няни в романе Тургенева. У отца с сыном зашел разговор о любви к родным местам. Аркадий, восхищающийся пейзажем, вдруг «бросил косвенный взгляд назад» (по направлению к тарантасу Базарова) и умолк.

Через несколько минут уже не безмолвное, а весьма бесцеремонное вмешательство Базарова прерывает декла-

мирование Николаем Петровичем стихов из «Евгения Онегина». Стихи эти, правда, не о няне, не о родном доме и не об «отеческих гробах», а о любви, но смысл эпизода не только в содержании прерванной цитаты, а именно в решительном приговоре Базарова **устаревшим**, с его точки зрения, сентиментальности, «романтизму» и питающим этот романтизм «старинным былям».

Упоминание о няне, которая должна, по замыслу автора, ассоциироваться с народной культурой, поверьями, преданиями и, конечно, такой первостепенной для русского сознания фигурой, как Пушкин, — один из первых намеков на вечный, вневременной аспект романа, посвященного, казалось бы, самым животрепещущим проблемам современности.

Не есть ли эти новые проблемы и новые люди на самом деле новые воплощения старого мифа? И если для этих новых людей старинные предания мертвы, погибли вместе с няней, то... Тем хуже для новых людей.

«Отцы и дети» открываются точной датой (20 мая 1859 года). Первым же персонажем, о котором говорится как о человеке «новейшего, усовершенствованного поколения», оказывается лакей Петр. Он копирует привычки хозяев, как и, например, Яша в «Вишневом саде». Петр даже носит «бирюзовую сережку» в качестве «охранительного талисмана». Вера в талисманы комически не согласуется с «усовершенствованностью» Петра, но в этом он подражает Павлу Петровичу, в чьей жизни, возможно, талисманы играют значительную роль. **Более того**, материалист, нигилист и атеист Базаров в конце концов тоже окажется подвластен приметам, талисманам, «преданьям простонародной старины» и вообще глубокой мистичности всего сущего, которую он так яростно отрицал в начале романа.

Чрезвычайно важную роль в поэтике тургеневского романа играют предметно-символические детали, а среди этих деталей особо выделяются два типа: символ-тalisman и зоологические или растительные параллели,

связанные персонажами. Причем детали того и другого типа могут **пониматься** и как средства социально-психологической характеристики персонажей, даже приметы времени (если читать «Отцы и дети» как роман о **современности**), и как указание на тайные силы, управляющие миром (если рассматривать роман как произведение о причинах вечного повторения древних сюжетов в жизни ушедших, современных и будущих поколений).

Что означает «одинокий опал» Павла Петровича? Утонченность и продуманность туалета, несколько смешную в деревне и противопоставленную демократическим вкусам Базарова, или нечто **большее?** А может быть, это талисман Павла Петровича? Опал был излюбленным украшением римских патрициев, а в средние века существовало поверье, что этот камень делал людей меланхоликами. «Камень одиночества, символ разрушенных иллюзий и обманутых **надежд**», а также замкнутости и аристократизма весьма подходит Павлу Петровичу. Но возникает вопрос: сознательно ли Павел Петрович избирает камень с подобными свойствами? Некоторый свет на это проливает история перстня-талисмана со сфинксом.

У талисмана этого был прототип. От графини Воронцовой, вызвавшей к жизни несколько прекраснейших страниц русской поэзии, Пушкин получил в дар заветный перстень с восточными письменами. Когда Пушкин был убит, Жуковский снял этот перстень с остывшей руки волшебника, и в свой час он достался Тургеневу, и в свой час от лучшего **чарователя** русской художественной прозы этот перстень достался Полине Виардо, любимой женщине. «От женщины — к поэту и от **поэта** — к **женщине**, круг завершился. Восточные письмена талисмана осуществили свою ворожбу не напрасно». Так писал Константин Бальмонт в замечательном эссе о Тургеневе «Рыцарь Девушки-Женщины».

Свободен ли от мифов и талисманов «отрицатель» Базаров? Чем решительнее отрицание, чем менее обнаруживает оно колебаний и **сомнений**, тем лучше, тем могущественнее авторитет, тем возвышеннее идол, тем непоколебимее вера. Не только идол, но и талисман есть у Базарова. Это, по замечанию Каткова, книжка **Бюхнера**, играющая роль какого-то талисмана. Ту же мысль высказывают и современные исследователи; «Нетрудно заметить, что книга Бюхнера имеет для Базарова особенное значение. Герой часто носит ее **с** собой и, при **случае**, пусть несколько пренебрежительно, но рекомендует читать окружающим, словно новоявленный проповедник».

Действительно, уже вскоре **после** своего появления сочинение Бюхнера **воспринималось** современниками, вследствие необыкновенной популярности, в качестве своего рода **«библии материализма»**. И несмотря на то, что все в романе, включая самого **автора**, подчеркивают, будто Базаров ни во что не верит, нельзя не заметить, что именно в свою «библию» силы и материи он как раз **верит, причем** верит неутомимо и даже **идеально**, почти **по-шиллеровски**.

Интересно, что Базаров недоволен почти молитвенным отношением **Николая** Петровича к Пушкину и неизменно прерывает неоднократные **попытки** Кирсанова обратиться к авторитету великого поэта. Однако неудача Базарова в **попытке** заменить томик Пушкина в руках Николая Петровича сочинением Бюхнера приобретает символический смысл. Пушкинская поэзия освещает весь роман — от цитируемых Николаем Петровичем стихов из «Евгения Онегина» (3-я глава) до перифраза в последней главе **строк** из стихотворения «Брожу ли я вдоль улиц **шумных...**». Получается, что никакая наука не заменит веру и искусство, никакая польза не заменит любовь и поэзию. Вспомним, что **позже**, в эпизоде разговора Базарова с **Фенечкой**, «ученая книга, мудреная» со **статьей** «о креозоте» **«скользнула со скамей-**

ки на землю» как раз в тот момент, когда Базаров увлеченно говорил комплименты Фенечке... Наконец, в последних словах умирающего Базарова не поминается никакая наука. Слова «Дуньте на умирающую лампаду» звучат романтично, а фраза «Теперь... темнота...» не случайно перекликается с гамлетовской **«The rest is silence»** («Дальше — тишина»).

Этими же словами, кстати, заканчивается тургеневская повесть: «Довольно». Оказывается, в конце романа Базаров сам заговорил, как Пушкин или Тургенев. Можно даже сказать, что Пушкин — это талисман всего тургеневского романа. Тургеневу близка мудрая позиция автора **«Евгения Онегина»** («Но я молчу: Два века ссорить не хочу») и вообще та особенность пушкинского творчества, о которой хорошо сказал В. Н. Турбин: «Любимый прием Пушкина: повторять в современности древность». Ранее это, хотя и с явным неудовольствием, отмечал И. Ф. Анненский, писавший о Тургеневе: «Это был пушкинец, пожалуй, самый чистокровный. Тургенев гармонизировал только старое, весь среди милых его сердцу условностей. Для Тургенева даже новое точно когда-то уже было».

Обращают на себя внимание и неоднократные упоминания о заразных заболеваниях, эпидемиях, вспыхивающих то тут, то там в неспокойное лето 1859 года. «Холера стала появляться кое-где по окрестностям», именно с Павлом Петровичем случается «довольно сильный припадок», причем Павел Кирсанов — единственный обитатель Марьина, упорно отказывавшийся (до дуэли) от медицинской помощи Базарова. Упоминается (в рассказах Василия Ивановича) «любопытный эпизод чумы в Бессарабии», хотя и давний. Наконец, роковой порез Базаров получает при вскрытии трупа тифозного больного (тоже заразная болезнь!). Таким образом, в романе Тургенева силы матери-природы наказывают храбреца, самоуверенно бросившего вызов року. Мотив **ослепления** перед смертью можно усмотреть также в пос-

ледних словах Базарова, которые мы сравнивали с последними словами Гамлета.

Здесь мы рассмотрели лишь небольшую часть всех переплетений романа с мифами и легендами мира. Базаров, Кирсанов, женщины, присутствующие в романе, и даже слуга — все в понимании Тургенева зависимы от талисманов, их жизни переплетены между собой и закольцованны.

ПОЛЕМИКА ВОКРУГ РОМАНА «ОТЦЫ И ДЕТИ»

Роман «Отцы и дети» вызвал оживленную полемику в различных слоях русского общества, он стал объектом идеиной и политической борьбы между различными журналами 60-х годов. В процессе этой дискусии журналы консервативного направления («Русский вестник», «Время») столкнулись с либеральными («Отечественные записки», «Библиотека для чтения»). Редактор «Русского вестника» М. Н. Катков в статьях «Роман Тургенева и его критики» и «О нашем нигилизме (по поводу романа Тургенева)» утверждал, что нигилизм — общественная болезнь, с которой надо бороться путем усиления охранительных консервативных начал; что занятия «новых людей» естественными науками — дело несерьезное и праздное; наконец, что «Отцы и дети» ничем не отличаются от целого ряда антинигилистических романов других писателей.

Своеобразную позицию в оценке тургеневского романа и образа его главного героя занял Ф. М. Достоевский. По Достоевскому, Базаров — это **«теоретик»**, находящийся в разладе с «жизнью», это жертва своей собственной, сухой и отвлеченной теории. Иными словами, это герой, близкий к **Раскольникову**. Однако Достоевский избегает конкретного рассмотрения теории Базарова. Он верно утверждает, что всякая отвлеченная, рассудочная теория разбивается о жизнь и приносит человеку страдания и мучения. Но о причинах порождения этих теорий, об их социальной обусловленности он не говорит.

Таким образом, Достоевский сводит всю проблематику романа к этико-психологическому комплексу, заслоняет социальное общечеловеческим, вместо того чтобы вскрыть специфику того и другого.

В отличие от **консервативно-либерального лагеря**, демократические журналы разошлись в оценке проблем тургеневского романа: «Современник» и «Искра» увиде-

ли в нем клевету на демократов-разночинцев; «Русское слово» и «Дело» заняли противоположную позицию.

Ведущие критики журнала «Современник» не могли отклкнуться на роман «Отцы и дети»: Добролюбов к этому времени умер, а Чернышевский был арестован. С рядом статей о романе Тургенева в «Современнике» выступил М. А. Антонович. В *своих* статьях («Асмодей нашего времени», «Промахи», «Лжереалисты», «Современные романы») он руководствовался рядом тактических соображений, не позволивших ему с достаточной степенью объективности оценить роман Тургенева. И хотя идеино-политическая предпосылка М. Антоновича была верной, эстетические принципы критика при подходе к роману оказались противоположными эстетическим принципам **Чернышевского** и Добролюбова: М. Антонович подменял по существу то, что фактически было отражено в романе, тем, что, по его мнению, хотел сказать автор. М. Антонович превратно истолковал и образ Базарова, сочтя героя обжорой, болтуном, циником, пьянчужкой, хвастунишкой, жалкой карикатурой на молодежь, а весь роман — клеветой на молодое поколение.

Верно указав на весьма существенные стороны тургеневского замысла, продиктованные классовой тенденцией писателя, Антонович в то же время не обратил внимания ни на противоречия в мировоззрении Тургенева, ни на борьбу между его классовой тенденцией и реалистическим изображением жизни. Естественно, что такая полемическая односторонность, даже при верной исходной политической позиции, помешала критику объективно оценить проблематику романа.

Глубже других современников Тургенева понял роман «*Отцы и дети*» и объяснил его идеальный смысл Писарев, сотрудничавший в те годы в демократическом журнале «Русское слово». Его точка зрения на произведение Тургенева выражена в статьях «Базаров», «Нерешенный вопрос», «Прогулка по садам российской словесности», «Посмотрим!», «Новый тип» и др.

Писарев подошел к роману «Отцы и дети» с теми же эстетическими критериями, с которыми анализировали предшествующие произведения Тургенева лидеры «Современника» Чернышевский и Добролюбов. В своих статьях он подробно и обстоятельно анализирует идеи тургеневского романа. Критик вскрывает причины появления новых людей в 60-х годах XIX века, изучает склад их мышления, обстоятельства воспитания, их поведение в обществе, их идеалы, наконец, определяет степень достоверности, с которой они отражены в различных произведениях художественной литературы, и в том числе в романе Тургенева.

Уже в первой статье «Базаров» Писарев подчеркивает общественное и художественное значение «Отцов и детей»: «Все наше молодое поколение с своими стремлениями и идеями может узнать себя в действующих лицах этого романа». Обратив внимание читателей на то, что «художественная отделка (романа) безукоризненно хороша», что «характеры и положения, сцены и картины нарисованы наглядно», критик указывает на актуальность произведения и на оригинальность создателя: «Читая роман Тургенева, мы видим в нем типы настоящей минуты и в то же время отдаем себе отчет в тех изменениях, которые испытывали явления действительности, проходя через сознание художника».

Исходя из такой общей высокой оценки произведения Тургенева, Писарев приступает к анализу сущности образов романа. Его точка зрения сводится к следующим основным положениям.

Во-первых, сняв с Базарова обвинение в карикатурности, несправедливо возведенное на него М. Антоновичем, Писарев глубоко объяснил положительный смысл главного героя романа, подчеркнул жизненную важность и социальную значимость Базаровых для развития общества. Для Писарева, как и для нас, Базаров — это человек дела, естественник, экспериментатор. Он «признает только то, что можно ощупать руками, увидеть глазами,

положить на язык, словом, только то, что можно освидетельствовать одним из пяти **чувств**. Опыт сделался для Базарова единственным источником познания. Именно в этом Писарев видел отличие нового человека Базарова от «лишних людей» Рудиных, Онегиных, Печориных. Он писал: «...у Печориных есть воля без знания, у Рудиных — знание без воли; у Базаровых есть и знание и воля, мысль и дело сливаются в одно твердое целое».

Во-вторых, Писарев подробно анализирует отношения Базарова к окружающим его людям: братьям Кирсановым, к сыну **Николая** Петровича Аркадию, к Ситникову и Кукшиной, к Одинцовой, к своим родителям. Здесь критик высказывает много глубоких и интересных этико-психологических наблюдений. Так, сопоставляя Базарова и Павла **Петровича**, Писарев говорит о двух сильных характерах: «Павел Петрович и Базаров могли бы, при известных условиях, явиться яркими представителями: первый — сковывающей, леденящей силы прошедшего, второй — разрушительной, освобождающей силы **настоящего**». Эта психологическая характеристика верна, однако далее Писарев слишком категорично относит Павла Петровича к **печоринскому** типу, не принимая во внимание, что Павлу Петровичу не присущи пучинские скептицизм и презрение к аристократическому обществу.

В отличие от критиков, которые по возрастному признаку зачисляли в лагерь «детей» и Аркадия Кирсанова, и Ситникова, и **Кукшину**, Писарев четко разграничили этих героев. Он отнес к лагерю «детей» только одного Базарова, и это верно. Аркадия Кирсанова критик истолковал как типичного либерального барича, человека слабохарактерного, подверженного разным влияниям, как временного попутчика Базарова. Он даже сравнил Аркадия с куском чистого и мягкого воска: «Вы можете сделать из него все, что хотите, но зато после вас всякий другой точно так же может сделать с ним все, что этому другому будет угодно». Писарев определил точно и отно-

шение Базарова к Аркадию, и перспективы развития подобных «нигилистов на час»: «Базаров видит своего так называемого друга насквозь и нисколько его не уважает. Но иногда, как мыслящий человек и как страстный скульптор, он увлекается тем разумным выражением, которое его же собственное влияние накладывает порою на мягкие черты его воскового друга».

Самым решительным образом отделил Писарев от Базарова карикатурных нигилистов **Ситникова** и Кукшину. Критик понял, что в образах этих пустых подражателей Базарова Тургенев высмеивал «искажения великих и прекрасных **идей**».

В-третьих, Писарев категорически возражал критикам, которые считали, что нигилизм является чужеземной теорией и ничего русского в себе не заключает. Автор «Реалистов» с удовлетворением отмечал, что именно в русском обществе выработалось совершенно самостоятельное направление мысли — критическое, и вот оно-то присуще новым людям типа Базарова. Писарев прямо заявил: «...наш теперешний литературный реализм не выписан из-за границы в готовом виде, а формируется у нас **дома**».

В-четвертых, Писарев во всех своих статьях энергично боролся против критиков и публицистов, близких к реакционному журналу «Русский **вестник**», считавших роман «Отцы и дети» родоначальником так называемых антинигилистических романов.

Отделив роман Тургенева от антинигилистических романов 60-х годов, Писарев в то же время сблизил его с романом Чернышевского «Что делать?». В статье «Новый тип», переименованной позднее в «Мыслящий пролетариат», критик отнес к Лопухову и Кирсанову — героям романа «Что делать?» — и тургеневского Базарова как «очень яркого представителя нового типа». Одно из существенных различий между старыми и новыми людьми Писарев видел во взгляде на труд как на необходимое условие жизни человека. Он, вслед за Чернышевским,

утверждал, что для разночинцев-демократов «труд и наслаждение сливаются в одно общее понятие, называющееся удовлетворением потребностей организма».

Писарев оценил Тургенева как великого художника, для которого правда жизни стоит выше его собственных классовых симпатий. «Тургенев... прежде всего художник... его образы живут своею жизнью; он любит их, он увлекается ими... Вглядываясь в своего Базарова, Тургенев, как человек и как художник, растет в своем романе, растет на наших глазах и дорастает до правильного понимания, до справедливой оценки созданного типа». Все позднейшие критики и исследователи, которые писали о противоречиях в мировоззрении Тургенева, о несовпадении творческого замысла писателя и результата, несомненно исходили из этого важного и верного наблюдения Писарева.

Общая оценка Писаревым явлений русской действительности 60-х годов, его взгляд на Базарова как на типичного русского естественника-реалиста той поры, на творчество Тургенева в целом были наиболее объективными. Не случайно мысли Писарева о романе «Отцы и дети» разделял Герцен. Он прямо писал о статье «Базаров»: «Статья эта подтверждает мою точку зрения. В своей односторонности она вернее и замечательнее, чем о ней думали ее противники». Здесь же Герцен замечает, что Писарев «в Базарове узнал себя и своих и добавил, чего недоставало в книге», что Базаров «для Писарева — больше чем свой», что критик «знает сердце своего Базарова дотла, он исповедуется за него».

Герцен солидарен с Писаревым и в характеристике поступков Базарова, и в объяснении условий, породивших людей практических, людей дела. Не соглашается Герцен с Писаревым только в понимании «отцов». Для Герцена подлинными отцами Базаровых, их идейными предшественниками были либо декабристы, либо люди типа Бельтова и Рудина, к которым он с гордостью причислял и самого себя. Обращаясь к шестидесятникам,

Герцен спрашивал о декабристах: «Как у молодого поколения недостало ясновидения, такта, сердца понять все величие, всю силу этих блестящих юношей, выходящих из рядов гвардии, этих баловней знатности, богатства, оставляющих свои гостиные и свои груды золота для требования человеческих прав, для протеста, для заявления, за которое — и они знали это — их ждали веревка палача и каторжная работа?».

Говоря о декабристах, Герцен тонко улавливал преемственность поколений от дворянских революционеров к разночинцам. Поэтому он так высоко оценил Чацкого, в котором видел тип декабриста, и сожалел, что ни Базаров, ни Писарев не поняли своей близости к этому типу. Здесь Герцен был прав.

Что же касается **Бельтова** и **Рудина** как духовных предшественников Базарова, то Герцен здесь продолжал старый спор, начатый еще в начале 60-х годов, с Чернышевским, в котором последний был ближе к истине. Герцен призывал не «стравлять Базарова с **Рудиным**, разобраться, в чем красные **нитки**, их связующие, и в чем причины их возникновений и их превращений?» Он не видел, что Базаровы и **Рудины** стояли по разные стороны баррикад, что цели и задачи у них были **разные**.

Роман Тургенева всколыхнул все слои русского общества. Полемика о нигилизме, об образе естественника, демократа Базарова продолжалась целое десятилетие на страницах почти всех журналов той поры.

Критики XX века В. В. Боровский и А. В. Луначарский считали роман «Отцы и дети» значительным явлением не только литературы, но и всей общественной жизни, крупным фактом идейной борьбы 60-х годов. Анализируя этапы русского освободительного движения, В. Боровский писал: «...**Базаров** был ранним представителем разночинской (мелкобуржуазной) интеллигентии того периода, когда она во всеоружии мысли и воли готова была силой знания создать новые миры из туманности народной **массы**».

А. В. Луначарский считал **Базарова** человеком огромного ума и воли. Но в то же время его не удовлетворяло то, что Тургенев привел своего героя в тупик, изобразил его «упершимся в стену, не видящим в жизни никакого **смысла**». И тем не менее А. В. Луначарский так определил значение романа Тургенева для наших дней: «И сейчас, несмотря на то, что мы не похожи на людей тогдашнего времени, «Отцы и дети» — еще живой **роман**, и все споры, которые вокруг него велись, находят известный отклик в наших **душах**».

Споры вокруг философских и этических проблем романа «Отцы и дети» продолжались и в XX веке. С особенной остротой они вспыхнули в 50—60-х годах прошлого столетия. Развернулась дискуссия, вызванная статьей В. А. Архипова «К творческой истории романа И. С. Тургенева «Отцы и дети»». В этой статье автор пытался поднять на щит и развить раскритикованную ранее точку зрения **М. Антоновича**. В. А. Архипов писал, что роман появился в результате сговора Тургенева с Катковым — редактором «Русского вестника» («сговор был налицо») и сделки того же Каткова с советчиком Тургенева П. В. Анненковым («В кабинете Каткова в Леонтьевском переулке, как и следовало ожидать, состоялась сделка либерала с **реакционером**»).

Против столь вульгарного и несправедливого истолкования истории романа «Отцы и дети» еще в 1869 году решительно возражал сам Тургенев в своем очерке «**По поводу «Отцов и детей»**»: «Помнится, один критик (Тургенев имел в виду **М. Антоновича**) в сильных и красноречивых выражениях, прямо ко мне обращенных, представил меня вместе с г-м Катковым в виде двух заговорщиков, в тишине уединенного кабинета замышляющих свой гнусный ков, свою клевету на молодые русские силы... Картина вышла **эффектная!**»

Попытка В. А. Архипова реанимировать точку зрения, осмеянную и опровергнутую самим Тургеневым, вызвала оживленную дискуссию, в которую включились **жур-**

налы «Русская литература», «Вопросы литературы», «Новый мир», «Подъем», «Нева», «Литература в школе», а также «Литературная газета». Итоги дискуссии были подведены в статье Г. Фридлендера «К спорам об «Отцах и детях» и в редакционной статье «Литературо-ведение и современность» в «Вопросах литературы». В них отмечается общечеловеческое значение романа и его главного героя. На этих же позициях стоим и мы, современные читатели романа.

РУССКИЙ НАРОД И ЕГО ОГРОМНЫЙ ВНУТРЕННИЙ ПОТЕНЦИАЛ В РАССКАЗАХ Н. С. ЛЕСКОВА

...Иконостас праведников и святых...
А. М. Горький

Н. С. Лесков родился четвертого февраля 1831 года, когда лютовали выюги, заметая **заночевавшие** в степных буераках обозы. Будущий писатель увидел свет в семье небогатой, незнантной и нечиновной. Отец писателя Семен Дмитриевич, попович, сызмала предназначенный к рясе, как положено в сельском духовенстве, восстал против векового порядка и отказался от духовного сана, за что и был изгнан суровым родителем «без куска хлеба за пазухой **халата**». Перепробовав ряд служб и в Петербурге, и на Кавказе, Семен Дмитриевич уволился из казенной палаты, вернулся на родную **Орловщину**, где вскоре и женился на девице дворянского рода Марии Петровне **Алферьевой**.

Николай Семенович Лесков, заплативший щедрую дань многим человеческим заблуждениям, был склонен в молодости преувеличивать аристократизм материинского рода» выводя его от знаменитого итальянского драматурга **Альфиери**. Но, изжив в себе дворянские претензии, как и многое другое, он сам впоследствии смеялся над этой тщеславной выдумкой, доказательно произведя фамилию матери от простого русского имени **Алфер**.

В 1863 году Лесков опубликовал повесть «Житие одной **бабы**», где поведал о страдальческой судьбе крестьянки Насти Прокудиной. Почти как героини народных проголосных песен, которые певала Настя, — песен «чутких, больных да **ноющих**», — крестьянка гибнет в борьбе за личное счастье. Духовная свобода оказывается недостижимой для крепостной мужички. Против человека прекрасной души, праведницы, — весь миропорядок: гнет семьи, **помешника**, карающая десница властей.

В заглавие повести Лесков вынес слово **«Житие»**, под-

черкнув высокий общечеловеческий смысл обрисованной им драмы и нравственную ценность личности орловской бабы.

В прозе начала шестидесятых годов повесть Лескова выделяется психологической правдой, истинностью постижения и показа народной среды изнутри, глазами праведников земли русской. Лесков имел право сказать о себе: «Я смело, даже, может быть, дерзко думаю, что я знаю русского человека в самую его глубь... Я не изучал народ по разговорам с петербургскими извозчиками, а я вырос в народе... Я с народом был свой человек, и у меня есть в нем много кумовьев и приятелей...

Автору «Жития одной бабы» предстояло еще пытаться испытывать разные способы художественного письма, но им было продемонстрировано выдающееся умение цельно и крупно выписать народный характер. И это навсегда определило одну из особенностей его литературной манеры: в центре произведений — неповторимые личности, представляющие народ, символизирующие ведущие проявления национального духа праведность и человечность.

Щедро одаренный талантами богатырь Иван Северьянович Флягин мечтает «за народ помереть» (*«Очарованный странник»*). Чудодей-изограф Севастьян с Понизовья стойко хранит священную традицию — «отеческое постановление» — в живописном искусстве (*«Запечатленный ангел»*). Высшей мыслью о родине и общем благе озабочены безымянный мастер-оружейник (*«Левша»*) и простолюдин, праведник, «библейский социалист» Александр Рыжов (*«Онодум»*). Рискуя собственной жизнью, спасает неведомого ближнего солдата Постников (*«Человек на часах»*).

Один из самых значительных героев Лескова — стоящий в центре повести *«Очарованный странник»* Иван Флягин. Исполин физической и нравственной мощи, он с первого же мгновения знакомства с ним вызывает у рассказчика-автора ассоциацию с богатырем Ильей Муромцем. И под стать внешнему облику героя его порывы и

стремления, выпавшие на его долю испытания. Биография **Флягина** вместила и одоление первого степного батыра, и усмирение дикого **коня-«людоеда»**, и ратные подвиги, и спасение близких ему и вовсе чужих людей, и крещение кочевников, и борьба с воплотившимися в низкие души «бесами» за праведность. А еще он переживает искушение чарами земной красоты. И все «страждет» от сознания собственного несовершенства. И все идет «от одной **стражды к другой»**, не сгибаясь и не подламываясь, — идет и идет навстречу подвигу, способному достойно увенчать его жизнь.

Духовное восхождение простолюдина представляет собой эволюцию национального характера за полстолетия.

Флягину известно по горчайшему, толкнувшему было его на самоубийство опыту крепостное право, иезуитство немцев-управляющих в феодальных имениях, экзекуции над мужиками. Он знает, что такое бегство от господской лютости или от «красной шапки» в разбой... Николаевская эпоха отодвинулась в прошлое. Флягин живет в пору, когда бурно возникают фабрики и торговые фирмы, продаются заложенные и перезаложенные дворянские усадьбы, измельчавшая аристократия бросилась в водоворот финансовых махинаций... Но общественная **«гуманерия»** все на той же стадии, что и в крепостную эпоху. Не случайно разговор путников, в который включается богатырь Иван **Северянович**, начиная свою исповедь, идет о тех простых людях России, что «жизни борения не переносят», живут скромно и праведно.

«Бытие народных масс драматично», — констатирует Лесков. И на это указывает заглавие произведения, не сразу открывающее свой сложный смысл.

Десятилетием ранее заговорив о народе как об «очарованной **среде**», писатель отмечал **отлученность** крестьянства от просвещения и погруженность его в умственный сон. Воздействие этих начал несомненно в облике «очарованного странника» Ивана Флягина. Пытаясь объяснить себе и **окружающим**, почему многое он «даже

не своею волей **делал**», герой приписывает это мистическому воздействию «родительского обещания», данного богу обещания, что сын пойдет в монастырь: «своего пути не обежиши, и надо было... призванию, или мистическому зову, следовать».

Но Иван **Северьянович** — не только страстотерпец-праведник, но и сила активная, мощная, прорывающая чародейное сопротивление обстоятельств. Герой «простирается на подвиг». Он и из святых-то более всего «уважает» князя Всеволода-Гавриила, что славен «молодечеством». Он ищет применения своим богатейшим силам, которые беспрестанно являются нам в его «восхищениях» и «очарованиях» красотой сущего.

Иван Северьянович воспламеняется сам и воспламеняет слушателей волнением, когда описывает коня: «бочка самые звонкие, воздушные, спинка, как стрелка, а ножки легкие, точеные, самые **уносистые**». Ему, мужику, принадлежит поразительное по чуткости восприятия описание песни: «...то плачет, томит, просто душу из тела вынимает, а потом вдруг как хватит совсем в другом роде, и точно сразу опять **сердце вставит...**»

Флягин оказывается то в степях черноземного русского юга, то в Нижнем, то в столицах, то в Пензе, на Кавказе, в астраханских солончаках, на Ладоге... Он действует в самой пестрой **национально-этнографической** среде. И все это придает герою в сане Человека истинную символичность: он мыслится олицетворением русской народности.

«Очарованный странник» — вместе с «Соборянами», «Запечатленным ангелом» — был удачной попыткой Лескова решить задачу, ранее сформулированную Салтыковым-Щедриным и **Шелгуновым**. Первый говорил: «Новая русская литература не может существовать **иначе** как под условием **уяснения...** положительных типов русского человека...» Второй призывал «отыскивать только в народе... русскую своеобразную мысль», отыскивать эту мысль «в его (народа) **мировоззрении**, которого мы **не**

знаем, в его опытной мудрости и философии, которая нам совсем неизвестна».

В повести «Запечатленный ангел» раскрыта **«обращенность»** мужицкой души к **прекрасному**, высота народного эстетического идеала, неотторжимого от идеала **праведнического**. Познание читателем тайны народного ми-роощущения совершается через показ староверческой среды, переживающей из-за обособленности от верований большинства соотечественников **некое** смятение и кризис. Легендарный рассказ каменщика Марка Александрова о том, как живописная святыня с изображением ангела сотворила чудо воссоединения раскольников с церковью, по существу представляет собой раздумье автора о мнимости многих русских идейных распрай и о необходимости прекращения их во имя национального **единения** — слияния «единым усты и единым сердцем».

В повести с редкостной тонкостью и гармоничностью общего рисунка и деталей проведена мысль о народе как даровитеищем и истинном хранителе «отеческого предания» в искусстве, о типе художника-простолюдина, который является в творчестве прежде всего носителем незамутненной душевной чистоты и поэтому способен исполнять своим художеством в обществе высокую одухотворяющую **миссию**.

Изысканнейший «изограф», Лесков творит в «Запечатленном ангеле» некое словесное подобие иконописному мастерству, которое он воспел. Насыщая слог рассказчика, начитанного в раскольниче-старорусской книжности, словами и речениями из древней литературы и с ними из просторечия и фольклора, писатель создал вполне «иконные» пейзажи, портреты праведников. Старообрядец-каменщик видит Киев 1840-х годов сквозь призму той «живой старины», на которой он воспитывался: «сады густые и дерева таковые, как по старым книгам в заставках пишутся, то есть островерхие тополи». И так же **по-древнерусски** стилизована «парсунा» ковача Мароя: **«...видом** неуклюж, наподобие вельблуда, и недрист

как кабан... а лоб весь заросший крутою космой и точно
мраволев, старый, а середь головы на маковке **гуменцо**
простригал». Здесь впрямь **портрет**, созданный языком,
перед которым благоговел мастер.

Лесков стал знаменит еще при жизни. И все-таки золотое слово А. М. Горького, определившего писателю подобающее место на Олимпе русской **литературы**, является вполне справедливым: «Как художник слова Н. С. Лесков вполне достоин встать рядом с такими творцами литературы русской, каковы Л. Толстой, Гоголь, Тургенев, Гончаров...»

НИКОЛАЙ СЕМЕНОВИЧ ЛЕСКОВ — МАСТЕР В СОЗДАНИИ ОБРАЗОВ ПРАВЕДНИКОВ

Лесков начинал литературную работу с несокрушимой верой в силу слова, начинал призывом: «Пора нам отвыкать от мысли, что предметом литературы должно быть что-нибудь **особенное**, а не то, что всегда перед глазами и от чего мы все страдаем прямо или косвенно. Сбросив вековой хлам предубеждений, мы ощутим себя близкими к жизни наших **меньших** братии и сумеем помочь им вовремя и кстати, обнаруживая противящиеся гигиене стороны общественной **жизни**».

Темпераментный, много и интересно пишущий журналист» Лесков был очень скоро замечен в петербургских и московских литературных кругах. Репспектабельные «Отечественные записки» охотно печатали его статьи на экономические и юридические темы. Журнал братьев Достоевских «Время», публикуя лесковский очерк о переселении крестьян на вольные земли, аттестовал автора человеком «бывалым и знающим предмет». Действительно Лесков давно начал выстраивать в своей прозе ряд гордых, самобытных народных героев, о котором Горький отзовется: «Иконостас праведников и святых».

Публикуя рассказ «Однодум» в 1879 году, Лесков говорит о своей встрече с неким известным писателем, который не видел на Руси «ничего, кроме мерзости». «Я пошел, — говорил Лесков, — искать праведных, пошел с обетом не успокоиться, доколе не найду хотя то небольшое число трех праведных, без которых «несть граду **стояния**»... Искание писателем народного положительного типа было знамением времени. Почти в те же дни в «Записках степняка» Александра Эртеля «блажной» мужик Трофим Кузькин, вспоминая Писание, рассуждал: «...коли ежели один праведник найдется — целое царство помилую... Ну, вот ты и подумай: **аль** уж в хрестьянстве праведника-то одного не найдется?.. Аль уж душато у всех **гинула?**.. чтоб за **мир, к примеру?**».

И Лесков нашел то, что искал: в массе простых ми-рян, незаметно, но постоянно творящих подвиг человеческого любия, открылась ему великая сила, коей стоит от века русская земля.

«Дух... бьет в совесть» таких людей, как швейцар Певунов или квартальный Александр Рыжов, и они становятся неуступчиво последовательны, неукротимы в достижении цели.

Если зачастую праведники Лескова действовали в николаевскую эпоху, произведения о них не утрачивали современного звучания: реакция 1880-х годов мало чем отличалась от последекабрьской «глухой поры». Политические и моральные основания режима оставались неколебимы. Реакционеры пытались реабилитировать крепостные нравы.

К николаевский **поре** Лескова влекло и то, что время неравной борьбы человека с угнетением, «когда все жалось и тряслось», дало немало трагических фигур, не ставших победителями, однако сохранивших для будущего человечность в бесчеловечных условиях. Героиня «Тупейного художника» Любовь Онисимовна с детства зажигает рассказчика ненавистью к рабству и состраданием к людской боли, которые формируют личность гуманиста и демократа. «Чертами примера» запечатлелись в памяти воспитанников кадетского **корпуса их** наставники, мужественно противостоявшие попыткам политического режима «уединенноизображивать» человеческие натуры, гасить умы. Возвышающим дух преданием становятся в сознании массы подвиги орловского простолюдина Голована, не единожды жертвовавшего собой во имя людей. Силой отзывчивого сердца преодолевает предрассудки массы **хромчанин** Селиван.

В «Левше», написанном в 1881 году, «прехитростно» рассказана судьба человека без имени — гениального тульского оружейника. Бедняк в опорочках и ветхом азямчике, учившийся «по Псалтырю и Полусоннику», не знающий «нимало арифметики», сумел сработать нечто «сверх

понятия» — подковал мельчайшими тульскими подковами лондонскую «нимфозорию». Это парадокс, однако, по убеждению Лескова, вся Россия — Царство парадокса.

Гений создает... безделку. Патриотизм, талант Левши употреблены на удовлетворение тщеславия «государя Николая Павловича». Когда же он хочет совершить подвиг гражданский, необходимый не императору, а *России*, Левша не нужен. «Скажите государю, что у англичан ружья кирпичом не чистят: пусть чтобы и у нас не чистили, а то, храни бог войны, они стрелять не годятся», — говорит умирающий мастер. Но граф Чернышев, которому последний наказ Левши передан незадачливым эскулапом, кричит в ответ: «...Не в свое дело не мешайся: в России на это генералы есть». Слова Левши умирают вместе с ним, и Крымская кампания, где военными противниками русских оказались англичане, приносит *России* поражение.

Драма Левши — историческая драма его родины. Источник поражений Руси — **засилье** «парадных генералов», безгласность, бесправие парода. Те же **замунированные** представители «порядка» — гонители самобытного философа-квартального Александра Рыжова.

Действия низшего чина буквально опираются на заповеди Библии, что подрывает и моральный авторитет, и доходы «высших». **Хитроумно-комичные** попытки светского и духовного начальства сбить социального новатора-одиночку с пути добра разбиваются о твердость самобытного философа, рассматривающего честность по службе как служение России и человечеству.

Что русская государственность — система узаконенной «неправды», окончательно выясняется при встрече Рыжова с губернатором. Человек «довольно доброго сердца» мыслит по-чиновному практически, то есть плоско и пошло в сравнении со своим подчиненным. Верховный носитель губернской власти полагает, что каждый, кто вскарабкался хотя бы на самую малую государственную должность, стремится извлечь корысть. Моральная чис-

тота Рыжова оказывается отклонением от шаблонных правил поведения, вне которых не существует аппарата власти.

«Чудак, чудак!» — аттестует Рыжова сановник: фигура честного человека странна и нелепа в державной системе, которую представляет губернатор. Однако всем ходом повествования Лесков — талантливейший воспреемник опыта Гоголя и Щедрина — показывает карикатурность «чудной» системы. Эпизод с первым в России пожалованием квартального владимирским крестом униклен по нелепости, ибо даже «носить... ордена Рыжову было не на **чем**». Получив никчёмный металлический знак, Рыжов смотрит на него и вслух думает о губернаторе: «Чудак, чудак!» Сорвавшийся с уст сановника эпитет «отражен» обратно: скепсис народа по отношению к своим правителям внушительнее и обоснованней, чем недоумевающая ирония губернатора. Орден не может прибавить человеку праведности, достоинства, не может повысить его в собственных глазах. Рыжов — слишком человек, он значителен сам по себе, в своем человеческим звании. «Неправедная» система встречается с крупной личностью и оказывается неспособной ее «перемолоть».

Неизбежность появления и жизнеспособность «антиков» даже в условиях николаевской поры питали сюжеты рассказов и характеры героев Лескова, требовали от него «внимания к добру». Недаром в конце жизни онставил себе в особую заслугу изображение русских положительных типов.

Но, конечно, главная заслуга Лескова в том, что на Раsterяеву улицу российской словесности он привел таких героев-праведников, как **Туберозов**, Ахилла, Флягин, Голован, Левша, как Тупейный художник или Доримедонт **Рогожин...** Не видны были до Лескова эти русские самоцветы, а без них, как говоривал писатель лесковского подобия **А.** Платонов, «народ не **полн**».

МИХАИЛ ЕВГРАФОВИЧ САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН — ВЕЛИКИЙ САТИРИК-ГУМАНИСТ

Мастер сатиры. Даже внешний облик Михаила Евграфовича Салтыкова-Щедрина поражает нас драматическим сочетанием мрачной суворости и затаенной, сдержанной доброты. Острым резцом прошлась по нему жизнь, испещрила глубокими морщинами. Неспроста сатира из древле считалась наиболее трудным видом искусства. «Блажен незлобивый поэт», — писал Некрасов. Но иную участь он пророчил сатирику:

Его преследуют хулы:
Онловитзвуки одобренья
Не в сладком ропоте **хвалы**,
А в диких криках **озлобленья**.

Судьба сатирика во все времена была тернистой. Внешние препятствия в лице вездесущей цензуры заставляли его выражать мысли обиняками, с помощью всякого рода иносказаний — «эзоповым» языком. Сатира часто вызывала недовольство и у читателей, не склонных сосредоточивать внимание на болезненных явлениях жизни. Но главная трудность была в другом: искусство сатиры драматично по своей внутренней природе. На протяжении всего жизненного пути сатирик имеет дело с общественным злом, которое постоянно испытывает его душевые силы. Лишь стойкий человек может выдержать это каждодневное испытание, не ожесточиться, не утратить веры в жизнь, в ее добро и красоту. Вот почему классическая сатира — явление редкое.

Русская литература XIX века, возведенная, по словам **Чернышевского**, в достоинство общеноционального дела, сосредоточила в себе мощный заряд жизнеутверждения и создала благодатную почву для появления великого сатирика. Не случайно Салтыков-Щедрин писал: *Лично я обязан литературе лучшими минутами моей жизни, все-

ми сладкими волнениями ее, всеми **утешениями**». А Достоевский считал классическую сатиру признаком высокого подъема всех творческих сил национальной жизни: «Народ наш с беспощадной силой выставляет на вид свои недостатки и перед целым светом готов толковать о своих язвах, беспощадно бичевать самого себя; иногда даже он несправедлив к самому себе, — во имя негодующей любви к правде, **истине...**» С **какой**, например, силой эта способность осуждения, самобичевания проявилась в Гоголе, Щедрине и всей отрицающей литературе... Сила самоосуждения, прежде всего — сила: она указывает на то, что в обществе есть еще возможность бороться со злом. В осуждении зла непременно кроется любовь к добру: негодование по поводу общественных язв, болезней предполагает страстную тоску о здоровье.

Истинная слава пришла к писателю после создания им гениальных сатирических произведений. В «Истории **одного** города» Щедрин поднялся до критики правительственные верхов: в центре повествования — сатирическое изображение **взаимоотношения** народа и **власти**, глуповцев и их градоначальников. Салтыков-Щедрин убежден, что бюрократическая власть является следствием **«несовершеннолетия»**, гражданской незрелости народа.

В книге сатирически освещается история вымышленного города **Глупова**, указываются даже точные даты ее: с **1731** по 1826 год. Речь идет не о каком-то узком отрезке отечественной истории, а о таких ее чертах, которые сопротивляются течению времени, которые остаются неизменными на разных этапах отечественной истории. Сатирик ставит перед собою головокружительно смелую цель — создать целостный образ **России**, в котором обобщены вековые слабости ее истории, достойные сатирического освещения коренные пороки русской государственной и общественной жизни.

Стремясь придать героям и событиям своей книги обобщенный смысл, Щедрин часто прибегает к анахронизму — смешению времен. Повествование идет от лица

вымышленного архивариуса, провинциала эпохи XVIII — начала XIX века. Но в его рассказ нередко вплетаются факты и события более позднего времени, о которых он не мог иметь никакого представления. А Щедрин, чтобы обратить на это внимание читателя, нарочно оговаривает **анохронизмы** в примечаниях «от издателя». Да и в **глуповских** градоначальниках обобщаются черты государственных деятелей разных исторических эпох. Но особенно странен и причудлив с этой точки зрения образ города Глупова.

В начале повествования сообщается, что город построен на болоте, а в другом месте утверждается, что «родной наш город Глупов... имеет три реки и, в согласность древнему Риму, на семи горах построен, на коих в гололедицу великое множество экипажей ломается»... Не менее парадоксальны и его социальные характеристики. То он является перед читателем в образе уездного городишки, то примет облик города губернского и даже столичного, а то вдруг обернется захудалым русским селом или деревенькой, имеющей, как водится, свой выгон для скота, огороженный типичной деревенской изгородью, но только границы глуповского выгона соседствуют с границами Византийской империи!

Фантастичны и характеристики глуповских обывателей: временами они похожи на столичных или губернских горожан, но иногда эти **«горожане»** пашут и **сеют**, пасут скот и живут в деревенских избах. Столь же несобразны характеристики глуповских властей: градоначальники совмещают в себе **повадки**, типичные для русских царей и вельмож, с действиями и поступками, характерными для городничего или сельского старосты.

Чем же объяснить все эти противоречия? Для чего потребовалось сатирику **«сочетание несочетаемого, совмещение несовместимого»?** Современные щедриноведы так отвечают на этот вопрос: «В «Истории одного города», как это видно уже из названия книги, мы встречаемся с одним **городом**, одним образом. Но это такой образ, ко-

торый вобрал в себя признаки сразу всех городов. И не только **городов**, но и сел, деревень. Мало того, в нем нашли воплощение характерные черты всего самодержавного государства, всей **страны»**.

В описи градоначальников даются краткие характеристики **глуповских** государственных деятелей, воспроизводится сатирический облик наиболее устойчивых черт русской истории. Василиск Бородавкин, например, вошел в историю города тем, что повсеместно насаждал в нем горчицу и персидскую ромашку; Онуфрий Негодяев **размостил** вымощенные его предшественниками улицы и из добытого камня настроил себе монументов; Перехват-Залихватский сжег гимназию и упразднил все науки. Уставы и циркуляры, сочинением которых прославились губернаторы, бюрократически регламентируют жизнь обывателей вплоть до бытовых мелочей.

Жизнеописание глуповских градоначальников открывает Брудастый. В голове этого градоначальника вместо мозга действует нечто вроде **шарманки**, наигрывающей два слова-окрика: «**разорю!**» и «**не потерплю!**». Так высмеивает Щедрин бюрократическую бездумность русской государственной власти. К Брудастому примыкает другой градоначальник с искусственной головой — Прыщ. У Прыща голова **фаршированная**, поэтому он совершенно не способен администрировать, его девиз — «**отдохнуть-с!**». И хотя **глуповцы** вздохнули при новом правительстве, суть жизни мало изменилась: и в том, и в другом случае судьба города находилась в руках безмозглых властей.

Когда вышла в свет «История одного **города**», либеральная критика стала упрекать Салтыкова-Щедрина в искажении жизни, в отступлении от реализма. Но эти упреки были несостоятельными. Гротеск и фантастика у Щедрина не искажают действительности, они лишь доводят до парадокса те качества, которые таит в себе бюрократический режим.

С помощью фантастики и гротеска Щедрин часто ста-

вит точный диагноз социальным **болезням**, которые существуют в зародыше и еще не развернули всех возможностей и **«готовностей»**, в них заключенных. Доводя эти «готовности» до логического конца, до размеров общественной эпидемии, сатирик вступает в область предвидений и предчувствий. Именно такой, пророческий смысл содержится в образе **Угрюм-Бурчеева**, увенчивающего **жизнеописания глуповских градоначальников**.

Заметим, что картины народной жизни все же освещаются у Щедрина в иной **тональности**, чем сатира на градоначальников. Смех сатирика становится здесь горьким, презрение сменяется тайным сочувствием. Опираясь на «почву народную», Щедрин строго соблюдает границы той сатиры, которую сам народ создал на **себя**, широко **использует** фольклор. «Чтобы сказать горькие слова обличения о народе, он взял эти слова у самого народа, от него получил санкцию быть его сатириком».

«История одного города» завершается символической картиной гибели Угрюм-Бурчеева. Она наступает в момент, когда в глуповцах заговорило чувство стыда и стало пробуждаться **что-то** похожее на гражданское **сознание**. Однако картина бунта вызывает двойственное впечатление. Это не грозовая, освежающая стихия, а полное гнева **«оно»**, несущееся с Севера и издающее «глухие, каркающие звуки». Как все губящий, все сметающий смерч, страшное «оно» повергает в ужас и трепет самих **глуповцев**, падающих ниц.

На чём же держится despотический режим? Какие особенности народной жизни его порождают и питают? **«Глупов»** в книге — это особый порядок вещей, составным элементом которого является не только администрация, но и народ — **глуповцы**. В «Истории одного города» дается беспримерная сатирическая картина наиболее слабых сторон народного миросозерцания. Щедрин показывает, что народу **свойственные** неиссякаемое терпение и слепая вера в начальство, в верховную власть.

«Мы люди привычные!» — говорят глуповцы.

Энергии административного действия они противопоставляют энергию бездействия, «бунт» на коленях: «Что хрьш с нами делай! — говорили **одни**, — хошь — на куски **режь**, хошь — с кашей ешь, а мы не **согласны!**». «С нас, брат, не что возьмешь! — говорили **другие**, — мы не то что прочие, которые телом обросли! Нас, брат, и уколупнуть **негде!**». И упорно стояли при этом на коленях.

Когда же **глуповцы** «берутся за ум», то, «по укоренившемуся исстари крамольническому обычанию», они или посылают ходока, или пишут прошения на имя высокого начальства: «**Ишь, поплелась!** — говорили старики, следя за тройкой, уносившей их просьбу в **неведомую** даль, — теперь, атаманы-молодцы, терпеть нам не **долго!**». И действительно, в городе вновь сделалось тихо; глуповцы никаких новых бунтов **не предпринимали**, а сидели на завалинках и ждали. Когда же проезжие спрашивали: как дела? — то отвечали: «**Теперь наше дело верное! теперича мы, братец мой, бумагу подали!**»

Когда по выходе в свет «Истории одного города» критик А. С. Суворин стал **упрекать** сатирика в **глумлении** над **народом**, в высокомерной **отношении** к нему, Щедрин в письме в редакцию **журнала «Вестник Европы»** сделал на этот счет такие пояснения: «...**рецензент** мой не отличает народа исторического, то есть действующего в **поприще** истории, от народа как воплотителя идеи демократизма. Первый оценивается и приобретает сочувствие но мере дел своих. **Если он производит Бородавкиных и Угрюм-Бурчеевых**, то о сочувствии не может быть и речи... Что же касается до «народа» в смысле второго определения, то этому народу нельзя не сочувствовать уже по тому одному, что в нем заключается начало и конец всякой индивидуальной **деятельности**». Заметим, что сатирические картины народной жизни освещаются у Щедрина в несколько фантастической манере.

Города **Глупова** вы не найдете ни на одной географической карте. И не потому, что он слишком мал или

переименован, а потому, что этот город условный, иносказательный. Было бы неверно видеть в нем какой-либо один из реальных русских городов... **Глупов** — город обобщенный, вобравший в себя нечто характерное, типическое. И пусть вас не смущают некоторые противоречия в его описании. Они призваны подчеркнуть многогранность **Глупова**, являющегося олицетворением самодержавного государства.

Город Глупов ставится здесь в один ряд со **странами**, и **глуповские** градоначальники — с римскими императорами Нероном и Калигулой, «прославившимися» своей необузданной тиерией и произволом.

Щедрин в своем творчестве выступал как судья, как прокурор от лица народа, разоблачавший и обвинявший всех его угнетателей. Обвинения, которые сатирик предъявлял самодержавно-крепостническому строю, основывались на глубоком изучении русской жизни и были поэтому точными, вескими и неопровергимыми.

Огромная сила и бодрость духа были присущи **Щедрину**. Он ненавидел и **презирал** эксплуататоров народа, их господство доставляло ему мучительные страдания, но он умел смеяться им в лицо. Щедрин давал им почувствовать свое морально-идейное превосходство.

Писатель был страстным борцом за интересы народных масс. Решительно и смело выступал он против угнетателей народа, неопровержимо доказывая их внутреннее ничтожество и историческую обреченность. Оружием Щедрина была литература, которой он, по собственному выражению, был предан «страстно и исключительно». В литературе он **видел**, прежде всего, могучее средство пропаганды передовых идей. «Литература и пропаганда — одно и то же», — заявлял Щедрин.

К деятельности сатирика с полным правом могут быть отнесены **сле** дующие **слова** А. И. Герцена: «Литература у народа, политической свободы не **имеющего**, — единственная трибуна, с высоты которой он может заставить услышать крик своего негодования и своей **совести**».

Борьба, которую вел Щедрин, была сурова, мучительно трудна и опасна. Она требовала напряжения всех сил, глубокой проницательности, страстной стойкости и идеиной последовательности. Ей отдавал он все свои силы, помыслы и чувства.

САТИРИЧЕСКОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ВЛАСТИ И НАРОДА В ПОВЕСТИ М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА «ИСТОРИЯ ОДНОГО ГОРОДА»

Перед нами суровый старик, проницательно и строго всматривающийся в людей, в окружающую действительность; в его больших, несколько выпуклых глазах живет пламенная, непреклонная воля, страстная, требовательная мысль, проникающая далеко вперед, в будущее; открытый лоб прорезан между бровей резкой складкой, увеличивающей то впечатление мощной, сосредоточенной решительности и целеустремленности, которое вызывают эти замечательные, навсегда остающиеся в памяти черты.

Таков облик русского писателя Михаила Евграфовича Салтыкова-Щедрина, сохраненный для нас воспоминаниями современников и лучшими из имеющихся портретов и фотографий. Великий писатель почти всегда оставался серьезным, но слушатели хохотали неудержимо, несмотря на то, что сам он бывал этим недоволен.

Щедрин для предмета своего негодования находил необычайно смешные положения, тем самым разоблачая, унижая и выставляя на всенародное посмешище тех, против кого были направлены его сатира и юмор.

При этом сатира Щедрина всегда была идеально целеустремленной, он не знал смеха, который служит только для забавы и развлеченья. Так, например, в «Истории одного города» великий сатирик изобразил градоначальника, у которого вместо головы — ящик, заключающий в себе небольшой органчик, автомат, который до поры до времени произносит: «Разорю!» и «Не потерплю!». Других слов градоначальник не знает.

Как ни смело в данном случае воображение Щедрина, как ни фантастичен на первый взгляд этот образ, на самом деле он верно отображает действительность. Конечно, Щедрин вовсе не собирался уверять читателя в том, что существует человек, у которого вместо головы на плечах помещается такого рода автомат.

Но образ градоначальника-«органчика» с художественно сатирической наглядностью и убедительностью указывал на то, что вся политика царской бюрократии сводилась к угнетению и ограблению народа. Царские чиновники противились **всему**, что могло бы повести к политическому, материальному и духовному прогрессу. «Не **поптерплю!**» — заявляли они.

Формально в «Истории одного города» отображается период с 1731 по 1825 год. Фактически же речь идет не о каком-то одном конкретно-историческом **периоде**, а о характерных чертах самодержавного строя, о самих основах жизни общества при абсолютизме.

Мысль эта находит подтверждение, в частности, в том, что времена в книге нередко как бы пересекаются: в рассказах о событиях, отнесенных к XVIII веку, вдруг вклиниваются факты из 60-х годов века XIX-го. Прием этот не только дает блестящий комический эффект, но и несет серьезную идеиную нагрузку. Гротесковый принцип **«совмещения прошлого и настоящего**» тех основ жизни, которые изображаются сатириком.

Подчеркивая, что «История одного города» — сатира не историческая, а современная, следует в то же время предостеречь против узкого толкования термина «современность». Слова Щедрина о том, что он имеет в виду **«лишь настоящее»**, некоторые литературоведы склонны понимать чересчур уж буквально: они пытаются во что бы то ни стало отыскать в России 60-х годов XIX века конкретные фигуры, сценки, эпизоды, которые можно было бы «подставить» под те или иные образы и моменты повествования. Им кажется, что именно таким способом можно лучше всего доказать острую актуальность книги. Под их пером сатира Щедрина, заключающая в себе широчайшее обобщение, превращается в серию зашифрованных очерков на текущую злобу дня.

Власть и народ — вот та кардинальная проблема, которая является внутренним стержнем книги и делает ее

более **цельной**, несмотря на внешнюю самостоятельность глав.

Некоторые главы «Истории одного города» посвящены жизни народа под гнетом самовластия, причем каждая из них раскрывает какую-то новую грань вопиющего произвола и насилия над людьми. Какие мероприятия ни проводил бы самодержец, какими намерениями при этом ни руководствовался бы, результат был неизменно один и тот же: бесконечный испуг жителей и свалившиеся на их головы новые бедствия и несчастья.

Современная Щедрину критика упрекала сатирика в искажении жизни, карикатурности **изображений**, небывальщине. Отвечая на эти упреки, писатель заявлял: «...на самом деле небывальщина гораздо чаще встречается в действительности, нежели в литературе. Литературе **слишком** присущее чувство меры и приличия, чтоб она могла взять на себя задачу с точностью воспроизвести карикатуру действительности...» Сопоставление многих страниц «Истории одного города» с реальными фактами русской действительности **лишний** раз подтверждает справедливость **приведенных** слов.

Писатель обращается к гротеску для того, чтобы до конца обнажить сущность явлений, наглядно продемонстрировать их подлинный смысл. Так, образом градоначальника Брудастого, деятельности которого описана в главе «**Органчик**», сатирик показывает: для того чтобы править городом **Глуповым**, вовсе не обязательно иметь голову; для этого вполне достаточно обладать простейшим механизмом, способным воспроизводить всего две фразы: «**разорю!**» и «**не потерплю!**». **Дементий Варламович Брудастый** представляет собой как бы саму суть «градоначальничества», очищенную от всего **случайного**, постороннего. **При помощи** гротеска сатирик делает предельно наглядным то, что свойственно всем вообще градоначальникам, **независимо** от их личных склонностей, характера, темперамента, убеждений и тому подобного.

Разные были в Глупове градоначальники. Деятельные и бездеятельные. Либеральные и консервативные. Вводившие просвещение и искоренявшие оное. Однако все их многообразнейшие проекты и поползновения в конце концов сводились к одному: к выколачиванию «недоимок» и пресечению «крамолы».

Галерея градоначальников, удостоившихся развернутого изображения, начинается Брудастым, а завершается Угрюм-Бурчеевым. Если первый является своего рода «общим знаменателем» градоначальников, выражает их истинную, очищенную от всяких «примесей» сущность, то последний представляет собой величину более значительную, а потому и более зловещую: Угрюм-Бурчеев — это та же самая сущность, помноженная на строгий план **«нивеляторства»** жизни и тупую непреклонность.

Всех своих предшественников превзошел Угрюм-Бурчеев. Превзошел безграничным идиотизмом и неиссякаемой энергией, направленной на претворение в действительности исповедуемых им идеалов. Идеалы же таковы: «прямая линия, отсутствие пестроты, простота, доведенная до **наготы**»... Весь город, а точнее, всю страну «бывший прохвост» решил превратить в сплошную казарму и заставить с утра до вечера маршировать. Античеловеческая сущность самовластия показана здесь Щедриным с потрясающей силой.

Прототипом Угрюм-Бурчеева во многом послужил Аракчеев. Однако в корне неверно ограничивать широкое обобщающее значение нарисованной Щедриным фигуры, сводить образ — к прообразу. В Угрюм-Бурчееве сконцентрированы и заострены черты, характерные для определенного типа правителей, а не для одного только Аракчеева.

Сам Щедрин не раз протестовал против попыток сузить содержание образов «Истории одного города». Так, по поводу юродивого **Парамоши**, с которым читатель встречается в главе «Поклонение мамоне и покаяние», он писал: «...Парамоша совсем не Магницкий только, но вместе с тем

и граф Д. А. Толстой, и даже не граф Д. А. Толстой, а все вообще люди известной партии, и ныне не утратившей своей силы».

До сих пор речь шла о градоначальниках, олицетворяющих собой глуповскую власть. Однако Щедрин изображает ведь и самих глуповцев. Как же ведут они себя под игом самодержавия? Какие свойства они проявляют?

Основные качества глуповцев — неиссякаемое терпение и слепая вера в начальство. Сколько ни бедствуют они, сколь ни измываются над ними градоначальники, а глуповцы все продолжают надеяться и восхвалять, восхвалять и надеяться. Появление каждого нового градоначальника они встречают истинным ликованием: еще не видя в глаза вновь назначенного правителя, уже называют его «красавчиком*» и «умницей», поздравляют друг друга и оглашают воздух восторженными восклицаниями. Обрушающиеся же на них несчастья воспринимают как нечто должное и о протесте даже не помышляют. «Мы люди привычные! — говорят они. — Мы претерпеть могим. Ежели нас теперича всех в кучу сложить и с четырех концов запалить — мы и тогда противного слова не молвим!».

Писатель не закрывает глаза на реальное положение вещей, не преувеличивает степени народного самосознания. Он рисует массы **такими**, какими они и были тогда на самом деле. «История одного города» — сатира не только на правителей России, но и на покорность, долготерпение народа.

Щедрин же был убежден, что истинная любовь к народу заключается не в словесных клятвах, а в трезвом взгляде на его сильные и слабые стороны, на его достоинства и недостатки. Писатель хотел видеть народ свободным и счастливым, а потому не мирился с теми качествами, которые прививались массам в течение столетий: покорностью, пассивностью, смирением и другим.

Книга писалась в конце 60-х годов, когда кратковременный период «либерализации» и «реформ» сменился

очередным наступлением реакции. На русское общество вновь обрушилось свирепое, жуткое «оно», принесшее с собой холод и мрак... Оно — расползшееся по всей стране и беспощадно подавляющее живые силы ее, сковывающее мысль, парализующие чувства. Оно — имеющее тысячи глаз, чтобы подглядывать, и тысячи ушей, чтобы подслушивать. Оно **тысяченогое**, чтобы ходить по пятам за каждым подозреваемым, и **тысячерукое**, чтобы строчить и строчить доносы.

Вот с этим чудищем и сражался Щедрин, нанося ему сокрушительные сатирические удары со всей силой своего огромного таланта.

«История одного города» и в момент своего появления, и в последующие времена звучала в высшей степени актуально. Она изображала не только прошлое и настоящее, но в значительной мере предсказывала и будущее. Реальная действительность как бы соревновалась с сатирической выдумкой писателя, стремясь догнать ее, а то и превзойти.

Вскоре после выхода книги, в 1876 году, Щедрин в письме к Н. А. Некрасову сообщал: «...издан, например, закон, разрешающий губернаторам издавать обязательные постановления или, попросту говоря, законы же. Это невероятно, но это правда. Когда я представлял в «Истории одного города» градоначальника, который любил писать законы, то и сам не ожидал, что это так скоро осуществится. Вообще делается почти странным жить на свете».

Щедрин оказался пророком не только в этом случае. Сатира его была настолько глубока и остроумна, что и последующими поколениями воспринималась как нечто злободневное. Выражая свое восхищение гением Щедрина, М. Горький говорил: «Значение его сатиры **огромно** как по правдивости ее, так и по тому чувству почти пророческого предвидения тех путей, по коим должно было идти и шло русское общество на протяжении от 60-х **годов** вплоть до наших дней». Слова эти, сказанные в

1909 году, как нельзя лучше раскрывают художественное совершенство и идеиную емкость щедринских образов.

«История одного города» живет и сейчас. Она перешагнула национальные границы и продолжает сражаться везде, где **торжествует** самовластие. Когда-то Тургенев опасался, что данное произведение Щедрина будет во многом непонятно зарубежным читателям из-за своего чисто русского колорита. Эти опасения оказались напрасными. «Странная и замечательная книга» ныне известна не только у нас в стране, но и за рубежом, и прочно стоит в ряду величайших достижений мировой сатиры.

ОТРАЖЕНИЕ ПОРОКОВ ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ В ПОВЕСТИ М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА «ИСТОРИЯ ОДНОГО ГОРОДА»

В трудных условиях приступает Салтыков-Щедрин к работе над одним из вершинных произведений своего сатирического творчества — «Историей одного города». Если в «Губернских очерках» основные стрелы сатирического обличения попадали в провинциальных чиновников, то в «Истории одного города» — в **глуповцев** и их градона-чальников. Сатирик ставит перед собою головокружительно смелую цель — создать обобщенный образ России, в котором синтезируются вековые слабости национальной истории, достойные сатирического освещения коренные пороки русской общественной жизни.

Работая над «Историей одного города», Салтыков-Щедрин мобилизует не только свой богатый и разносторонний опыт государственной службы, не только глубокие знания трудов всех русских историков от Карамзина и Татищева до Соловьева и Костомарова, — на помощь сатирику приходит документальная литература писателей-демократов, его современников, знатоков русской провинциальной жизни. На страницах некрасовских «Отечественных записок» в 1868–1869 годах печатает документальное повествование «Сибирь и каторга» С. В. Максимов, а начиная с 1869 года Салтыков-Щедрин публикует здесь же «Историю одного города». Читатель, хорошо знакомый с книгой Максимова, не может отделаться от впечатления, что многие образы и мотивы «Истории одного города» восходят к «Сибири и каторге», где развернута уникальная в своем роде **«эпопея»** самодурств и бесчинств провинциальной администрации почти за два столетия.

Разве не вспоминается, например, щедринский «Устав о добродорядочном пирогов **печении**», когда читаешь следующие макашовские строки: «Лоскутов — нижнеудинский исправник — не иначе въезжал в селения,

как с казаками, которые везли воз розог и прутьев. Осматривая избы, заглядывал в печи, в чуланы; впутываясь насильно во всякую подробность домашнего быта, он безжалостно наказывал за всякое уклонение от предписанных им правил. Если хлеб был дурно выпечен, он немедленно сек хозяйку розгами, если квас был кисел или в летнее время тепел, сек и **хозяина**. Поистине, в «чудесах» щедринской книги, говоря языком ее автора, «по внимательном рассмотрении можно подметить довольно яркое реальное основание».

«Цивилизаторские подвиги» щедринских градоначальников, их умопомрачительные «войны за просвещение» предвосхищаются, например, в «хлыновской» распущенности начальника нерчинских заводов, крестного сына Екатерины П. В. В. Нарышкина. «Этот Нарышкин... принялвшись за дела, приблизил к себе пятерых секретных арестантов, из которых двух сделал секретарями: за вины бил батожем и не сказывал за что: «известно-де мне единому». Тратил казенные деньги, отчета в Петербург не посыпал. Когда не хватило казны, он взял деньги у богатого купца Сибирякова, имевшего некоторые заводы на аренде. Когда в другой раз Сибиряков отказал, Нарышкин явился перед его домом с пушками и с угрозою стрелять, если купец не выдаст требуемого. Сибиряков вышел на крыльце с серебряным подносом, на котором положены были затребованные пять тысяч. Учредил какой-то новый праздник — «Открытие новой благодати», — приказывал всем каяться во грехах, истреблял много пороха, того самого, который столько необходим в горных работах. Набрал войско, присоединил к нему вновь организованный гусарский полк из тунгусов и двинулся с пушками и колоколами походом из Нерчинского завода через город Нерчинск, Братскую степь и Верхнеудинск на Иркутск. По дороге останавливал купеческие обозы, отбирал товары, выдавая расписки. «В степи на отдыхах кипели огромные котлы с водой, куда сваливали пудами чай и сахар; вино стояло целыми бочками, сукно, дабу,

китайки, холст, брали все даром, без всякого счета». Едучи по направлению к Иркутску, он сзывал народ разными средствами, например, в селах — звоном в колокола при церквях; пушечной пальбой и барабанным боем там, где церквей не было. Собранный таким способом народ поил вином, насильно захваченным в питейных домах, и бросал в толпы казенные деньги...

В «подвигах» этого ретивого начальника легко угадывается и деятельность **Угрюм-Бурчеева**, переименовавшего город **Глупов** в Непреклонск и учредившего новые праздники, и «путешествия» **Фердыщенко**, который говорил «неподобные речи» и, указывая на «деревянного дела пушечку», угрожал всех своих **«амфитрионов** перепалить». А разве не **«по-максимовски** ведут себя при этом щедринские **глуповцы**, вольные или невольные приспешники Фердыщенко, которые в ожидании своего начальника «стучали в тазы, потрясали бубнами и даже играла одна скрипка»? «В стороне дымились **котлы**, в которых варились и жарились такое количество поросят, гусей и прочей живности, что даже попам стало завидно». И разве не похож на **максимовского** Нарышкина щедринский Великий **Бородавкин**, совершающий набеги на обывательские дома, **раздающий** всем участникам похода водку и приказывающий петь песни?

Даже эти немногие документальные факты подтверждают, что книга Салтыкова-Щедрина вырастала на реальной, жизненной основе, что даже самые фантастические ее образы опирались на конкретный исторический материал.

В построении «Истории одного города» Салтыков-Щедрин пародирует официальную историографию. В первой части книги идут обобщающие главы, дается общий очерк **глуповской** истории, а во второй — главы-персонажи, посвященные описанию жизни выдающихся граждан начальников. Именно так строили свои труды присяжные историки: история писалась **«по царям»**. Пародия Салтыкова-Щедрина имеет драматический подтекст:

глуповскую историю иначе и не напишешь, вся она сводится к смене **самодурских** властей, массы остаются безгласными и пассивно покорными воле любых градоначальников. Глуповское государство началось с грозного начальнического окрика «Запорю!». Искусство управления глуповцами заключалось с тех пор в разнообразии форм сечения: одни градоначальники секут глуповцев «абсолютно», другие объясняют это «требованиями цивилизации», а третья добиваются, чтобы обыватели сами пожелали быть посеченными. В свою очередь, в народной массе меняются лишь формы покорности. В первом случае обыватели трепещут бессознательно, во втором — с сознанием собственной пользы и, наконец, возвышаются до трепета, исполненного доверия. Художественное преувеличение действует подобно увеличительному стеклу: оно делает тайное явным, обнажает скрытую от невооруженного глаза суть вещей, укрупняет реально существующее зло.

С помощью гротеска и фантастики Щедрин часто ставит диагноз социальным болезням, которые существуют в зародыше и еще не развернули всех возможностей, в них заключенных. Доводя их до логического конца, до размеров общественной «эпидемии», сатирик выступает в роли прорицателя. Именно такой пророческий смысл содержится в образе Угрюм-Бурчеева, увенчавшего плюшем жизнеописания глуповских градоправителей.

На чем же держится **угрюм-бурчеевский** деспотизм, какие стороны народной жизни его порождают? Глупов в книге Щедрина — это особый порядок вещей, составными элементами которого являются не только администрация, но и народ — глуповцы. В «Истории одного города» дается беспримерная сатирическая картина наиболее слабых сторон народного миросозерцания. Щедрин показывает, что народная масса в основе своей политически наивна, что ей свойственно неиссякаемое терпение и слепая вера в начальство, в верховную власть.

В сатирическом свете предстает со страниц щедринской книги «история глуповского либерализма» в рас-

сказах об **Ионке** Козыре, Ивашке Фарафонтьеве и Алешке **Беспятове**. Прекраснодушная мечтательность и незнание практических путей осуществления своих мечтаний — таковы характерные признаки всех глуповских либералов, судьбы которых складываются трагически. Нельзя сказать, чтобы народная масса не сочувствовала своим застуপникам. Но и в самом сочувствии глуповцев сквозит та же самая политическая наивность: «Небось, Евсеич, небось! — провожают **глуповцы** в острог правдолюбца Евсеича, — с правдой тебе везде жить будет хорошо!»

Финал убеждает, что **Салтыков-Щедрин** чувствовал отрицательные стороны стихийного крестьянского движения и предостерегал от его разрушительных последствий. Угрюм-Бурчев исчезает в воздухе, не договорив известной читателю фразы: «Придет некто за мной, который будет еще ужаснее **меня**». Этот некто, судя по «**Описи градоначальников**», — Перехват-Залихватский, который въехал в **Глупов** победителем, на белом коне, сжег гимназию и упразднил науки. Сатирик намекает на то, что **стихийное** возмущение может повлечь за собой еще более реакционный и деспотический режим, способный остановить само «течение **истории**».

И тем не менее книга Салтыкова-Щедрина в глубине своей оптимистична. Ход истории можно «прекратить» лишь на время; об этом свидетельствует символический эпизод обуздания реки **Угрюм-Бурчевым**. Кажется, что правящему идиоту удалось унять реку, но поток жизни, покрутившись на месте, все-таки восторжествовал: «остатки монументальной плотины в беспорядке уплывали вниз по течению, а река журчала и двигалась в своих берегах». Смысл этой сцены очевиден: рано или поздно живая жизнь пробьет себе дорогу и сметет с лица земли деспотические режимы **угрюм-бурчевых** и перехват-залихватских.

С «Историей одного города» в русскую литературу пришел новый тип «общественного романа», о необходимости которого так много говорил **Щедрин-критик**. Он счи-

тал, что старый **любовный**, семейный роман исчерпал себя. В современном обществе подлинно драматические конфликты все чаще и чаще обнаруживают себя не в любовной сфере, а в «борьбе за неудовлетворенное само-**любие**», «за оскорбленное и униженное **человечество**», «в борьбе за **существование**». Эти новые, более широкие общественные вопросы настойчиво стучатся в двери литературы.

По мнению Щедрина, «разрабатывать по-прежнему помещичьи любовные дела сделалось немыслимым, да и читатель стал уже не тот. Он требует, чтоб ему подали земского деятеля, нигилиста, мирового судью, а пожалуй, даже и губернатора». Если в старом романе на первом плане стояли «вопросы **психологические**», то здесь — «вопросы **общественные**». И великий критик прекрасно справился с задачей обличителя.

ОТРАЖЕНИЕ СЛОЖНОГО ЖИЗНЕННОГО ПУТИ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Скажем только, что это талант необыкновенный и самобытный, который сразу, еще первым произведением своим, резко отделился от всей толпы наших писателей, более или менее обязаных Гоголю направлением и характером, а потому и успехом своего таланта...

В. Г. Белинский

Достоевского читает весь мир, впечатляющая сила его романов **огромна**, но все еще возникают споры: «принимать» или «не принимать» Достоевского? Спросите любую, самую небольшую группу читателей: «Любите ли вы **Достоевского?**», и непременно голоса разделятся. Найдутся прямые поклонники и энтузиасты, которые скажут, что тут никаких трудностей нет. Другие начнут объяснять свою неполную любовь к писателю, хорошо сознавая, что вопрос задан непростой. Третья промолчат, не решившись пережить конфуз эстетической глухоты, не понимая, почему весь мир считает его великим. Но обявятся и такие, которые без обиняков нападут на Достоевского, скажут, что не видят в нем гения, что он «путаник» и «вредный» писатель, словом — Толстой и Чехов лучше...

И удивляться этой разноголосице не приходится. Даже многие писатели не были единодушны в понимании Достоевского. Иван Бунин считал Достоевского просто «плохим» писателем, его ценитель Томас Манн предупреждал: «Достоевский, но в меру», а М. Горький называл Достоевского и «инквизитором», и психологом, «равным Шекспиру».

Сложен и противоречив Достоевский. Величайший русский писатель-реалист, знаток жизни, психолог-ясновидец, сострадающий бедным и угнетенным, гуманист,

страстный обличитель социального зла, лжи и лицемерия, буржуазных порядков и «демократии», вечно озабоченный судьбой своего народа и человечества, он чрезвычайно субъективно ставил и решал вопросы о совершенствовании личности, об идеалах человеческого общества. Он был несправедливо придирчивым оппонентом революционеров и социалистов своего времени, самоутверженно искающих, хотя и не без ошибок и противоречий, но искренне, пути спасения народа, заботившихся о его будущем.

Достоевский всегда стоял особняком в русской литературе, оставался не вполне понятым и оцененным. Манера его творчества была резко субъективной. Он властно подчинял художественные образы и сюжеты заранее выдвинутой им главенствующей идеи. Хотя сама по себе эта идея была глубоким отголоском времени, она дышала жаром пристрастной полемики, часто была противоречива, однобока и развивалась автором по своим особым ассоциативным законам. Вот почему идеи Достоевского тут же вызывали ответную бурю в демократической критике.

Начав как ученик Гоголя и как один из писателей натуральной школы 40-х годов XIX века, к которой принадлежали Герцен, Некрасов, Тургенев, Гончаров, Григорович, Достоевский взрывал самый принцип их творчества, заявляя, что «среда» вовсе не всесильна над человеком. На первом плане у Достоевского — сама «личность», она, главным образом, и в ответе за все беды действительности. С нее и спрос, — ее самоказнь и интересовала писателя прежде всего.

Белинский быстро уловил эту позицию писателя и встревожился. Она грозила многими опасностями молодому таланту: легко было потерять твердую ориентировку в жизни. Отсюда и резкое столкновение взаимоисключающих оценок у критика: то похвалы молодому писателю: точно так же думали тогда о Достоевском Некрасов и Григорович. «Надулись же мы, друг мой, с Достоевским-

гением!» — писал Белинский П. В. Анненкову после «Двойника».

И действительно, Достоевский увлекся показом свое-волия личности, ее действий наперекор всякому смыслу и даже ее собственным интересам. Глохли социальные первопричины — бедность, угнетение, вызывающие бунт личности. Перед читателем вставали некие неуемные все-человеки. Люди **больших**, но, кажется, отвлеченных стра-стей. Путались и противопоставлялись автором два раз-ных вопроса: право личности на восстание против среды и зависимость личности от среды. А ведь право и зависи-мость вовсе не исключают друг друга.

Федор Михайлович Достоевский родился 11 ноября 1821 года, в семье врача Московской Мариинской боль-ницы для бедных, на Божедомке.

Обычно бедность — основной мотив всех рассказов о жизни Достоевского в детстве. По-видимому, нехватка в средствах — понятие относительное. Отец дослужился до личного дворянства, имел частную практику. Прислу-живали няня, две горничные; были кухарка, кучер и лакей; когда рождались дети, нанимали кормилиц. Дер-жали четырех лошадей, и, если «маменька» выезжала, лакей стоял на запятках. У матери была зажиточная московская родня: мать Достоевского происходила из бо-гатого купеческого рода Нечаевых.

Семья была большая. Кроме Федора, был еще стар-ший его брат, Михаил, с которым они сдружились духово-но; ближе к ним по возрасту была сестра Варвара, вышедшая замуж за **Каренина**, впоследствии опекуна осир-ротевшего семейства Достоевских. Федор много думал о ее, видимо, нелегкой судьбе, она-то и выведена в образе Вареньки Доброселовой в «Бедных людях».

Кроме брата Михаила, в среде родных никто не пони-мал Федора Михайловича, все прожили заурядной жиз-нию, даже не догадываясь, каким гениальным он был.

Между родителями **отношения** строились на полном подчинении воле и капризам мужа.

Отец писателя, Михаил Андреевич Достоевский, по всем характеристикам был желчным ипохондриком, вспыльчивым, мнительным и строптивым скопидомом. Некоторые черты его нрава наследовал Федор Михайлович. Мать, Мария Федоровна, была совсем другого склада: веселая, общительная, «хваткая», хозяйственная — в купеческую родню.

Некоторые исследователи не раз предупреждали, что относительно причин смерти отца Достоевского еще многое остается неясным, но это не мешало многим строить «концепцию» о мести крепостных своему барину. В первые советские годы кое-кто из журналистов и литераторов зачастил в Даровое, расспрашивал крестьян, что они помнят из преданий об этом случае. Выходило, что версия об убийстве подтверждается. Многозначительным оказалось и свидетельство одного из мемуаристов, что Достоевский нарочно уклонялся от расспросов об отце.

Для Достоевского вопрос семейных отношений — громадной важности: все его романы построены на судьбах семьи, на показе развала современной семьи. Где он мог почерпнуть «мысль **семейную**» (выражаясь словами Толстого), если не в семье, в которой воспитывался?

В раннем детстве и у Достоевского была своя **«няня»**, Алена Фроловна, прижившаяся потом в семье как родная. Она и особенно кормилица, а потом «лапотница» Лукерья умели уладить воображение юных слушателей, собиравшихся в кружок. Дети слушали о чудесах Жар-птицы, о подвигах Алеши Поповича, о Синей Бороде, о лубочном Еруслане Лазаревиче.

На первом месте в его ранних «сновидениях» были Пушкин и Гоголь. Смерть Пушкина поразила Федора и Михаила Достоевских как **«личное горе»**. Если бы не болезнь и кончина **«маменьки»**, они бы объявили в семье траур по Пушкину. Достоевский любил в поэте все, особенно его жизнелюбие, гуманизм. Пушкин учил с детства быть самим собой и дерзать смело, безгранично. Поэт

стал для Достоевского символом народного **гения**, русской «вселенской **отзывчивости**».

Но великое служение России первом художнику особенно поразило его в Гоголе. Какое чудо совершилось в литературе: Гоголь заговорил о русской жизни такими **близкими**, проникновенными словами, заставил так взглянуть на самих себя, что жизнь показалась еще совсем не изведанной бездной. Конечно, «Бедные люди» были бы невозможны без Гоголя.

Выбор Главного инженерного училища в Петербурге для будущей жизненной карьеры был сделан, **видимо**, по воле отца, заботившегося о «прочном» обеспечении **своих** сыновей. Но для Федора выбор Инженерного училища, можно со всей определенностью сказать, был **ошибкой**. Достоевский очень переживал провал на экзамене при переводе на высший курс: сказались **какие-то** интриги, на которые писатель намекает в письмах. Тогда-то у **отца** и случился удар, от которого он едва оправился, **а** у Федора, по свидетельству дочери, — первый приступ эпилепсии.

Весь громадный поток накопленных и вычитанных впечатлений направился по одному великому руслу реализма. Эту дивную перемену Достоевский сам воспел в статье «Петербургские сновидения в стихах и prose» много лет спустя, а потом повторил ее мотивы в «Подростке».

Он вспомнил зимний январский вечер, когда спешил с Выборгской стороны к себе домой и, остановившись на минуту на мосту, бросил пронзительный взгляд вдоль **Невы** в дымную, морозно-мутную даль, вдруг заалевшую последним пурпуром зари, догоравшей на мглистом небосклоне. «**Я** вздрогнул, и сердце мое как будто облилось в это мгновение горячим ключом крови, вдруг вскипевшей от прилива **могущественного**, но доселе незнакомого мне **ощущения**. Я как будто что-то понял в эту минуту, до сих пор только шевелившееся во мне, но еще не осмыщенное; как будто прозрел во что-то новое, совершенено в новый **мир**, мне знакомый и известный только по

каким-то темным слухам, по каким-то таинственным знакам. Я полагаю, что с той именно минуты началось мое существование...»

Тут все: и новые темы, и новые методы изображения мира сущего. Видение на мосту символизировало пробуждение силы у Достоевского для самостоятельного, глубоко оригинального творчества, обострило его понимание жизни и подняло романтику на новую философскую высоту.

Весной 1846 года Достоевский познакомился со своим сверстником Михаилом Васильевичем Петрашевским, который организовал один из кружков. Общество **Петрашевского** наследовало революционное дело декабристов. Но оно уже состояло не из одних дворян, тут были и разночинцы. Достоевский стал посещать его «**пятницы**» с сентября 1848 года.

Петрашевцы были **арестованы** тогда, когда у них был только «заговор идей», и лишь с ноября 1848 года, под влиянием революции на Западе, среди них начали раздаваться призывы к решительным действиям. Какое же место среди петрашевцев занимал Достоевский?

П. П. Семенов-Тян-Шанский говорил: «Революционером Достоевский никогда не был и не мог быть». Только в минуту порыва он мог выйти на площадь с красным знаменем. Не исключено, как предполагают некоторые ученые, что Достоевский со временем отошел бы от петрашевцев, как он отошел от Белинского. У него вырабатывался свой путь, свое понимание проблем, которые они совместно обсуждали.

Царь Николай I, вечно боявшийся повторения 14 декабря 1825 года, когда выступили декабристы, тщательно разработал церемониал казни. Достоевский вместе с девятым был приговорен к «расстрелянию». Приговор объявляют на месте казни. Первых трех уже подвели к столбам, привязали руки **назад**, колпаки надвинули на глаза. Остается секунда до команды «пли». Достоевский был во второй очереди и все видел и **все** чувствовал,

жить ему оставалось **минуту**. Но в это самое время последовала команда отвязать расстреливаемых, смертников вернули на эшафот, и был прочитан заготовленный заранее другой, настоящий приговор — каторга и ссылка. Никто не **дрогнул**, когда читали первый, никто не возликовал, когда читали второй.

И вот **Омск**, место назначения, здесь предстояло отбывать каторгу. Достоевский доставлен туда 23 января 1850 года. Что это была за жизнь, Достоевский **подробно** поведал в книге «Записки из Мертвого дома». Выдающийся ум вдруг оказался среди уголовников, насильников, грабителей, на совести некоторых числилось несколько убийств; здесь были отцеубийцы, женоубийцы, убийцы малых детей.

Достоевский был нелюдим, и его, как барина, **не любили** каторжные, он испил до конца горькую чашу народной ненависти к господам. Малообщительный по характеру, он был одинок. Спали на нарах голова к голове, кто-то во сне бредил, вскрикивал. Днем, вечером вечные **драки**, кражи, налеты и обыски со стороны начальства, постоянные побудки ночью. Все угнетало, все было направлено на то, чтобы человек забыл, что он человек.

Но здесь же, на каторге, Достоевский **вглядился** в народ, как он не смог бы в него взглянуться из прекрасного далека. Он познал и меру жестокости, до которой может дойти человек, но познал и меру доброты, стойкой порядочности, мудрости, живущей во все претерпевшем народе.

Отбыв в юности каторгу за вольномыслие, Достоевский затем отрекся от политической борьбы. С проповедью «истинного Христа» он пускался в полемику со всеми современными демократическими теориями, обрекал себя на роль человека, идущего не в ногу со временем. Конечно, он проиграл все идеологические битвы с «нигилистами», «материалистами», «атеистами», **то есть** с Чернышевским и его последователями. Исторически правыми были они, передовые люди своего времени. Но и Достоевский не шел в обозе. Он тоже был передовой.

Достоевский боролся за влияние на молодые умы, любил выступать на литературных чтениях. Аудитория боготворила его: он побывал «там», на каторге, и это стало выше иного литератора, преблагополучно переждавшего на своих лаврах моровую полосу последних, особенно страшных лет николаевского царствования.

Отношения современников к Достоевскому, прежде всего собратьев по перу, во многом определялись его личным характером, как известно, неуживчивым, хотя и добрым; раздражительным, мнительным и честолюбивым. Больших друзей среди подлинно великих людей он не имел. Для него характерны разрывы с великими... В литературе он стоял одиноко.

Его романы знает весь мир: они стали большой эстетической ценностью. Именно после смерти писателя в создании новых поколений началось наиболее интенсивное освоение его наследия.

Особенный подъем интереса к Достоевскому последовал в период первой мировой войны, в годы **невиданного** обострения исторических противоречий, пролития крови и неимоверных страданий миллионов людей, когда во весь рост встал вопрос о путях человечества и об обновлении мира, о поисках его гармонии. Тогда в России и на Западе особенно «вчитывались в **Достоевского**», задумались над его художественными открытиями.

Поле для борьбы мнений о Достоевском расширяется. Вокруг его наследия велась и продолжает вестись острыя идеологическая борьба.

Но Достоевский принадлежит людям, человечеству, вечности. Достоевский — огромная сила в современном созидающем процессе, он один из великих провозвестников справедливости и добра. Достоевский думал, что «красота спасет мир». Теперь миру самому нужно думать, как спасти красоту, то есть жизнь, смысл человеческого существования. С предельной силой сейчас звучит главный завет Достоевского: смысл бытия не в том, чтобы только жить, а знать, для чего жить...

**«ТВАРЬ ДРОЖАЩАЯ ИЛИ ПРАВО ИМЕЮ?»
(ПО РОМАНУ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»)**

Я себя убил, а не старушонку...

Ф. М. Достоевский

Ф. М. Достоевский — величайший русский писатель, **непревзойденный** художник-реалист, анатом человеческой души, страстный поборник идей гуманизма и справедливости. Его романы отличаются пристальным интересом к интеллектуальной жизни героев, раскрытием сложного и противоречивого сознания человека.

Основные произведения Достоевского появились в печати в последней трети XIX века, когда обозначился кризис старых морально-этических принципов, когда стал очевидным разрыв между **стремительно** изменяющейся жизнью и традиционными нормами жизни. Именно в последней трети XIX века в обществе заговорили о «переоценке всех ценностей», об изменении норм традиционной христианской морали и нравственности. А в начале двадцатого века это стало практически основным вопросом в среде творческой интеллигенции. Достоевский одним из первых увидел опасность грядущей переоценки и сопутствующего ей «расчеловечивания человека». Он первым показал ту «бесовщину», которая изначально крылась в подобных попытках. Именно этому посвящены все его основные произведения и, конечно же, один из центральных романов — «Преступление и наказание».

Этот роман Ф. М. Достоевский опубликовал в 1866 году. Это произведение, посвященное истории того, как долго и трудно шла через страдания и ошибки мечущаяся человеческая душа к постижению истины.

Раскольников — духовный и композиционный центр романа. Внешнее действие лишь обнаруживает его внутреннюю борьбу. Он должен пройти через мучительнее раздвоение, чтобы понять себя и нравственный закон,

нерасторжимо связанный с человеческой сущностью. Герой разгадывает загадку собственной личности и вместе с тем загадку человеческой природы.

Родион Романович Раскольников — главный герой романа — в недалеком прошлом студент, оставивший университет по идейным соображениям. Несмотря на привлекательную внешность, «он был до того худо одет, что иной, даже и привычный человек, посовестился бы днем выходить в таких лохмотьях на улицу». Раскольников живет в крайней нищете, снимая в одном из петербургских домов каморку, похожую на гроб. Однако он мало уделяет внимания обстоятельствам жизни, так как увлечен собственной теорией и поиском доказательств ее справедливости.

Разочаровавшись в общественных способах изменения окружающей жизни, он решает, что воздействие на жизнь возможно при помощи насилия, а для этого человек, вознамерившийся сделать что-то для общего блага, не должен быть связан никакими нормами и запретами. Пытаясь помочь обездоленным, Родион приходит к осознанию собственного бессилия перед лицом мирового зла. В отчаянии он решается «преступить* нравственный закон — убить из любви к человечеству, совершив зло ради добра.

Раскольников ищет могущества не из тщеславия, а чтобы помочь людям, погибающим в нищете и беспризвании. Однако рядом с этой идеей существует другая — «наполеоновская», которая постепенно выходит на первый план, оттесняя первую. Раскольников делит человечество на «...два разряда: на низший (обыкновенных), то есть, так сказать, на материал, служащий единственno для зарождения себе подобных, и собственно на людей, то есть имеющих дар или талант сказать в среде своей новое слово». Второй разряд, меньшинство, рожден властвовать и повелевать, первый — «жить в послушании и быть послушными».

Главным для него становится свобода и власть, кото-

рую он может **употреблять**, как ему заблагорассудится — на добро или на зло. Он признается Соне, что убил, **потому что хотел узнать**: «имею ли я право власть иметь?» Он хочет понять: «вошь ли я, как **все**, или человек? Смогу ли переступить или не смогу? Тварь ли я дрожащая или право имею?» Это самопроверка сильной личности, пробующей свою силу. Обе идеи владеют душой героя, раскрывают его сознание.

Отъединившись от всех и замкнувшись в своем углу, Раскольников вынашивает мысль об убийстве. Окружающий мир и люди перестают быть для него подлинной реальностью. Однако **«бездобразная мечта**», которую он лелеял в течение месяца, вызывает у него отвращение. Раскольников не верит в то, что может совершить убийство, и презирает себя за отвлеченност и неспособность к практическому действию. Он идет к **старухе-процентщице** для пробы — место осмотреть и примериться. Он думает о насилии, а душа его корчится под бременем мирового страдания, протестуя против жестокости.

Несостоятельность теории Раскольникова начинает обнаруживаться уже во время совершения преступления. Жизнь не может уместиться в логическую схему, и хорошо рассчитанный сценарий Раскольникова нарушается: в самый неподходящий момент появляется Лизавета, и ему приходится убить ее (а также, вероятно, ее еще не родившегося ребенка).

После убийства старухи и ее сестры **Лизаветы** Раскольников переживает глубочайшее душевное потрясение. Преступление ставит его **«по ту сторону добра и зла»**, отделяет его от человечества, окружает ледяной пустыней. Мрачное **«ощущение мучительного, бесконечного уединения и отчуждения** вдруг сознательно сказались в душе его». У Раскольникова горячка, он близок к помешательству и даже хочет покончить с собой. Родион пытается молиться, и сам над собой смеется. Смех сменяется отчаянием. Достоевский акцентирует мотив отчужденности героя от людей: они кажутся ему **гадки-**

ми и вызывают «...бесконечное, почти физическое отвращение». Даже с самыми близкими он не может говорить, чувствуя непреодолимую границу, «лежащую» между ними.

Путь преступления для Раскольникова (а по Достоевскому, ни для кого из людей) неприемлем (недаром Достоевский сравнивает преступление Раскольникова со смертью, а дальнейшее его воскресение происходит именем Христа). То человеческое, что было в Раскольникове (содержал почти год на свои средства больного товарища-студента, спас из огня двоих детей, помогал, отдавая последние деньги на похороны, вдове Мармеладова), способствует скорейшему воскрешению героя (слова Порфирия Петровича о том, что Раскольников «недолго себя морочил»). Воскрешает Родиона к новой жизни Соня Мармеладова. Теории Раскольникова противопоставляется христианская идея искупления своих и чужих грехов страданиями (образы Сони, Дуни, Миколки). Именно когда для Раскольникова открывается мир христианских духовных ценностей (через любовь к Соне), он окончательно воскресает к жизни.

Устав от «теории» и «диалектики», Раскольников начинает осознавать ценность обычной жизни: «Как бы ни жить — только жить! Экая правда! Господи, какая правда! Подлец человек! И подлец тот, кто его за это подлецом называет». Он, желавший жить «необыкновенным человеком», достойным подлинной жизни, готов смириться с простым и примитивным существованием. Его гордость сокрушена: нет, он не Наполеон, с которым постоянно соотносит себя, он всего лишь «эстетическая вошь». У него вместо Тулона и Египта — «тощенькая гаденькая регистраторша», однако ему и того достаточно, чтобы впасть в отчаяние. Раскольников сокрушается, что ведь должен был заранее знать про себя, про свою слабость, прежде чем идти «кровавиться». Он не в силах нести тяжесть преступления и признается в нем Сонечке. Потом идет в участок и признается.

Своим преступлением Раскольников вычеркнул самого себя из разряда людей, стал отверженным, изгоем. «Я не старуху убил, я себя убил», — признается он Соне Мармеладовой. Эта оторванность от людей мешает Раскольникову жить.

Идея героя о праве сильного на преступление оказалась абсурдной. Жизнь победила теорию. Недаром Гете говорил в Фаусте: «Теория, мой друг, сера. Но вечно зелено дерево жизни».

По Достоевскому, никакая высокая цель не может оправдать негодных средств, ведущих к ее достижению. Индивидуалистический бунт против порядков окружающей жизни обречен на поражение. Только сострадание, христианское сочувствие и единение с другими людьми могут сделать жизнь лучше и счастливее.

ТРАГИЗМ КРУШЕНИЯ ТЕОРИИ РАСКОЛЬНИКОВА (ПО РОМАНУ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»)

Общественная правда не выдумывается отдельными людьми, а коренится во всенародном чувстве.

Б. С. Соловьев

«Преступление и наказание» сложилось у Достоевского из двух замыслов, движимых идеями художника. А идеи были подсказаны как всей социальной сферой, окружавшей писателя, так и личными его воспоминаниями и переживаниями.

Мы видим, что в созревании и оформлении идеи романа участвовало много побудительных сил, таящихся в душе и мыслях художника. Но главная задача оформилась чрезвычайно четко — дать отпор заветам романа Чернышевского «Что делать?», развенчать тупиковую и аморальную социалистическую теорию, взяв ее проявление в самом крайнем варианте, в самом крайнем развитии, дальше которого уже нельзя идти. Это хорошо понял критик Н. Страхов, утверждавший, что главная цель романа — развенчать «несчастного нигилиста» (так Страхов назвал Раскольникова). Противовесом «беспочвенным» идеям Чернышевского — Раскольникова должна стать православная христианская идея, которая могла указать выход к Свету из теоретических тупиков главного героя.

Таким образом, перед Достоевским в 1865 году предстали два замысла, две идеи; один замысел — это мир «бедных людей», где настоящая жизнь, реальные трагедии, реальные страдания; другой замысел — «теория», надуманная лишь при помощи разума, оторванная от реальной жизни, от реальной морали, от «божеского» в человеке, теория, созданная в «расколе» (Раскольников) с людьми и потому чрезвычайно опасная, ибо где нет ни божеского, ни человеческого — там есть сатанинское.

Нужно отметить, что советское литературоведение на-прочь отказывало теории Раскольникова в жизненности и саму фигуру Раскольникова объявило надуманной. Здесь явно виден социально-партийный заказ — отвести «теорию» Родиона Раскольникова от идей социализма (иногда взгляды Раскольникова трактовались как мелкобуржуазные), а самого героя как можно дальше поставить от Чернышевского с его **«особенным человеком»**.

Отправным моментом своеобразного «бунта» Родиона Раскольникова против существующего социального уклада и его морали было, безусловно, отрицание страданий человеческих, и здесь мы имеем в романе своеобразный апофеоз этих страданий в изображении судьбы семьи чиновника **Мармеладова**. Но нельзя не заметить сразу, что само восприятие страданий у Мармеладова и Раскольникова отличается друг от друга. Дадим слово **Мармеладову**: «Жалеть! зачем меня **жалеть!** — вдруг возопил Мармеладов... — Да! меня жалеть не за что! Меня распять надо, распять на кресте, а не жалеть! Но распни, судия, распни и, распяв, пожалей **его!**.. ибо не веселья **жажду**, а скорби и **слез!**..»

В **высказываниях** Мармеладова мы не замечаем ни тени богочестия, ни тени социального протesta — он всю вину берет на себя и себе подобных. Но здесь присутствует и другая сторона вопроса — облик свой и страдания своей семьи Мармеладов воспринимает как нечто неизбежное; в его самобичевании, христианском раскаянии нет желания начать жизнь «по-божески», отсюда его смиренение выступает только как желание прощения и не содержит в себе резервов самосовершенствования.

Не случайно исповедь спившегося чиновника вызывает у Раскольникова вначале презрение и мысль о том, что человек — подлец. Но далее возникает идея более глубокая; «Ну а коли я соврал, — воскликнул он вдруг невольно, — коли действительно не подлец **человек**, весь вообще, весь род то есть **человеческий**, то значит, что остальное все — предрассудки, одни только страхи **напу-**

щенные, и нет никаких преград, и так тому и следует быть!..»

О чём здесь речь? Если страдает человек без вины, раз он не **подлец**, то все внешнее по отношению к нему (что позволяет страдать и вызывает страдания) — предрассудки. Социальные законы, мораль — предрассудки. И тогда Бог — тоже предрассудок. То есть человек — сам себе господин и ему все позволено.

В отличие от того же **Мармеладова** Раскольников начинает искать причину страданий человека не в нем самом, а во внешних силах. Как здесь не вспомнить рассуждения В. Г. Белинского о том, что он, не получив ТАМ вразумительного ответа на вопрос, почему страдает маленький человек, вернет билет в царство Божие обратно, а сам стремглав бросится вниз.

Прежние размышления **Раскольникова** о «реальном деле», которое все не решаются совершить «из трусости», боязни «нового шага», начинают подкрепляться возрастанием в его теоретических построениях идеи **самоденности** человеческой личности.

Однако христианские нормы никак не **вписываются** в утверждавшуюся **Раскольниковым** «новую мораль». Разделение на страдающих и виновных в страданиях проводится **Человекобогом** без учета христианского права на спасение каждого грешника, и Божий суд подменяется на земле судом озлобленного страданиями Человекобога.

Для Раскольникова настоящим толчком к реализации его идеи послужил услышанный им разговор студента и офицера в трактире:

«Позволь, — говорит студент своему собеседнику, — я тебе серьезный вопрос задать хочу... смотри: с одной стороны, глупая, бессмысленная, ничтожная, злая, больная старушонка, никому не нужная и, напротив, всем вредная, которая сама не знает, для чего живет...»

«Значит, убийство старухи — не преступление». К такому выводу в своих размышлениях приходит Родион Раскольников.

Однако в чем порочность **теории Раскольникова**? С определенной точки зрения он прав — разум всегда оправдает жертву ради всеобщего счастья. Но как понимать счастье? Оно не заключается в накоплении или перераспределении материальных благ, нравственные категории вообще не поддаются **рационализированию**.

М. И. Туган-Барановский предлагает именно под этим углом рассматривать трагедию Раскольникова: «...Он хотел логически обосновать, рационализировать нечто, по самому своему существу не допускающее такого логического **обоснования, рационализирования**. Он хотел вполне рациональной морали и логическим путем пришел к ее полному отрицанию. Он искал логических доказательств нравственного закона — и не понимал, что нравственный закон не требует доказательств, не должен, не может быть доказан — ибо он получает свою верховную санкцию не извне, а из самого себя».

Далее **логика** рассуждения утверждает христианскую мысль о том, что преступление Родиона Раскольникова именно в нарушении нравственного **закона**, во временной победе разума над волей и совестью. Почему личность всякого человека представляет собой святыню? Никакого логического основания для всего этого привести нельзя, как нельзя привести логического основания для всего того, что существует собственной своей силой, независимо от нашей воли. **Факт тот**, что наше нравственное сознание непобедимо утверждает нам святость человеческой личности; таков нравственный закон. Каково бы ни было происхождение этого закона, он столь же реально существует в нашей душе и не допускает своего нарушения, как любой закон природы. Раскольников попробовал его нарушить — и пал.

С отвлеченной теорией, рожденной при помощи лишь мыслительной работы, вступила в борьбу жизнь, пронизанная божественным светом любви и добра, рассматриваемая Достоевским как определяющая сила трагедии героя, соблазненного гоголевыми умствованиями,

Можно, конечно, рассуждать о том, что причинами появления теорий социалистического толка, вроде философских построений **Раскольникова**, или, скорее, не причинами, а питательной средой мог явиться упадок религиозности в обществе, как считал С. А. Аскольдов. Но практическая **цель**, вытекающая из теории Раскольникова, вполне ясна — получение власти над большинством, построение счастливого общества путем замены человеческой свободы материальными благами.

Нельзя не согласиться с рассуждениями С. А. Аскольдова о том, что в целом ряде произведений, в частности в **«Подростке»**, Достоевский категорически осуждает мысли о «добродетели без Христа»: «Конечно, это **добродетель** не личной жизни, а именно как общественного служения». Достоевский не только не верит ей, но видит в ней величайший соблазн и принцип разрушения. Общественное благо, если оно основано не на заветах Христа, непременно и роковым образом превращается в злобу и вражду, и благо человечества становится **лишь** соблазняющей маской по существу злой и основанной на вражде **общественности**.

К чему может привести неизбежное падение этой маски и торжество зла, которое она прикрывала, хорошо предсказано Достоевским в пророческом сне Родиона Раскольникова в эпилоге **«Преступления и наказания»**. Имеет смысл вспомнить его: «Ему грезилось в болезни, будто весь мир осужден в жертву какой-то страшной, неслыханной и невиданной моровой язве, идущей из глубины Азии на Европу. Все должны были погибнуть, кроме некоторых, весьма немногих, **избранных**». Появились какие-то новые трихины, существа микроскопические, вселявшиеся в тела людей. Но эти существа были духи, одаренные умом и волей. Люди, принявшие их в себя, становились тотчас же бесноватыми и сумасшедшими...

Это причины, а далее — следствия этой бесноватости: **«Но** никогда, никогда люди не считали себя так умными и непоколебимыми в истине, как считали зараженные.

Никогда не считали **непоколебимее** своих приговоров, своих научных выводов, своих нравственных убеждений и ве-рований...» Следующий этап бесноватости — внедрение теории в **жизнь**, в головы «тварей дрожащих»: «Целые селения, целые города и народы заражались и сумасшествовали. Все были в тревоге и не понимали друг друга, всякий думал, что в нем в одном и заключается истина, и мучился, глядя на других, бил себя в грудь, плакал и ломал себе руки...»

Разъединение людей, потерявших общие нравственные принципы в божьей морали, неизбежно приводит к социальным катастрофам: «Не знали, кого и как судить, не могли согласиться, что считать злом, что добром. Не знали, кого **обвинять**, кого оправдывать. Люди убивали друг друга в какой-то бессмысленной **злобе...**»

Далее у Достоевского — глубочайшая мысль о стирании в периоды революционных потрясений разницы между «своими» для революции и «чужими». Революция начинает «пожирать собственных детей»: «Собирались друг на друга целыми армиями, но армии, уже в походе, вдруг начинали сами терзать себя, ряды расстраивались, воины бросались друг на друга, кололись и резались, кусали и ели друг друга. Начались пожары, начался голод. Все и все погибало...»

А как же с великими идеалами добра и счастья для людей? Достоевский об этом говорит очень определенно: «Язва росла и продвигалась все дальше и дальше. Спаслись во всем мире могли только несколько человек, это были чистые и избранные, предназначенные начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить землю, но никто и нигде не видал этих людей, не слыхал их слова и голоса».

Николай Бердяев в своей статье «Духи русской революции» как одно из удивительных прозрений Достоевского увидел его убеждение в том, что русская революция «есть феномен метафизический и религиозный, а не политический и социальный». Для русского социализма

чрезвычайно важно получить **ответ** на вопрос: есть ли Бог? Отсюда Достоевский предчувствовал, как горьки будут плоды русского социализма без Бога.

Н. Бердяев разглядел в произведениях Достоевского поимание философских, психологических, атеистических признаков русских бунтарей: «Русские сплошь и рядом бывают нигилистами — бунтарями из ложного морализма. Русский делает историю Богу из-за слезинки ребенка, возвращает билет, отрицает все ценности и святыни, он не выносит страданий, не хочет жертв. Но он ничего не **сделает** реально, чтобы слез было меньше, он увеличивает количество пролитых слез, он делает революцию, которая вся основана на неисчислимых слезах и **страданиях...**»

Русский нигилист-моралист думает, что он любит человека и сострадает человеку больше, чем Бог, что он исправит замысел Божий о человеке и мире.

Заветное желание облегчить страдание народа было праведно, и в нем мог обнаружиться дух христианской любви. Это и ввело многих в заблуждение. Не заметили смешения и подмены, положенных в основу русской революционной морали, антихристовых соблазнов этой революционной морали русской интеллигенции. Русские революционеры пошли за соблазнами антихриста и должны были привести соблазненный ими народ к той революции, которая нанесла страшную рану России и превратила русскую жизнь в ад.

Теория Раскольникова и его практические дела по реализации своих планов, удивительным образом пронизав время, нашли свое воплощение в революции семнадцатого года. История связала мысли русских мальчиков-нигилистов девятнадцатого века с кровавыми делами их последователей в веке двадцатом.

НРАВСТВЕННЫЙ ЗАКОН И ОБЪЕКТИВНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

Достоевский сказал однажды, что произведения Гоголя «давят ум глубочайшими непосильными вопросами, вызывают в русском уме самые беспокойные мысли». Но, пожалуй, с еще большим *язвом* мы можем отнести эти слова к романам, повестям, публицистике самого Достоевского. Самые главные, самые трудные вопросы поднимает он в своем творчестве, самыми беспокойными и беспокоящими мыслями пронизывает каждое свое произведение. «По силе изобразительности талант Достоевского равен, быть может, только таланту Шекспира», — писал Горький. Однако не только сила изобразительности — мрачные или яркие краски созданных им образов, не только напряженность конфликтов, драматизм катастрофически развивающихся событий, — но и безмерная сила до предела напряженной мысли, бьющейся и пульсирующей в событиях, поступках, столкновениях всегда незаурядных, всегда страстно размышающих, страдающих, борющихся личностей — вот что поражает нас в Достоевском.

В 1866 году был напечатан роман «Преступление и наказание», — роман о современной России, пережившей эпоху глубочайших социальных сдвигов и нравственных потрясений, эпоху «разложения», роман о современном герое, вместившем в грудь свою — так, что «разорвется грудь от муки», — все страдания, боли, раны времени.

Достоевский недаром подчеркивал современность своего романа. «Действие современное, в нынешнем *году*», — писал он М. Н. Каткову в сентябре 1865 года. Путей самого глубокого — социального, духовного, нравственного — обновления искала передовая русская молодежь конца 50-х — начала 60-х годов. Трагические метания Раскольникова имеют тот же источник. Отсюда начинает

движение и его мысль. Однако в судьбе молодых людей вроде **Раскольникова** годы реакции сыграли роковую роль, толкнули их к особым, бесплодным, трагически несостоятельным формам протesta.

Под вечер жарчайшего июльского дня, незадолго до захода солнца, уже бросающего свои косые лучи, из жалкой каморки «под самою кровлей высокого пятиэтажного дома» выходит в тяжкой тоске бывший студент Родион Раскольников. Так начинается роман Достоевского. И с этого момента, не давая себе передышки, в глубокой **задумчивости**, в страстной и безграничной ненависти, в бреду — мечется по петербургским улицам, останавливается на мостах, над темными холодными водами канала, поднимается по вонючим лестницам, заходит в грязные **распивочные** герой романа. И даже во сне, прерывающем это «вечное движение», продолжается лихорадочная жизнь Раскольникова, принимая уже формы и вовсе фантастические.

«Давным-давно как зародилась в нем вся эта **теперешняя** тоска, нарастала, накаплялась и в последнее время созрела и концентрировалась, приняв форму ужасного, дикого и фантастического вопроса, который замучил его сердце и ум, неотразимо требуя разрешения» — во что бы то ни стало, любой ценой. «Ужасный, дикий и фантастический вопрос» гонит и ведет героя Достоевского.

Какой же вопрос замучил, истерзал Раскольникова?

Уже в самом начале романа, на первых его страницах узнаем мы, что Раскольников **«покусился»** на какое-то дело, которое есть «новый шаг, новое собственное слово», что месяц назад зародилась у него «мечта», к осуществлению которой он теперь близок.

А месяц назад, почти умирая с голода, он вынужден был заложить у старухи-процентщицы, ростовщицы, колечко — подарок сестры. Непреодолимую ненависть ощущал Родион к вредной и ничтожной старушонке, сосущей кровь из бедняков, наживающейся на чужом горе, на нищете, на пороке. «Странная мысль наклевывалась в

его **голове**, как из яйца **цыпленок»**. И вдруг услышанный в трактире разговор студента с офицером о ней же, «глупой, бессмысленной, ничтожной, злой, больной старушонке, **никому** не нужной и, напротив, всем вредной». Старуха живет «сама не **знает для чего»**, а молодые свежие силы пропадают даром без всякой **поддержки** — «и это тысячами, и это **всюду!»**. «За одну жизнь, — продолжает студент, — тысячи жизней, спасенных от гниения и разложения. Одна смерть и сто жизней взамен — да ведь тут арифметика! Да и что значит на общих весах жизнь этой чахоточной, глупой и злой старушонки? Не более как жизнь вши, таракана, да и того не стоит, потому что старушонка вредна». Убей **старуху**, возьми ее **деньги**, «обреченные в монастырь», — возьми не себе: для погибающих, умирающих от голода и порока, — и будет восстановлена справедливость! Именно эта мысль наклевывалась и в **сознании Раскольникова**.

А еще раньше, полгода назад, писал бывший студент-юрист Раскольников статью **«О преступлении»**. В этой статье Раскольников «рассматривал психологическое состояние преступника в продолжение всего хода преступления» и утверждал, что оно, очень похоже на болезнь — помрачение ума, распад воли, случайность и нелогичность поступков. Кроме Того, коснулся в своей статье Раскольников намеком и вопроса о таком преступлении, которое «разрешается по совести» и потому, собственно, не может быть названо преступлением (самый факт его совершения не сопровождается, очевидно, болезнью). Дело в том, разъясняет позднее Раскольников мысль своей статьи, «что люди, по закону природы, разделяются вообще на два разряда: на низший (**обыкновенных**), то есть, так сказать, на материал, служащий единственno для зарождения себе **подобных**, и собственно на людей, то есть имеющих дар или талант сказать в среде своей новое слово».

Итак, давно уже зародилась в мозгу Раскольникова мысль, что во имя великой идеи, во имя справедливости во имя прогресса кровь по совести может быть **оправдана**.

на, разрешена, даже необходима. Посещение старухи лишь обостряет, как бы подгоняет мысль Родиона, заставляет ее биться и работать со всем присущим его сознанию напряжением.

И еще один удар, еще ступень к бунту — письмо матери о Дунечке, сестре, «всходящей на Голгофу», Дунечке, которая нравственную свободу свою не отдаст за комфорт из одной личной выгоды. За что же отдается свобода? Чувствует Раскольников, что ради него, ради «бесценного Роди» восхождение на Голгофу предпринимается, ему жизнь жертвуется. Маячит перед ним образ Сонечки — символ вечной жертвы: «Сонечка, Сонечка **Мармеладова**, вечная Сонечка, пока мир стоит!»

А где же выход? Можно ли без этих жертв, нужны ли они? Письмо матери «вдруг как громом в него **ударило**». Ясно, что теперь надо было не тосковать, не страдать, рассуждая о том, что вопросы неразрешимы, а непременно что-нибудь сделать, и сейчас же, и поскорее. Во что бы то ни стало надо решиться, хоть на что-нибудь, или... «Или отказаться от жизни совсем! — вскричал он вдруг в исступлении, — послушно принять судьбу, как она есть, раз навсегда, и задушить в себе все, отколовшись от всякого права действовать, жить и любить!» Послушно склонить голову перед судьбой, требующей страшных жертв, отказывающей человеку в праве на свободу, принять железную **необходимость** унижения, страдания, нищеты и порока, принять слепой и безжалостный «фатум» значит для Раскольникова «отказаться от жизни **совсем**».

И наконец — встреча с пьяной обесцемененной девочкой на Конногвардейском бульваре. И она — жертва каких-то неведомых стихийных законов: «Это, говорят, так и следует. Такой процент, говорят, должен уходить каждый год... куда-то к черту, должно быть, чтоб остальных освежать и им не мешать». Вновь — исступленный «вскрик», вновь — предельный накал бунтующей мысли, бунт против того, что «наука» называет «законами» бытия. Пусть экономисты и статистики хладнокровно

вычисляют этот вечный процент обреченных на нищету, проституцию, преступность. Не верит им Раскольников, не может принять « процента ».

Но при чем тут старуха-ростовщица? Какая же связь между бунтом Раскольникова и убийством гнусной старухи? Может быть, эта связь разъясняется услышанным **Раскольниковым** рассуждением студента о справедливости и вся разница между студентом и Раскольниковым лишь в том, что Раскольников осуществляет, так сказать, воплощает теорию, идет до конца, восстанавливает справедливость? И, значит, убийство совершается с целью справедливой — взять деньги и благотворствовать ими нищее человечество?

Не собственная бедность, не нужда и страдания сестры и матери терзают Раскольникова, а, так сказать, нужда всеобщая, горе вселенское — и горе сестры и матери, и горе погубленной девочки, и жертва Сонечки, и трагедия семейства **Мармеладовых**, беспросветная, безысходная, вечная бессмыслица, нелепость бытия, ужас и зло, царствующее в мире, нищета, позор, порок, слабость и несовершенство человека — вся эта дикая «глупость создания», как будет сказано позднее в черновиках «Подростка».

Итак, вот идея Раскольникова — встать выше мира и «сломать, что надо, раз навсегда». Но вопрос: способен ли ты быть настоящим человеком, право имеющим «сломать», способен ли на бунт-преступление: «мне... надо было узнать тогда, и поскорей узнать, вошь ли я, как все, или человек? Смогу ли я переступить или не смогу?! Осмелюсь ли нагнуться и взять или нет? Тварь ли я дрожащая или право имею?..» Поистине — «ужасный, дикий, фантастический вопрос»!

Раскольникову его эксперимент нужен именно для проверки своей способности на преступление, а не для проверки идеи, которая, как он до поры до времени глубоко убежден, непреложна, неопровергима. «Казуистика его выточилась, как бритва, и сам в себе он уже не находил

сознательных **возражений**» — это перед убийством. Но и потом, сколько бы раз он ни возвращался к своим мыслям, сколь строго он ни судил бы свою идею, казуистика его только натачивалась все острее и острее, делалась все изощреннее. И, уже решившись выдать себя, он говорит сестре: «Никогда, никогда не был я сильнее и убежденнее, чем теперь!» И наконец на каторге, на свободе, подвергнув свою «идею» беспощадному нравственному анализу, он не в силах от нее отказаться: идея неопровержима, совесть его спокойна. Сознательных, логических опровержений своей идеи Раскольников не находит до конца. Ибо вполне объективные **особенности** современного мира обобщает Раскольников, уверенный в невозможности что-либо изменить: бесконечность, неизбывность человеческого страдания и разделение мира на угнетенных и угнетателей,ластителей и подвластных, **насильников** и насилиемых, или, по **Раскольникову**, на «пророков» и «тварь **дрожащую**».

И еще одну преграду не смог преодолеть Раскольников. Порвать с людьми, окончательно, **бесповоротно** хотел он, ненависть испытывал даже к сестре с матерью. «Оставьте меня, оставьте меня одного!» — с иступленной жестокостью бросает он матери. Убийство положило между ним и людьми черту непроходимую: «Мрачное ощущение мучительного, бесконечного уединения и отчуждения вдруг сознательно сказалось в душе его. Как бы два отчужденных, со своими законами, мира живут рядом, **непроницаемые** друг для друга — мир **Раскольникова** и другой, внешний мир: все-то кругом точно не здесь **делается**».

И только в том, что «не вынес», видит Раскольников свое преступление. Но здесь же и его наказание: наказание в этом ужасе своей непригодности, неспособности развенчать идею, наказание в этом **«убийстве**» в себе принципа (**«не старуху убил, а принцип убил»**), наказание и в невозможности быть верным своему **идеалу**, в тяжких мучениях выношенному.

Признание **Раскольникова** — признание **собственной** несостоительности, собственного ничтожества: «тварью дрожащей» оказался. Но идея, верит Раскольников, стоит нерушимо и незыблемо.

Не так думает Достоевский. Побеждает человек Раскольников, потрясенный страданиями и слезами людскими, глубоко сострадающий и в глубине души своей увереный, что не вошь человек, с самого начала «предчувствовавший в себе и в убеждениях своих глубокую **ложь**». Терпит крах его бесчеловечная идея.

При косых лучах заходящего солнца вышел Раскольников в самом начале романа из своей убогой каморки — делать **«пробу»**. И вот завершается его трагический путь, уложившийся, как всегда у Достоевского, в несколько катастрофических дней, насыщенных до предела битвами содержания неизмеримого, борьбой «непосильных» идей и **«великих сердец»**.

Опять закатывается солнце, и косые лучи его освещают крестный путь Раскольникова — на перекресток, опять на Сennую, где решилось его преступление и где теперь, со слезами, припадает он к оскверненной этим преступлением земле.

И все же, несмотря на тяжелый мрак, окутывающий нарисованную Достоевским в **«Преступлении и наказании»** картину человеческого бытия, мы видим просвет в этом мраке, мы верим в нравственную силу, мужество, решимость героя Достоевского найти путь и средства истинного служения людям — ведь он был и остался **«человеком и гражданином»**. И поэтому, в конце концов, со светлым чувством закрываем мы эту книгу — одно из самых высоких творений человеческого гения.

**ДУХОВНОЕ ВОСКРЕСЕНИЕ
РОДИОНА РАСКОЛЬНИКОВА
(ПО РОМАНУ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»)**

Разве могут ее убеждения не быть теперь и моими убеждениями? Ее чувства, ее стремления по крайней мере...

Ф. М. Достоевский

В творческой мастерской писателя складывается сложный сюжетный замысел, который включает в себя наболевшие вопросы современной морали, философии. О замысле романа «Преступление и наказание» в сентябре 1865 года Достоевский извещает редактора журнала «Русский вестник» М. Н. Каткова, сообщая ему в письме полный план задуманного произведения: «Действие современное, в нынешнем году. Молодой человек, исключенный из студентов университета, мещанин по происхождению, и живущий в крайней бедности, по легкомыслию, по шаткости в понятиях, поддавшись некоторым странным «недоконченным» идеям, которые носятся в воздухе, решил разом выйти из скверного своего положения. Он решил убить одну старуху, титулярную советницу, дающую деньги на проценты». Почти месяц он проводит после убийства до окончательной катастрофы. Никаких подозрений нет и не может быть. Тут-то и начинается весь психологический процесс преступления. Неразрешимые вопросы встают перед убийцей, неожиданные чувства мучат его сердце. Божия правда, земной закон берет свое, и он кончает тем, что принужден сам на себя донести. Принужден, чтобы, хотя погибнуть на каторге, но вернуться опять к людям; чувство разъединенности с человечеством, которое он ощущал по совершении преступления, замучило его. Закон правды и человеческая природа взяли свое... Преступник сам решает принять муки, чтобы искупить свою вину.

Смысл страданий Родиона в том, что совесть и разум вступили в борьбу между собой. Разум судорожно отстает возможность для **Раскольникова** быть человеком «высшей породы». Герой всецело полагается на свой рассудок, на свои «теоретические опоры». Но его подавленный энтузиазм трагически угасает, и герой романа, решительно не совладавший с собой в момент совершения преступления, сознает, что он не старушонку убил, а «самого себя». Совесть оказалась гораздо сильнее разума и, нужно сказать, что еще до убийства процентчицы она оказывала на его поведение большое влияние. Вспомним хотя бы размышления Раскольникова после «подготовительного» визита к Алене Ивановне: он вышел от нее в смущении, несколько раз останавливался на лестнице и уже на улице воскликнул: «О боже! как это все отвратительно! И неужели, неужели я... нет, это вздор, это нелепость! — прибавил он решительно. — И неужели такой ужас мог прийти мне в голову? На какую грязь способно, однако, мое **сердце!** Главное: грязно, пакостно, гадко, гадко!..»

. Так где же настоящий Раскольников — до или после убийства? Сомнений никаких быть не может: и теория, и попытка ее осуществления — это временное заблуждение Раскольникова. Интересно, что повышенная **тяга** к «делу» у него появилась после письма матери, где она рассказывает о намерении его сестры выйти замуж за Лужина. В конце письма она спрашивает: «Молишься ли ты Богу, Родя, по-прежнему и веришь ли в благость творца и искупителя нашего?»

В письме матери Раскольникова в общих чертах определяется идея вины и возмездия, которая в конечном итоге представляет собой вопрос — с Богом ты или нет? И отсюда уже определяется путь героя — вина, возмездие, раскаяние, спасение.

Достоевский ищет резервы исцеления своего героя не только во внешнем воздействии на него (Соня, Разумихин, сестра, Порфирий Петрович), но и в нем самом, в

его жизненном опыте, в том числе и религиозном, сформировавшем его совесть и нравственность.

После страшного сна о зверском убийстве лошади пьяными **мужиками** он обращается к Богу с настоящей молитвой: «Боже! — воскликнул он, — да неужели ж, неужели ж я в самом деле возьму топор, стану бить по голове, размозжу ей череп... буду скользить в липкой, теплой крови, взламывать замок, красть и дрожать; прятаться, весь залитый кровью... с топором... Господи, **неужели?**» И в этом же внутреннем монологе несколько далее он вновь взывает к Богу: «Господи! — молил он, — покажи мне путь мой, а я отрекаюсь от этой проклятой... мечты **моей**».

Став убийцей, Раскольников почувствовал себя разъединенным с людьми, оказавшимся вне человечества. Он настороженно и даже виновато смотрит в глаза людям, а иногда начинает их ненавидеть. Убийство, которому он хотел придать идеальный вид, сразу же после его совершения предстало перед ним как достаточно обыкновенное, и он, заболев всеми обычными тревогами и предрассудками преступников (вплоть до их притяжения к тому месту, где совершено преступление), начинает лихорадочно пересматривать свои философские выкладки и проверять крепость своих моральных опор. Его напряженные внутренние монологи с бесконечными «за» и «против» не освежают и не успокаивают его, психологический процесс приобретает в нем огромный накал.

Достоевский через страдания очеловечивает героя, будит его сознание. Раскольников знакомится с Лужиным и Свидригайловым, видит на их примере возможный путь своего нравственного развития, окажись он сильной личностью, и наконец писатель направляет Раскольникова на путь более близкий его душе — знакомит с Соней Мармеладовой, носительницей мирового страдания и идеи Бога.

В. С. Соловьев дает в одной из статей о Достоевском четкую психологическую схему духовной эволюции Раскольникова, учитывая влияние на героя многих внешних и внутренних факторов: «Но вот вдруг то дело,

которое он считал только нарушением внешнего бессмысленного закона и смелым вызовом общественному предрассудку, — вдруг оно оказывается для его собственной совести чем-то гораздо большим, оказывается грехом, нарушением внутренней нравственной правды».

Страдания преступной совести у Родиона Раскольникова — это огромная движущая сила, она ведет его к Богу. Причем в это же время энергия самозащиты у него иссякает. С удивительным мастерством Достоевский раскрывает эту двойственность души героя, добавляя все новые и новые признаки победы совести над разумом.

Любое общение с людьми ранит его все больше и больше, но все сильнее его тянет к Богу. После посещения Разумихиным Раскольников восклицает: «Господи! скажи ты мне только одно: знают они обо всем или еще не знают? А ну как уж знают и только прикидываются, дразнят, покуда лежу, а там вдруг войдут и скажут, что все давно уж известно и что они только **так...** Что же теперь делать? Вот и забыл, как нарочно; вдруг забыл, сейчас **помнил!..**»

После знакомства с Соней Мармеладовой начался новый этап в духовном развитии Раскольникова. Не отказавшись от своей «идеи», он стал все больше и больше погружаться в атмосферу божественного сострадания, самоотречения, чистоты, олицетворением и носительницей чего была Соня.

Вспомним несколько эпизодов из романа, произошедших с Раскольниковым после поминок Мармеладова, где происходило его первое общение с Соней.

«Он сходил тихо, не торопясь, весь в лихорадке и, не сознавая того, полный одного, нового, необъятного ощущения вдруг прихлынувшей полной и могучей жизни. Это ощущение могло походить на ощущение приговоренного к смертной казни, которому вдруг и неожиданно объявляют прощение».

Это настояще начали воскресения Раскольникова. Соня вернула ему веру в жизнь, веру в будущее. Рас-

кольников впервые получил урок бескорыстной христианской любви, любви к грешникам. Впервые какое-то время он жил божественной стороной своей натуры. Окончательная духовная перестройка **Раскольникова** еще впереди, еще много раз ему нужно соприкоснуться с такой **любовью**, освещенной божественным светом. Правда, душевное просветление героя длилось недолго — разбуженная жизненная энергия ушла во тьму его заблуждений. Вот реакция Раскольникова на все происшедшее:

«Довольно! — произнес он решительно и торжественно, — прочь миражи, прочь напускные страхи, прочь привидения!.. Есть жизнь! Разве я сейчас не жив? Не умерла еще моя жизнь вместе со старою старухой! Царство ей небесное и — довольно, матушка, пора на покой!»

После знакомства Раскольникова с Соней **Мармеладовой** ее образ стремительно вырастает в своей моральной яркости. Драма ложной мысли постепенно завершается надеждой на искупление и успокоение совести ценой страдания. Настоящей героиней романа становится Соня — носительница истинно христианских идей милосердия, любви, смирения и святости страдания. Великая религиозная мысль скрывается в этой «отверженной» девушке с бледным и худеньким лицом.

И что чрезвычайно важно, что определяет дальнейшую судьбу Родиона Раскольникова и что единственно могло лишить его теоретических идей и подавляющей зачастую власти разума над ним — общение с Соней. Оно в дальнейшем заставляет Раскольникова смотреть на свое преступление не как на предмет юридического разбирательства, не как на реализацию социально-философских выдумок, а как на нарушение нравственных норм, нарушение божественных установок. Постепенно происходит своеобразное «обезоруживание» бесовского рационального начала у героя.

Нужно сказать, что Раскольников двойственno относился к жертвенности Сони. Логика его рассуждений была проста — Соня понапрасну умертвила себя, ее жертва и .

вера в помощь Бога совершенно бессмысленны. Но в процессе диалога на эту тему у **Раскольникова** возникает ощущение, что Соня знает что-то такое, чего ему не понять, его своеобразное злорадство по поводу ее жизни и религиозных представлений было нужно ему самому — это его сопротивление духовному воздействию Сони, его стремление отстоять свои прежние позиции, но вдруг, возможно, неожиданно для него самого происходит какая-то необъяснимая «сдача позиций»:

«Он все ходил взад и вперед, молча и не взглядывая на нее. Наконец подошел к ней; глаза его сверкали. Вдруг он весь быстро наклонился **и**, припав к полу, поцеловал ее ногу...

— Что вы, что вы это? Передо мной! — пробормотала она, побледнев, и больно-больно сжало вдруг ей сердце. Он тотчас же встал.

— Я не тебе поклонился, я всему страданию человеческому **поклонился...»**

Поклонение страданию человеческому — это уже христианское движение души, поклонение «твари дрожащей» — это уже не прежний Раскольников.

Наиболее значимым эпизодом «Преступления и наказания» является тот, в котором Соня **Мармеладова** читает **Раскольникову** описание **одного** из главных чудес, совершенных Христом, описываемых в Евангелии, — о воскрешении Лазаря. «Иисус сказал ей: Я есть воскресение и жизнь; верующий в Меня, если и умрет, оживет, и всякий живущий и верующий в Меня не умрет вовек. Веришь ли сему?» Соня, читая эти строки, думала о Раскольникове: «И он, он — тоже ослепленный и неверующий, — он тоже сейчас услышит, он тоже уверует, да, да! Сейчас же, теперь же». Раскольников, совершивший злодяние, должен уверовать и покаяться.

Это и будет его духовным очищением, «воскресением из мертвых». Дрожа и холдея, повторяла Соня строки из Евангелия; «Сказав сие, воззвал громким голосом: Лазарь, иди вон. И вышел умерший».

Именно после этого эпизода Раскольников предлагает Соне «идти вместе», совершая покаяние на площади, является с повинной.

Только на каторге Родион Раскольников нашел «свою веру» в спасительной для человечества любви и уже отсюда — в необходимости и спасительности духовного совершенствования каждого отдельного человека. Любовь привела его к Богу. Вот этот эпизод, который заключает путь Раскольникова из преступного настоящего в новое будущее: «Как это случилось, он и сам не знал, но вдруг что-то как бы подхватило его и как бы бросило к ее ногам. Он плакал и обнимал ее колени. В первое мгновение она ужасно испугалась, и все лицо ее помертвело. Она вскочила с места и, задрожав, смотрела на него. Но тотчас же, в тот же миг она все поняла. В глазах ее засветилось бесконечное счастье; она поняла, и для нее уже не было сомнения, что он любит, бесконечно любит ее и что настала же наконец эта минута...»

Достоевский «преодолевает» время в момент раскаяния и начала перерождения Раскольникова, когда семь лет каторги, большой срок, делаются кратким мгновением в ожидании свободы и новой жизни.

Таким образом, поэтика романа подчиняется одной главной и единственной задаче — воскресению Раскольникова, избавлению «сверхчеловека» от преступной теории и приобщению его к миру остальных людей.

Как опытный проводник, знающий единственную и верную дорогу, ведет Достоевский читателей через лабиринт совести Раскольникова. И надо быть предельно внимательным и духовно зрячим при чтении «Преступления и наказания», обращая внимание буквально на все, чтобы увидеть в конце ту свечу, которую держит Достоевский.

Достоевского давно нет в живых. Но все им написанное остается достоянием человечества. Мировая литература немыслима без Достоевского, многое в его творчестве обращено в будущее, к духовному возрождению всего человечества.

ПЕТЕРБУРГ В РОМАНЕ ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

Петербург занимает важное место в произведениях Ф. М. Достоевского. Сам писатель учился в этом городе и провел там большую часть жизни. В романе «Преступление и наказание» Достоевский не описывает архитектурных красот города и уделяет мало внимания его облику. Зато писатель прекрасно передает саму атмосферу города, ощущения людей, живущих в нем.

Сдавленное пространство примыкающих к Сенной площади кварталов, темные дворы, черные лестницы — таков Петербург Раскольникова. Герой просто не замечает города, он слишком поглощен своими тяжелыми мыслями.

В романе «Преступление и наказание» Достоевский показал жизнь в Петербурге «маленького» человека, задавленного нищетой. Ведь в произведении даже не упоминается знаменитый Невский проспект — бедноте там нет места. А где обитают обездоленные? Мы **видим**, как, получив от Алены Ивановны деньги, Раскольников направляется в распивочную, расположенную в каком-то подвале. Отвратительная еда, смрад, и «все это до того пропитано винным запахом, что, кажется, от одного воздуха можно сделаться пьяным». Здесь же звучат отчаянные слова **Мармеладова**, чья жизнь загублена нищетой и пьянством: «А коли не к кому, коли пойти больше некуда?».

Действительно некуда, потому что условия, в которых живут эти люди, вряд ли можно назвать нормальными. Лишь раз, как в тумане, возникает Петербург перед Раскольниковым: «Необъяснимым холодом веяло на него от этой великолепной панорамы; даже духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина». Здесь Петербург уже выступает как самостоятельный персонаж, виновник разыгрывающихся драм, враждебная людям сила.

Под вечер парного июльского дня, незадолго до захода солнца, уже бросающего свои косые лучи, из жалкой каморки «под самой кровлей высокого пятиэтажного дома»

выходит в тяжкой тоске бывший студент Родион Раскольников. Так начинается роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Уже в самом начале произведения автор показывает нам гнетущую обстановку, которая будет окружать героев на протяжении всего действия.

С этого момента — без передышки, без покоя и отдыха, в исступлении и задумчивости, в бреду и страхе — мечется по петербургским улицам, останавливается на мостах, заходит в грязные распивочные герой Достоевского Родион Раскольников. И все это время мы не перестаем ощущать присутствие рядом с ним *неживого* персонажа — огромного города.

Действие романа погружено в эпоху, прозванную «железным веком». И не случайно Петербург у Достоевского становится ее олицетворением.

Ведь было два Петербурга. Один — город, созданный руками архитекторов, Петербург Дворцовой набережной и Дворцовой площади, Петербург дворцовых переворотов и пышных балов, Петербург — символ величия и расцвета послепетровской России, поражающий нас своим великолепием и сегодня. Но был и другой, далекий и неизвестный нам, теперешним людям, Петербург — город, в котором люди живут в «клетушках», в желтых грязных домах с грязными темными лестницами, проводят время в маленьких душных мастерских или в смердающих кабаках и *трактирах*, город полусумасшедший, как и большинство знакомых нам героев Достоевского.

Первый Петербург был воспет многими поэтами-лириками. Вот, *например*, бессмертные слова Пушкина о нем:

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невыдержанное теченье,
Береговой ее гранит...

А вот как описан второй Петербург, увиденный Достоевским: «На улице жара стояла страшная, к тому же

духота, толкотня всюду. Мрачен Петербург Достоевского. «...Духота, толкотня, всюду известна, леса, кирпич, пыль и... особая летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу, не имеющему возможности нанять дачу, — так описывает Достоевский царившую в городе атмосферу, — все это разом потрясло и без того уже расстроенные нервы юноши».

Эти два Петербурга несравнимы: Петербург трущоб как будто выжат весь в пользу Петербурга дворцов. И это та цена, которую должен заплатить город за свое видимое процветание. Ведь не будь этого несправедливо-го деления, в среднем мы получили бы посредственный, серый город, который не смог бы вдохновить собой писателей и поэтов, опутывая их своей магической философией «двуличности».

При всем этом Петербург еще и поразительно замкнут. Живущий в нем «закрыт от солнца» и от других людей, каждый — в своем «шкафу», в своей каморке. Город болен, и чудовищно больны его обитатели. Сама окружающая обстановка создает у человека чувство безвыходности и озлобления. Она стимулирует возникновение самых невероятных и фантастических теорий: «Я тогда, как паук, в себе в угол забился. Я любил лежать и думать».

Город — прекрасный материал для раздумий, он подталкивает мысль в определенном направлении и заражает человека идеями, больше похожими на бред. Чертой, по которой мы узнаем зараженного «болезнью большого города», является навязчивый желтый цвет. Желтые обои и мебель в комнате у старухи, желтое от постоянного пьянства лицо Мармеладова, желтая, «похожая на шкаф или сундук», каморка Раскольникова, желтоватые обои в комнате у Сони, мебель из желтого отполированного дерева в кабинете Порфирия Петровича. Эти детали подчеркивают безысходную атмосферу существования главных действующих лиц романа, являются предвестницами недобрых событий.

Город, как зловещий демон, ищущий грешные души, опутал все вокруг своими черными сетями, в которые попадают его обитатели. Он как бы отыгрывается на своих **жертвах**, высасывая из них недостающую ему энергию. И в эти мастерски **расставленные** ловушки попадают герои романа: Мармеладов спивается в грязной **распивочной**, Раскольников привязан нуждой к старухе-процентщице, Сонечка попала в когти Дарьи **Францевны**, «женщины злонамеренной и полиции многократно известной». Раскольников, совершив свое преступление, пошел не только против человеческой морали и своей **совести**, он невольно нанес рану и городу, обрубив одно из его щупалец.

Многие блуждания главного героя происходят на закате. Это странная, призрачная пора, грань дня и ночи, самое болезненное время суток в Петербурге. Несоответствующей географическому расположению Петербурга описана жара, которая усиливает вонь распивочных, лето не превращает столицу в город «Солнца», а только усиливает ее гнетущее воздействие на душу. Описание **жары**, невыносимой духоты приобретает символический смысл. Человек задыхается в этом городе.

В душных темных комнатах погибают надежды и мечты о счастье и рождаются зловещие теории, разрывающие «кровь по **совести**». На грани безумия оказывается Раскольников, кончает с собой **Свидригайлов**, сходит с ума Катерина Ивановна. Трагическое ощущение бессмыслинности и **враждебности** жизни отличает описание Петербурга — города **одиночества** в романе **«Преступление и наказание»**.

Нигде нет теплоты человеческого общества, домашнего уюта. Необъяснимый холод чувствует в столице Раскольников. Несчастье обитателей Петербурга ломает **судьбы** героев, приводит их к предельному отчаянию. Не случайно действие романа отнесено к городу белых ночей, особенно располагающих к сном наяву. Именно сном кажется автору **этой** неестественной, призрачной жизни столицы, так разительно не похожая на норму человеческого бытия. Возрождение души **Раскольникова** немыслимо

в такой обстановке, недаром совершенно иной пейзаж возникает в эпилоге романа.

Это — иной, неведомый **Раскольникову** мир, мир вечно обновляющейся Природы, и здесь, вместе с весною, охватывает его «необъятное ощущение полной и могучей жизни». Начинается его новый путь, свободный от своеволия и бунта, путь любви и человеколюбия. И тут мы видим, что каторга — место, предназначеннное по своей сути для ограничения человеческой свободы, оказывается местом более пригодным для свободного проявления человеческой личности, чем реальная «воля» большого города.

Ф. М. Достоевский считал, что большой город — дьявольское **создание** цивилизации — имеет на душу человека пагубное влияние. Настойчиво и подробно писатель исследует в романе закоулки и грязные улицы, их мерзость и смрад, запыленный городской камень, от которого нигде нет спасения. Город — трагическая судьба человека. Петербург, который так изумительно чувствовал и описывал Достоевский, порожден человеком в его отшепенстве и **скитательстве**.

История преступления и наказания **Раскольникова** происходит в Петербурге. И это не случайно: самый фантастический на свете город порождает самого фантастического героя. В мире Достоевского место, обстановка, природа неразрывно связаны с **героями**, составляют единое целое. Только в мрачном и таинственном Петербурге могла зародиться «бездобразная мечта» нищего студента, и Петербург здесь не просто место действия, не просто образ — Петербург участник преступления **Раскольникова**.

Это относится и к описанию Достоевским природы. Мир, окружающий человека, всегдадается как часть личности этого человека, становится как бы внутренним пейзажем человеческой души, в немалой степени определяет человеческие поступки. В душе **Раскольникова-убийцы** так же «холодно, темно и сыро», как в Петербурге, и «дух немой и глухой» города звучит в **Раскольникове** как тоскливая песня **одинокой шарманки**.

Мир героев романа «Преступление и наказание» тревожно непривычен. Почти все центральные фигуры романа — социально **отверженные**, главный герой и его избранница — это «убийца и блудница». Это живые, но изуродованные люди, они страдают так **мучительно**, что читать об этих **страданиях** больно.

В романе почти все — **«бывшие»**. Раскольников — «**бывший студент**», Мармеладов — бывший **чиновник**, Соня — бывшая барышня, малыши Катерины Ивановны — бывшие «дворянские **дети**», которых нищета выгоняет на улицу просить милостыню. Вполне естественно, что герои Достоевского **отторгнуты**, нет у них нормального семейного очага, своего крова, все люди в романе — осиротевшие обломки распавшихся семей. Все они **Мармеладовы**: Соня, Раскольников, Дуня, **Пульхерия Александровна** — существуют на чужом месте и временно. Мы встречаем их на постое в номерах, в углах, на временном пристанище у знакомых. Многие из них бывают изгнанными и с того случайного места, почти все они вольные или невольные «вечные **странники**». Нет у них и душевного покоя. Настрой у большинства героев **отрицательный**.

Перед нами на миг приоткрывается дверь в чужую жизнь, полную безысходного отчаяния. Вот женщина бросается с моста в реку. Вот пьяный, опустившийся, полубезумный, но тем не менее ясно понимающий ужас и безвыходность своего положения Мармеладов. Вот **Катерина Ивановна** с детьми на улице. Нищие, они вынуждены просить милостыню.

То и дело страшные картины сменяются еще более ужасными.

Эти картины — неизбежная принадлежность петербургской жизни. Герои Достоевского попадают в такие жизненные тупики, из которых есть только один выход — **смерть**. Зловещая тень города накрывает его обитателей — героев романа Достоевского, подавляет и порабощает их, заставляя жить по своим законам.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

Достоевский — мастер стремительно-действенного сюжета. Читатель с первых страниц попадает в ожесточенную схватку, действующие лица вступают в конфликт со сложившимися характерами, идеями, душевными противоречиями. Все происходит экспромтом, все складывается в максимально сжатые сроки. Герои, «решившие в сердце и голове вопрос, ломят все препятствия, пренебрегая ранами».

«Преступление и наказание» еще называют романом духовных исканий, в котором слышится множество равноправных голосов, спорящих на нравственные, политические и философские темы. Каждый из персонажей доказывает свою теорию, не слушая собеседника или оппонента. Такое многоголосие позволяет назвать роман полифоническим. Из какофонии голосов выделяется голос автора, который высказывает симпатию одним героям и антипатию другим. Он наполнен то лиризмом (когда говорит о душевном мире Сони), то сатирическим презрением (когда повествует о Лужине и Лебезятникове).

Растущее напряжение сюжета помогают передать диалоги. С необычайным искусством Достоевский показывает диалог между **Раскольниковым** и Порфирием Петровичем, который ведется как бы в двух аспектах: во-первых, каждая реплика следователя приближает признание **Раскольникова**; а во-вторых, весь разговор резкими скачками развивает философское положение, изложенное героем в его статье.

Внутреннее состояние персонажей передается писателем приемом исповеди. «Знаешь, Соня, знаешь, что я тебе скажу: если б я только зарезал из того, что голоден был, — то я бы теперь... счастлив был. Знай ты это!» Стариk Мармеладов исповедуется в трактире **Раскольникову**, Раскольников — Соне. У всех — желание открыть

душу. Исповедь, как правило, имеет форму монолога. Персонажи спорят сами с собой, бичуют себя. Им важно себя самих **понять**. Герой возражает другому своему голосу, опровергает оппонента в себе: «Нет, Соня, это не то! — начал он опять, вдруг поднимая голову, как будто внезапный поворот мыслей поразил и вновь возбудил **его...**» Привычно думать, что если человека поразил новый поворот **мыслей**, то это поворот мыслей собеседника. Но в этой сцене Достоевский раскрывает удивительный процесс сознания: новый поворот **мыслей**, который произошел у **героя**, поразил его самого! Человек прислушивается к себе, **спорит** с собой, возражая **себе**.

Портретная характеристика передает общие социальные черты, возрастные приметы: Мармеладов — спившийся стареющий **чиновник**, **Свидригайлов** — моложавый развратный барин, **Порфирий** — болезненный умный следователь. Это не обычная наблюдательность писателя. Общий принцип изображения сосредоточен в грубых резких мазках, как на масках. Но всегда с особой тщательностью на застывших лицах прописаны глаза. Через них можно заглянуть в душу человека. И тогда обнаруживается исключительная манера Достоевского заострять внимание на необычном. Лица у всех странные, в них слишком все доведено до предела, они поражают контрастами. В красивом лице **Свидригайлова** было что-то «ужасно неприятное»; в глазах Порфирья было «нечто гораздо более **серъезное**», чем следовало ожидать. В жанре полифонического идеологического романа только такими и должны быть портретные характеристики сложных и раздвоенных людей.

Пейзажная живопись Достоевского не похожа на картины сельской или городской природы в произведениях Тургенева или Толстого. **Звуки** шарманки, мокрый снег, тусклый свет газовых фонарей — все эти неоднократно повторяющиеся детали не только придают мрачный колорит, но и таят в себе сложное символическое содержание.

Сны и кошмары несут определенную художественную нагрузку в раскрытии идеиного содержания. Ничего прочного нет в мире героев Достоевского, они уже сомневаются: происходит ли распад нравственных устоев и личности во сне или наяву? Чтобы проникнуть в мир своих героев, Достоевский создает необычные характеры и необычные, стоящие на грани фантастики, ситуации.

Художественная деталь в романе Достоевского столь же оригинальна, сколь и другие художественные средства. Раскольников целует ноги Соне. Поцелуй служит выражению глубокой идеи, содержащей в себе многозначный смысл. Это преклонение перед вселенской болью и страданием, нравственное пробуждение, покаяние героя.

Предметная деталь порой раскрывает весь замысел и ход романа: Раскольников не зарубил старуху-процентщицу, а «опустил» топор на голову «обухом». Поскольку убийца намного выше своей жертвы, то во время убийства лезвие топора угрожающе «глядит ему в лицо». Лезвием топора Раскольников убивает добрую и кроткую **Лизавету**, одну из тех униженных и оскорбленных, ради которых и поднят был топор.

Цветовая деталь усиливает кровавый оттенок злодеяния Раскольникова. За **полтора** месяца до убийства герой заложил «маленько золотое колечко с тремя какими-то красными **камешками**», — подарок сестры на память. «Красные камешки» становятся предвестниками капелек крови. Цветовая деталь повторяется далее неоднократно: красные отвороты на сапогах **Мармеладова**, красные пятна на пиджаке героя.

Ключевое слово ориентирует читателя в буре чувств персонажа. Так, в шестой главе слово «сердце» повторяется пять раз. Когда **Раскольников**, проснувшись, стал готовиться к выходу, «сердце его странно **билось**. Он напрягал все усилия, чтобы все сообразить и ничего не забыть, а сердце все билось, стучало так, что ему дышать стало **тяжело**». Благополучно дойдя до дома стару-

хи, «переводя дух и прижав рукой стучавшее сердце, тут же нашупав и оправив еще раз топор, он стал осторожно и тихо подниматься на лестницу, постоянно прислушиваясь». Перед дверью старухи сердце стучит еще сильнее: «Не бледен ли я... **очень**, — думалось ему, — не в особенном ли я волнении? Она недоверчива — не подождать ли еще... пока сердце перестанет?» Но сердце не переставало. Напротив, как нарочно, стучало сильней, **сильней, сильней...**»

Символическая деталь помогает раскрыть социальную конкретику романа. Нательный крест. В момент, когда процентщицу настигло ее крестное страдание, у нее на шее вместе с туго набитым кошельком висел и «Сонин образок, **Лизаветин** медный крест и крестик из кипариса». Утверждая взгляд на своих героев как на христиан, автор одновременно проводит мысль об общем для них всех искупительном страдании, на основе которого возможно символическое братание, в том числе между убийцей и его жертвами. Кипарисовый крест Раскольникова означает не просто **страдания**, а Распятие. Такими символическими деталями в романе являются икона, Евангелие.

Религиозный символизм заметен также в именах собственных: Соня (София), Раскольников (раскол), Капernaумов (город, в котором Христос творил чудеса); в числах: **«тридцать целковых»**, **«тридцать копеек»**, **«тридцать тысяч сребреников»**.

Речь героев индивидуализирована. Речевая характеристика немецких персонажей представлена в романе двумя женскими именами: Луизой Ивановной, хозяйкой увеселительного заведения, и **Амалией** Ивановной, у которой Мармеладов снимал квартиру.

Монолог Луизы Ивановны показывает не только уровень ее слабого владения русским языком, но и ее низкие интеллектуальные способности: «Никакой шум и драки у меня не **бул**... никакой **шкандалъ**, а они **пришоль** пьян, и я это все **расскажит**... у меня благородный дом, и я

всегда сама не хотель никакой **шкандаль**. А они совсем пришоль пьян и потом опять три **путилки** спросил, а потом один поднял ноги и стал **ногом фортепьян** играль, и это совсем нехорошо в благородный дом, и он **ганц** фортепьян **ломаль**, и совсем, совсем тут никакой **манир...**

Речевое поведение **Амалии** Ивановны проявляется особенно ярко на поминках **Мармеладова**. Она пытается обратить на себя внимание тем, что «ни с того ни с сего» рассказывает забавное приключение. Она гордится своим отцом, который «будь **ошень** ошень важны **щеловек** и все руки по карман **ходиль**».

Мнение Катерины Ивановны о ненцах отражено в ее ответной реплике: «Ах, **дурында!** И ведь думает, что это трогательно, и не подозревает, как она глупа!.. Итть сидит, глаза вылупила. **Сердится! Сердится!** Ха-ха-ха! **Кхи-кхи-кхи!**».

Не без иронии и сарказма описывается речевое поведение Лужина и **Лебезятникова**. **Высокопарная** речь Лужина, содержащая модные фразы в сочетании с его снисходительным **обращением** к окружающим, выдает его высокомерие и честолюбие. Карикатурой **на** нигилистов представлен в романе **Лебезятников**. Этот «недоучившийся самодур» не в ладах с русским языком: «**Увы**, он и по-русски-то не умел объясняться порядочно (не зная, впрочем, никакого другого **языка**), так что он весь, как-то разом» истощился, даже как будто похудел после адвокатского подвига». В сумбурных, неясных и догматических речах Лебезятникова, представляющих, как известно, пародию на общественные взгляды Писарева, отразилась критика Достоевским идей западников.

Индивидуализация речи ведется писателем по одному определяющему признаку: у Мармеладова деланная вежливость чиновника обильно усыпана **славянизмами**; у Лужина — стилистическая канцелярщина; у **Свидригайлова** — ироническая небрежность.

В «Преступлении и наказании» своя система выделения опорных слов и фраз. Это — курсив, то есть использу-

зование другого шрифта. Это способ обращения внимания читателей и на сюжет, и на задуманное, содеянное. Выделенные слова как бы ограждают Раскольникова от тех фраз, которые ему и выговорить-то страшно. Курсив используется **Достоевским** и как способ характеристики персонажа: «невежливая язвительность» Порфирия; «**не-насытимое страдание**» в чертах Сони.

Н. А. Добролюбов в статье «Забитые люди» сформулировал направления напряженной мыслительной деятельности Достоевского: трагический пафос, связанный с болью о человеке; гуманистическое сочувствие человеку, испытывающему боль; высокая степень самосознания героев, которые страстно хотят быть настоящими людьми и одновременно признают себя бессильными.

К ним можно добавить постоянную сосредоточенность писателя на проблемах современности; интерес к жизни и психологии городской бедноты; погружение в самые глубокие и мрачные круги ада души **человека**; отношение к литературе как способу художественного предвидения будущего развития человечества.

СВОЕОБРАЗИЕ ГУМАНИЗМА

Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»)

В 1866 году Достоевский пишет роман «Преступление и наказание». В названии обозначена тема, **называны** те нравственные категории, о которых **будет** рассуждать автор. Проблема совершения человеком преступления давно волновала Достоевского. Как же она решается в романе?

Сюжет романа таков: молодой студент Родион Раскольников, сам бедствующий и страдающий от сознания бедствий матери и сестры, решается на убийство старухи-процентщицы. Во время расследования его вина остается **недоказанной**, но под влиянием жизненных обстоятельств он признается в совершении убийства и попадает на каторгу.

Из-за чего же Раскольников решился на преступление? Не из-за бедности и голода. Его умом владела идея «разрешения крови по **совести**». Весь роман есть движение этой идеи.

Теория Раскольникова возникла как протест **против** несправедливости действительности, против царящего порядка **жизни** в Петербурге. Несчастные судьбы матери, сестры, Сонечки **Мармеладовой** толкнули его на преступление. «Убей ее и возьми ее деньги, с тем чтобы с их помощью посвятить потом себя служению всему человечеству и общему **делу**», — размышлял Раскольников. Человек необыкновенный, по мысли Раскольникова, имеет право переступить «через иные препятствия» для блага человечества.

После убийства старухи и **Лизаветы**, которая случайно оказалась в квартире, Раскольникова охватило «мрачное ощущение мучительного бесконечного уединения и отчуждения». Нравственные страдания Раскольникова нельзя назвать раскаянием. Он не признает свой поступок преступлением; третья часть романа повествует о борьбе Раскольникова и Порфирия Петровича, пристава следственных дел, который догадался, что именно Рас-

кольников совершил убийство. Но, как мысленно восклицает Раскольников: «нет улик!».

Что же привело Родиона Раскольникова к признанию своей вины? Конечно, это мировоззрение Сонечки Мармеладовой, которая относилась ко всем с состраданием и которая смогла открыть Раскольникову путь к новой, другой жизни, к возрождению.

Достоевский — певец «униженных и оскорбленных» — получил всемирное признание как великий писатель-гуманист. Однако гуманизм Достоевского отличен от традиционного «человеколюбия».

Уже первый идеолог русской литературы В. Г. Белинский отстаивал: крестьянин — тоже человек. Совокупность социально-исторических и духовно-нравственных причин (**Отечественная война 1812 года, движение** декабристов, проблемы крепостничества, осознание роли народа в историческом движении) делает народ центральным понятием русского национального самосознания и, естественно, самосознания русской литературы XIX века. **Значимость** самой личности определяется теперь ее отношением к народу. Гуманизм включается в более широкую систему общественно-исторических и духовно-нравственных **ценностей**.

Достоевский как великий гуманист думает не только о народе **вообще**, но и о человеке, об отдельной личности. Он **поднимает** образ человека в литературе до философии человека. Гуманизм не благодушие, а боль. Герой Достоевского будет уважать себя, лелеять свою чистоту и добродорядочность до тех пор, пока случай не поставит перед его совестью зеркало. С этого момента считавший себя гуманистом будет ускорять шаги, чтобы не откликнуться на крик о **помощи**, проклинать себя за это, исповедоваться в недобрых мыслях, бичевать душевные слабости, проводить «пробу».

Мучительные духовные поединки, страстные монологи, обнажающие изнанку души, — все это было непривычным для «традиционного» гуманизма.

Целью Достоевского было вывести сферу подсознания, где правят смутные эмоции и инстинкты, в мир жизненного действия. Его автор «Преступления и наказания» называл «фантастическим». Фантастический реализм Достоевского предстает в двух слагаемых. «Реализм» оттого, что это верно соответствует психологии бытия человека. «Фантастический» — оттого, что скользящие тени в текущей жизни Достоевский представил как явь.

В жизни люди говорят и ведут себя иначе, чем говорят и поступают в романах Достоевского. Но они так думают наедине с собой, инстинктивно так чувствуют. И этот мир тайных эмоций писатель выводит в свет как неоспоримую реальность. И будто не люди разговаривают, а общаются их души, спорят их идеи. В будущем оказалось, что разговоры эти не были выдуманы Достоевским: идеи, мысли, инстинкты и эмоции стали нагляднее и остree отзываются в действительности XX века — в образе жизни, социальных конфликтах.

В сущности, вся гениальная серия романов Достоевского, от «Преступления и наказания» до «Братьев Карамазовых», относится к эпохе **60–70-х** годов, эпохе отмены крепостного права в России. И все вопросы, связанные с владением людьми, «живыми душами», как и ответственность за выбор страной новых путей, — все это больные «русские» вопросы. Достоевский недобро отзывался о революции 1789 года, но лозунг «свободы, равенства, братства», по-особому читавшийся в русских условиях, всегда был для него главным средоточием горячо разделемых или яростно отвергаемых им идей.

Достоевский был величайшим защитником идеала свободы, понимаемого им как беспрепятственная свобода личности. В пору реформ 1861 года это не было отвлеченной теорией. Но он подверг этот идеал свободы мучительному экзамену, угадав в нем противоборство добра и зла. Будет ли счастлив человек, если получит свободу? Как распорядится ею? Чем обернется для него эта свобода? Вот лишь часть ядовитых вопросов, адресованных

Достоевским человеку, который желал бы, хотя бы и вопреки всему свету, пожить «по своей волюшке». Раскольников хочет быть свободным и доказать, что он «не тварь дрожащая» и «власть имеет». Но эта власть — свобода для себя при несвободе для других. Она и есть путь к преступлению.

Такой же проверке подвергает Достоевский идеал равенства. В социальном равенстве его отпугивает покушение на индивидуальность, погибель для яркого цветения жизни. Если в будущем все сильные умы будут «погашены в зародыше», а таланты приведены к общему знаменателю, то нужно ли людям такое равенство? **А что** если равенство вообще не совместимо со **свободой**, поскольку все неравно в природе?

Но что влечет Достоевского сильнее всего и как бы разрешает для него противоречия свободы и равенства — это братство. Люди все разные **по** своей природе, но они изменяются больше, переступив порог совести, заглушив в себе голос справедливости и добра. Палачами не рождаются. Несмотря на незавидную судьбу добра в мире, велика ответственность всякого человека за себя. Обуздывать в себе силы природы, а они дремлют в каждом, — немалый душевный труд и духовная задача.

Ф. М. Достоевский открыл новый этап истории и во многом определил ее лицо, пути и формы ее дальнейшего развития. Подчеркнем, что Достоевский не просто **великий** писатель, но и огромной важности событие в истории духовного развития человечества. Едва ли не вся мировая культура суммированно присутствует в его творчестве, в его образах, в его художественном мышлении. И не просто присутствует: она нашла в Достоевском своего гениального преобразователя, открывшего собой новый этап художественного сознания в истории мировой литературы.

Произведения Достоевского и сегодня остаются остро-современными, потому что писатель мыслил и творил в свете тысячелетий истории. Он был способен воспринять

каждый факт, каждое явление жизни и мысли как новое звено в тысячелетней цепи бытия и сознания. Ведь если любое, даже «малое» сегодняшнее событие или слово воспринимается как звено в практическом и духовном движении истории, это событие и это слово приобретают абсолютное значение и становятся достойным предметом творчества. Знаменательно, что западная литература осваивала соотношение понятий «индивиду» и «нация», а Достоевский поставил перед русской литературой реальности — «личность» и «народ».

Исключительная острота и внутренняя напряженность мысли, особая насыщенность действием, которые свойственны его произведениям, созвучны внутренней напряженности жизни нашего времени. Достоевский никогда не изображал жизнь в ее спокойном течении. Ему свойствен повышенный интерес к кризисным состояниям и общества и отдельного человека, что является на сегодняшний день самым ценным в писателе.

Художественный мир Достоевского — это мир мысли и напряженных исканий. Те же социальные обстоятельства, которые разъединяют людей и порождают в их душах зло, активизируют, согласно диагнозу писателя, их сознание, толкают героев на путь сопротивления, пробуждают у них стремление всесторонне осмыслить не только противоречия современной им эпохи, но и итоги и перспективы всей истории человечества, пробуждают их разум и совесть, их гуманизм.

Произведения писателя насыщены философской мыслью, столь близкой людям нашего времени, и родственны лучшим образцам литературы XX века.

Достоевский необычайно чутко, во многом пророчески выразил выросшую уже в его время и еще больше возросшую сегодня роль идей в общественной жизни.

Одной из главных проблем, мучивших Достоевского, была идея воссоединения народа, общества, человечества, и вместе с тем он мечтал об обретении каждым человеком внутреннего единства и гармонии. Он мучительно осозна-

вал, что в мире, в котором он жил, необходимые людям единство и гармония нарушены — и во взаимоотношениях людей с природой, и во взаимоотношениях внутри общественного и государственного целого, и в каждом человеке отдельно.

Эти вопросы, занимавшие центральное место в кругу размышлений Достоевского-художника и мыслителя, приобрели особое значение в наши дни. Сегодня особенно остро всталла проблема о путях межчеловеческих связей, о создании гармонического строя общественных и нравственных отношений и о воспитании полноценного, здорового духовно человека-гуманиста.

РАЗМЫШЛЕНИЯ О ЧЕСТИ И СОВЕСТИ (ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА)

На мой взгляд, честь и совесть — ведущие понятия, характеризующие человеческую личность. Обычно честь — это совокупность наиболее благородных, доблестных чувств человека, заслуживающих уважение других людей. Честь и совесть взаимосвязаны, так как соблюдение правил чести помогает человеку обрести **душевное** спокойствие и жить в согласии со своей совестью. Но вполне естественно, что из-за многообразия различных человеческих характеров понятие о чести может быть разным и даже противоположным у двух разных личностей.

На мой взгляд, именно из-за этой вариативности понимания проблема чести и совести волновала писателей, поэтов и других людей творческих профессий во все времена, поэтому мне кажется, что наиболее оправданным было бы рассмотрение проблемы чести и совести на основе произведений разных писателей **различных** жанров. Они играют ведущую роль в истории русской литературы XIX века: роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка» и «Дубровский» и роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Несмотря на то что все произведения относятся к XIX веку, мне кажется, что представление чести в них довольно различно, а это позволяет рассмотреть проблему наиболее объективно.

Сначала, как мне кажется, следует изучить самый важный аспект проблемы — понятие чести. Герой каждого из вышеназванных произведений понимает ее по-своему. У Пушкина, на мой взгляд, самое классическое, простое и в то же время самое близкое мне по духу понятие чести... Один из главных героев «Капитанской дочки», Петр Андреевич Гринев, понимает честь именно как действие всегда по совести. Душа Гринева содержит как бы две чести, два понятия о ней — это долг по отношению к

императрице, а следовательно, к Родине, к Отечеству, и долг, который на него накладывает любовь к дочери капитана Миронова. То есть основная составляющая чести у Гринева — это долг. Когда Пугачев помогает Гриневу освободить Машу Миронову из плена **Швабрина**, то Гринев хоть и благодарен вождю бунтовщиков, но присягу Отечеству все равно не нарушает, сохраняя свою честь: «Но Бог видит, что жизни моей рад бы я заплатить тебе за то, что ты для меня сделал. Только не требуй того, что противно чести моей и христианской совести».

Но в опасные, тяжелые моменты любовь все же преобладает над долгом по отношению к Отечеству, как это обычно и бывает, и Гринев готов рисковать военными силами ради спасения Маши. Тогда в разговоре с генералом Гринев заявляет: «Ваше превосходительство, прикажите взять мне роту солдат и полсотни казаков и пустьте меня очистить Белогорскую **крепость**». Наверное, это оправдывается тем, что любовь — высшее из всех возможных чувств, а тем более любовь к определенному человеку. Отечество — понятие общее, включающее в себя много других, к нему практически невозможно питать те же чувства, что и к любимой девушке. Поэтому такое поведение Гринева можно в какой-то степени оправдать.

Совсем другое понимание чести у еще одного главного героя «Капитанской дочки», героя вроде бы отрицательного, — Пугачева. Его понимание чести держится исключительно на уровне чувств, по большей части дружеских. Именно эта ограниченность, как мне кажется, позволяет Пугачеву зверствовать в ограбленных завоеванных селениях и крепостях, не чувствуя при этом укоров совести, и в то же время помогать Гриневу спасать Машу, помня его доброту в былые времена. «Кто из моих людей смеет обижать **сироту**? Будь он семи пядей во лбу, а от суда моего не **уйдет!**». Это говорит Пугачев в ответ на сообщение о том, что Швабрин держит Машу в неволе, принуждая выйти за него замуж.

Довольно похожая, на мой взгляд, ситуация происхо-

дит в «Дубровском». Старший Дубровский — потомственный дворянин, честь которого зиждется на его **положении** и истории его рода. Одна из основных составляющих части в понятии старшего Дубровского — это гордость. Именно она не позволяет ему сносить оскорблений слуг богатого соседа **Кирилы Петровича Троекурова**: «Я до тех пор не намерен ехать в **Покровское**, пока не вышлете вы мне пса **Парамошку** с повинною, а будет моя воля наказать его или помиловать, а я терпеть шутки от ваших холопьев не **намерен**, да и от Вас их нестерплю, **потому** что я не шут, а старинный дворянин». Эта чрезмерная гордость позволяет Дубровскому довести дело даже до суда с **бывшим другом**, а в конце концов и до собственной смерти.

У сына же Дубровского, Владимира, **снова**, как и у Гринева, главный аспект мотива чести — это долг. В первую очередь, конечно, долг перед отцом заставляет его мстить Кириле Петровичу, но позднее злое чувство мести гасится возникшим чувством любви к дочери Троекурова. Тогда долг перед отцом перерождается в долг по отношению к объекту его любви. Молодая горячность Владимира Дубровского позволяет его мести разрастаться практически до уровня бандитизма, а любовь заставляет его в конце концов свернуть с этой дороги **грабежей**, разбоев и варварства. И в этой перемене, как мне видится, ведущую роль играет совесть, пробужденная именно его новой любовью.

Таково было понимание чести в произведениях Пушкина, в начале XIX века. В **принципе**, в большинстве случаев это **пушкинское** понимание чести, на мой взгляд, сохранилось и поныне.

Абсолютно другой взгляд на понятие чести мы встречаем у Лермонтова. Герой Лермонтова Печорин вообще не типичный персонаж, а исключительный. Это можно выяснить даже из самого названия романа. Герои всегда редки и исключительны, это — единицы. Поэтому и честь Печорина — это честь другая, исключительная. Печо-

рин знает и предвидит все, он образован и неплохо разбирается в человеческих **отношениях**... Печорин позволяет себе многое, и единственное, что сдерживает свободу его **действий**, — это остатки былой души и совести. После дуэли с **Грушницким** у Печорина что-то немного дрожит внутри. «Спускаясь по тропинке вниз, я заметил между расселинами скал окровавленный труп **Грушницкого**. Я невольно закрыл глаза... У меня на сердце был **камень**». Фактически у Печорина нет чести в традиционном понимании этого слова. Проблески благородства и доброты, временами его **осеняющие**, вызываются, как мне кажется, ощущением исключительности собственного предназначения. Поэтому я бы сказала, что главной и единственной составной частью чести у Печорина является его исключительность. Вернее, чести в обычном понимании нет! Есть только остатки совести, которые в совокупности с осознанием важности собственного предназначения образуют как бы «бесчестие в **чести**».

По-моему, отсюда можно сделать вывод, что Печорин в некотором роде является предтечей **Раскольникова**. У него тоже понятие чести очень **личностно** и своеобразно, оно никак не совмещается с общественным пониманием **чести**, а иногда является и сдерживающим фактором. Раскольников не признает общества и хочет жить лишь по собственным, им самим придуманным и взлелеянным законам. Но существовать ему приходится именно в обществе, а оно обычно не принимает людей, отрицающих его законы, поэтому наличие своеобразного и довольно необычного понимания чести и то, что Раскольников не думает вначале о людях вокруг него вообще, позволяет ему совершить убийство старухи. Но совесть заставляет его в итоге сдаться в полицию. Эта придуманная им самим разновидность чести позволяет Раскольникову лгать следователю Порфирию Петровичу, отпираться, не признаваться в совершении преступления: «Лжете вы все!.. Я не знаю ваших целей, но вы все лжете... Вы **лжете!**».

Другое понимание чести встречается у **Свидригайло**.

ва. Здесь, наоборот, не честь рождает любовь, как у Пушкина в «Капитанской дочке», а любовь возрождает утраченное ранее понятие чести. Совесть же Свидригайлова — это исключительно его память, в частности привидения, его посещающие. Память пробуждает в нем добродушие, участие, сострадание, понимание людских бед. И, как мне кажется, в первую очередь совесть и любовь заставили его «уехать в Америку», не позволили жить дальше... Любовь и честь...

Таким образом, я могу сказать, что во всех заявленных в начале сочинения произведениях так или иначе прослеживается мотив чести и совести. У Пушкина честь и совесть взаимосвязаны и, на мой взгляд, обыкновенно присутствуют у любого человека, возможно, в разных проявлениях. У Достоевского, пожалуй понятие общественной чести применительно к обычному человеку исчезло полностью.

Честь и совесть — одна из важнейших характеристик души человека. Поэтому проблема чести присутствует в произведениях почти всех русских писателей XIX и XX века. А понимание чести, как выяснилось, может быть различным. Это объясняется, на мой взгляд, разным мировоззрением писателей. Но, несмотря на внешне различное понимание и проявление чести у героев Достоевского, Пушкина и Лермонтова, всегда остается актуальной важность понятий чести и совести для личности и сила их влияния на душу человека, на его чувства и поступки.

ЖИЗНЕННОСТЬ И ЯРКОСТЬ ОБРАЗОВ В РОМАНЕ Л. Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР»

Чтодурно? Что хорошо? Что надо любить, что ненавидеть? Для чего жить, и что такое я?

Л. Н. Толстой

Повествование в «Войне и мире» построено на основе хронологической последовательности важнейших исторических событий, в которых принимают участие герои произведения.

В романе Толстого изображаются две войны: 1805—1807 годов и **1812** года, а также мирная жизнь в период между ними и после победы над Наполеоном.

Основное внимание автора во втором томе романа отдано сценам мирной жизни героев. В этих сценах во всем блеске выступает перед нами Лев Николаевич — искуснейший бытописатель.

Третий том «Войны и мира» целиком посвящен событиям Отечественной войны 1812 года.

В четвертом томе **эпопеи** Толстого дана картина разгрома наполеоновских полчищ русской армией и народом, изображена могучая «дубина народной **войны**», как называет писатель действия партизанских отрядов.

В эпилоге обрисована жизнь главных действующих лиц романа в условиях 20-х годов **XIX века**, когда в русском обществе вызревало и подготавливалось восстание декабристов. Толстой дает читателям понять, какими путями пойдут оставшиеся в живых герои романа, когда действительность поставит их лицом к лицу с новыми историческими событиями.

С первых глав первого тома и до последних глав эпилога последовательно и планомерно развиваются темы войны и мира, органически между собой связанные. Рукописи романа свидетельствуют, что эта органическая взаимосвязь двух основных тем была найдена писателем

не сразу, что на поиски начала романа, на разработку его экспозиции Толстой потратил более года. Создав пятнадцать вариантов начала произведения, Лев Николаевич нашел наконец такую завязку романа, которая сразу же вводит читателя в «суть дела». В чем же видел ее Толстой, начиная книгу со сцен мирной жизни своих героев? «Война во **всем**», — пишет он на полях рукописи первых глав романа. Эта мысль и легла в основу картин, открывающих первый том. Гости, собравшиеся в салоне придворной фрейлины, ведут политические разговоры и споры о Наполеоне, о военном союзе с Австрией и Пруссией, о предстоящей войне России с наполеоновской Францией. Так Толстой вводит читателей в историческую обстановку, сложившуюся к тому моменту, когда Россия вступила в свою первую войну с Наполеоном.

Уже в начале романа писателем достигнуто соединение частной, личной, отдельной жизни персонажей с жизнью общей, народной, национальной и — еще шире — общеевропейской и мировой.

Добиваясь «правдивости исторического полотна в **целом**», Толстой вложил громадный труд в создание образов действующих лиц. По подсчетам исследователей, их здесь более шестисот. Бесконечной живой чередой движутся они по страницам «Войны и **мира**», каждое со своим обличком, своей ролью в романе и своей судьбой.

Характеризуя многообразие персонажей «Войны и **мира**», Толстой указывал, что наряду с «полуисторическими, полуобщественными, полувымышенными величими характерными лицами великой эпохи» его интересовали «и молодые и старые люди, и мужчины и женщины того **времени**». В их среде жили его любимые герои. «Там есть славные люди. Я их очень люблю», — признавался писатель.

Свою любовь к Андрею Болконскому и Пьеру Безухову, к Наташе и Петру Ростовым Толстой умеет передать читателям романа. «Не было Наташи Ростовой, — говорит А. С. Серафимович, — явился Лев Николаевич и

создал ее в «Войне и мире». И она пришла к **нам**, прелестная, обаятельная, с чудесным голосом, живая как ртуть, удивительно цельная, богатая внутренне. И ею можно увлекаться, ее можно полюбить, как живую. Ее, как живую, не вытравишь из памяти, как не вытравить из памяти живого, близкого человека в семье или близкого друга».

Увидев в Наташе «поэтическую, переполненную жизнью прелестную девушку», князь Андрей особенно радовался **тому**, что в ее характере не было «общего светского отпечатка», ни малейшей искусственности, манерности и притворства.

По складу мыслей, по чувствам и привычкам Наташа Ростова — глубоко русский человек, близко в сердцу принимающий беду, какой явилось для родины наполеоновское нашествие. Ею, говорит писатель, овладело «чувство возмущения: «против Наполеона, осмелившегося презирать Россию и дерзавшего завоевать ее».

В эпилоге романа читатель видит Наташу преданной женой Пьера Безухова, разделяющей его взгляды, живущей общими с ним интересами. А в одном из вариантов эпилога Наташа выступает как жена декабриста, готовая, если будет нужно, поехать вслед за мужем в сибирскую ссылку.

К людям «ростовской породы» принадлежат не только волшебница Наташа, как зовет ее влюбленный в нее гусар Василий Денисов, и не только ее юный брат Петя, но и старший брат Николай Ростов, при первом знакомстве с ним вызывающий у нас добрые чувства. Но чем дальше развиваются события, тем сильнее мы убеждаемся в том, что Николай превращается не просто в заурядного, посредственного службиста, а с годами становится откровенным защитником старых порядков, угрожая Пьеру по первому приказу Аракчеева пойти «рубить головы» друзьям **Пьера**, если они осмелятся выступить против правительства. Есть свой глубокий смысл в том, что кадровый офицер русской армии Николай Ростов **не участник**

вует в Бородинском сражении. Толстой как бы лишил его этой высокой чести...

Эта высокая честь принадлежала таким людям, как князь Андрей Болконский, капитан Тимохин и другие офицеры и солдаты полка, уважительно называвшие своего командира «наш **князь**».

В одном из первых конспектов романа об Андрее Болконском сказано: «Молодой князь вел жизнь безупречной нравственной чистоты в противность обычаям тогдашней молодежи». И не только молодежи. Знакомя с ним читателей на первых же страницах романа, Толстой говорит о его отношении к гостям салона придворной дамы Шерер: «Ему, видимо, все бывшие в гостиной не только были знакомы, но уж надоели ему так, что и смотреть на них и слушать их ему было очень скучно».

Принадлежа к среде высшей дворянской знати, князь Андрей тяготится необходимостью поддерживать с нею связи. «**Эта** жизнь, которую я веду здесь, эта жизнь — не по **мне**», — с горечью признается он своему другу Пьеру Безухову, встретив его в салоне Шерер. Поступив на военную службу, Андрей Болконский, стремится идти «**дорогой чести**», а не ищет для себя выгодного и спокойного места. Когда он прибыл в Западную армию, ему было предложено остаться в свите императора, а он попросил назначить его в **полк**, чем «навеки потерял себя в придворном **мире**».

Князь **Андрей** прошел строгую школу отцовского воспитания. Усвоив трезвый, ясный взгляд на жизнь, он обладает обостренным чувством долга. Прощаясь с сыном в день его отъезда в армию, старый князь Болконский напутствует сына словами: «Помни одно, князь Андрей: коли тебя убьют, мне, старику, больно будет... а коли узнаю, что ты повел себя не как сын Николая Болконского, мне... будет **стыдно!**». «Этого вы могли бы не говорить мне, батюшка», — твердо отвечает ему князь Андрей.

И на военной, и на государственной службе Болконский ведет себя как человек, обладающий независимым характером, смело высказывает свои суждения.

Эти черты характера становятся особенно рельефными потому, что образ князя Андрея постоянно сопоставляется в романе с образом **Пьера** Безухова. В ранних редакциях «Войны и мира» их контрастность подчеркнута еще сильнее, чем в окончательном тексте. «Он и его друг Андрей, — говорит о Пьере Толстой, — в этом взгляде на жизнь были до странности противоположны один другому». Князь Андрей «с первой молодости считал свою жизнь **конченную**», уверял Пьера, что ни во что не хочет и не будет вмешиваться, но «с практической цепкостью ухватывался за каждое дело и, увлекаясь сам, и других увлекал в деятельность». А его друг Пьер «всегда хотел что-то сделать», но «он ничего не умел сделать того, что **хотел**».

Их дружба основана не только на чувстве глубокой взаимной симпатии, но и на присущем им обоим стремлении к деятельности участию в «общей жизни», к поискам в ней своего места и дела.

Описывая своих «славных людей», Толстой не идеализирует их, не скрывает присущих им слабостей и недостатков. Все они предстают перед нами на страницах романа как живые люди, каждому из которых ничто человеческое не было чуждо.

Необыкновенная живость действующих лиц «Войны и мира» привела уже первых читателей романа к мысли о том, что едва ли не за каждым его персонажем стоит действительное лицо. Княгиня Луиза Ивановна Волконская, жена троюродного брата Толстого, просила его сообщить, с кого он «списал» князя Андрея Болконского. И вот что ответил ей писатель: «Андрей Болконский — никто, как и всякое лицо романиста, а не писателя личностей или мемуаров. Я бы стыдился печататься, если бы весь мой труд состоял в том, чтобы списать портрет, разузнать, запомнить».

«Роман «Война и мир», — говорит критик Д. И. Писарев в статье «Старое барство», — представляет нам целый букет разнообразных и превосходно отделанных характеров, мужских и женских, старых и молодых. Особенно богат выбор молодых мужских **характеров**».

Кроме названных выше персонажей, в этот «букет» входят братья **Курагины** — Ипполит и Анатоль. Знакомство с **Анатолем**, устроенное его сестрой, светской красавицей Элен, едва не стоило жизни Наташе Ростовой. Уже в ранних рукописях романа Анатоль **Курагин** получил вполне законченную характеристику: «Анатоль: гадость для гадости. Он как красивая кукла, ничего нет в глазах». Под стать ему Борис Дубецкой, Берг, Долохов и другие господа, не очень заботящиеся о моральной стороне своих поступков.

Столь же откровенным карьеристом обрисован в романе Берг, женившийся на старшей сестре Наташи, скучной Вере. Он, пишет Толстой, «жизнь свою считал не годами, а высочайшими **наградами**».

Не щадит автор романа и людей старшего поколения, принадлежащих к высшим кругам дворянского общества. Например, о князе Василии **Курагине** сказано, что он умел пользоваться людьми и ловко скрывал это умение, прикрывая его тонким исполнением правил светского этикета. В ранних рукописях романа Толстой называет князя Василия «пролазой».

Толстой-художник никогда не стоял особняком в русской литературе, у него была глубокая связь со всеми ее лучшими традициями. За несомненной оригинальностью Льва Николаевича, ярко бьющей у него уже в первых произведениях, скрываются органические связи писателя с предшествовавшей и современной ему русской литературой.

Лев Николаевич, замечательный художник-реалист, умел открыть доступ в свои произведения могучему и бесконечно сложному потоку жизни, добиться впечатления полной ее безыскусственности и вместе с тем придать

художественному материалу необыкновенную внутреннюю стройность. В творениях Толстого всегда есть центральная **мысль**, которую он нередко формулирует сам. Но «прочесть» ее — значит проанализировать всю поэтическую партитуру, от первого акта до последнего.

Благодаря «сопряжению», внутренней «непроизвольной» связи картин, поступков героев, художественных деталей и т. п. Толстой достигает высшей степени объективизации повествования, иллюзии реальной жизни, свободной от всякой преднамеренности. И благодаря этому созданные им образы героев ярки и жизнены, оригинальны и самобытны.

ИЗОБРАЖЕНИЕ ВОЙНЫ 1812 ГОДА В РОМАНЕ Л. Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР»

Лев Николаевич Толстой отрицал войну, горячо спорил с теми, кто находил в ней красоту ужаса. При описании войны 1805 года Толстой выступает как писатель-пацифист, но при изображении войны 1812 года автор переходит на позиции патриотизма.

Война 1812 года предстает в **изображении** Толстого как война народная. **Автор** создает множество образов мужиков, солдат, суждения которых в совокупности составляют народное мироощущение. Купец Ферапонтов убежден, что французов не пустят в Москву, «не должны», но, узнав о сдаче Москвы, он понимает, что «решилась **Расея!**». А если уж Россия гибнет, то нечего спасать свое добро. Он кричит солдатам, чтобы забирали его товары, **лишь бы ничего не досталось «дьяволам»**. Мужики Карп и Влас отказались продавать сено французам, взяли в руки оружие и ушли в партизаны. В период тяжких испытаний для Отечества «делом народным», всеобщим становится защита Родины. Все герои романа проверяются с этой стороны: одушевлены ли они всенародным чувством, готовы ли на подвиг, на высокую жертву и самоотвержение.

В любви к Родине, патриотическом чувстве равны князь Андрей Болконский и солдаты его полка. Но князь Андрей не только одушевлен всеобщим чувством, а и умеет сказать о нем, анализировать его, понимает общий ход дел. Настроение всего войска перед Бородинским сражением именно он в состоянии оценить и определить. Сами многочисленные участники величественного события действуют по тому же чувству, и даже не бессознательно, — просто они очень немногословны.

«Солдаты в моем батальоне, поверите ли, не стали водку пить: не такой день, говорят», — вот и все, что слышит князь Андрей про солдат от батальонного командира Тимохина. Пьер Везухов вполне понимает смысл

«неясных» и тоже слишком кратких слов солдат: «Всем народом навалиться хотят, одно слово — Москва. Один конец сделать хотят». Солдаты выражают уверенность в победе, готовность умереть за Родину.

В «Войне и мире» создаются как бы два идеяных центра: Кутузов и Наполеон. Мысль о развенчании Наполеона возникла у Толстого связи с окончательным уяснением характера войны 1812 года как справедливой войны со стороны русских. Образ Наполеона раскрывается Толстым с позиций «мысли народной». С. П. Бычков писал: «В войне с Россией Наполеон выступал в роли захватчика, стремившегося поработить русский народ, он был косвенным убийцей многих людей, эта мрачная деятельность и не давала ему, по мысли писателя, права на величие». «Круглый живот», «жирные ляжки коротких ног», «белая пухлая шея», «потолстевшая короткая фигура» с широкими, «толстыми плечами» — вот характерные черты внешности Наполеона. При описании утреннего туалета Наполеона накануне Бородинского сражения Толстой усиливает разоблачительный характер первоначальной портретной характеристики императора Франции: «Толстая спина», «обросшая жирная грудь», «выхоленное тело», «опухшее и желтое» лицо, «толстые плечи» — все эти детали рисуют человека, далекого от трудовой жизни, разжиревшего, глубоко чуждого основам народной жизни.

Наполеон был эгоистически самовлюбленным человеком, самонадеянно считавшим, что вся вселенная повинуется его воле. Люди для него не представляли интереса. Писатель с тонкой ironией, иногда переходящей в сарказм, разоблачает претензии Наполеона на мировое господство, его постоянное позирование для истории, его актерство. Наполеон все время играл, в его поведении и словах не было ничего простого и естественного. Это выразительно, показано Толстым в сцене любования Наполеона портретом сына на Бородинском поле.

Разумеется, это было чистое актерство. Он не выражал здесь искренних чувств «отеческой нежности», а

именно позировал для истории, лицедействовал. Эта сцена ярко раскрывает самонадеянность Наполеона, полагавшего, что с занятием Москвы будет покорена Россия и осуществляются его планы завоевания мирового господства.

Как игрока и актера писатель изображает Наполеона и в ряде последующих эпизодов. Накануне Бородина Наполеон произносит: «**Шахматы** поставлены, игра начнется завтра». В день битвы после первых пушечных выстрелов писатель замечает: «**Игра** началась». Далее Толстой показывает, что эта «игра» стоила жизни десяткам тысяч людей. Так раскрывался кровавый характер войн Наполеона, стремившегося поработить весь мир.

«Война — не «игра», а жестокая **необходимость**», — думает князь Андрей. И в этом заключался принципиально иной подход к войне, выражалась точка зрения мирного народа, вынужденного взяться за оружие при исключительных обстоятельствах, когда над родиной нависла угроза порабощения.

Слитность с народом, единение с простыми людьми делает Кутузова для писателя идеалом исторического деятеля и идеалом человека.

Он всегда скромен и прост. Выигрышная **поза**, актерство ему чужды. Кутузов накануне Бородинского сражения читал сентиментальный французский роман мадам Жанлис «Рыцари Лебедя». Он не хотел **казаться** великим человеком — он был им. Поведение Кутузова естественно, автор постоянно подчеркивает его старческую слабость. Кутузов в романе — выразитель народной мудрости. Сила его в том, что он понимает и хорошо знает то, что волнует народ, и действует сообразно этому. Правота Кутузова в его споре с Бенигсеном на совете в Филях как бы подкрепляется тем, что на стороне «дедушки» Кутузова симпатии крестьянской девочки Малашки.

«Источник необычайной силы прозрения в смысл совершающихся явлений, — говорит Толстой о Кутузове, — лежал в том народном чувстве, которое он носил в себе во всей чистоте и силе его. Только признание в нем этого

чувства заставило народ такими странными путями его, в немилости находящегося старика, выбрать, против воли царя, в представителя народной **войны**.

Толстой создает яркий образ неутомимого **партизана**, мужика Тихона Щербатого, приставшего к отряду Денисова. Тихон отличался богатырским здоровьем, огромной физической силой и выносливостью. В борьбе с французами он проявляет ловкость, отвагу и бесстрашие. Характерен рассказ Тихона о том, как на него набросились четыре француза «со шпажками», а он на них пошел с топором. Это перекликается с образом француза-фехтовальщика и русского, орудующего дубинкой. Тихон и есть художественная конкретизация «дубины народной войны». Лидия Дмитриевна **Опульская** писала: «Тихон — образ вполне ясный. Он как бы олицетворяет собою ту «дубину народной войны», которая поднялась и со страшной силой гвоздила французов до тех пор, пока не погибло все нашествие.

Платон Карапаев — воплощение «всего русского, доброго и круглого», патриархальности, смирения, непротивления, религиозности — всех тех качеств, которые так ценил Лев Николаевич Толстой у русского крестьянства.

Народному патриотизму Толстой противопоставляет лжепатриотизм светской знати, основная цель которой — ловить «кресты, рубли, чины». Патриотизм московских аристократов заключался в том, что они вместо французских блюд ели русские щи, а за французские слова назначали штраф. Облик Александра I в толстовском изображении непригляден. Чертвы двуличия и лицемерия, которые были присущи «высшему свету», проявляются и в характере царя. Особенно ярко они видны в сцене приезда государя в армию после победы над врагом. Александр заключает Кутузова в объятия, бормоча при этом: «Старый комедиант». С. П. Бычков писал: «Нет, не Александр I был «спасителем отечества», как это тщились изобразить казенные патриоты, и не среди приближен-

ных царя надо было искать истинных организаторов борьбы с врагом. Напротив, при дворе, в ближайшем окружении царя, существовала группа откровенных пораженцев во главе с великим князем и канцлером Румянцевым, которая боялась Наполеона и стояла за заключение с ним **мира**.

«Солдатом быть, просто **солдатом**», — с восторгом думает Пьер. Характерно, что и солдаты, хоть не сразу, но охотно приняли Пьера в свою среду и прозвали «наш барин», как Андрея «наш князь». Пьер не может стать «просто **солдатом**, **капелькой**, сливающейся со всей поверхностью шара. Сознание своей личной ответственности за жизнь всего земного шара неистребимо в нем. Он горячо думает о том, что люди должны опомниться, понять всю преступность, всю невозможность войны. Эту мысль проповедует Л. Н. Толстой, вкладывая ее в уста одного из любимых героев. Так же думаем и мы, читатели, живущие в двадцать первом веке.

МАСТЕРСТВО Л. Н. ТОЛСТОГО В ИЗОБРАЖЕНИИ СЛАВНОЙ ПОБЕДЫ РУССКОГО ОРУЖИЯ В БОРОДИНСКОЙ БИТВЕ (ПО РОМАНУ «ВОЙНА И МИР»)

Внимательно были прочитаны Толстым газеты и журналы эпохи Отечественной войны 1812 года. Много дней провел он в рукописном отделении Румянцевского музея и в архиве дворцового ведомства. Здесь писатель познакомился с большим числом неопубликованных документов (приказы и распоряжения, донесения и доклады, маконские рукописи и письма исторических лиц). В частной переписке Лев Николаевич находил драгоценные подробности, рисовавшие быт и характеры людей отошедшей эпохи. Этому же помогали и семейные предания: отец писателя, Николай Ильич, был участником Отечественной войны, и его рассказы явились теми первыми зернами, из которых вырос интерес Толстого к событиям 1812 года.

Перед тем как написать картину Бородинского сражения, писатель выезжал в Бородино и составил план расположения русских и французских войск во время сражения.

Пробыв в Бородине два дня и дважды объехав поле боя, Толстой писал жене: «Я очень доволен, очень, — своей поездкой... Только бы дал бог здоровья и спокойствия, а я напишу такое Бородинское сражение, какого еще не было».

В суровом и торжественном тоне начинает Толстой повествование о событиях «славной для России эпохи 1812 года»: «Двенадцатого июня силы Западной Европы перешли границы России, и началась война, то есть совершилось противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие».

Когда «силы двунадесяти языков Европы ворвались в Россию», наш народ поднялся на священную, освободительную войну. Толстой показывает в романе, в какой могучий порыв вырос «скрытый патриотизм», живший в

сердце каждого истинно русского человека, любившего свою родину. Как пишет Лев **Николаевич**, в Отечественной войне 1812 года «цель народа была одна: очистить свою землю от **напастия**. К осуществлению этой цели были устремлены помысли всех подлинных патриотов — от главнокомандующего Кутузова до рядового солдата и крестьянина-ополченца. К этой же цели стремились Андрей Болконский и Пьер **Безухов**, Василий Денисов и капитан **Тимохин**. Ради нее отдает жизнь юный Петя Ростов. Всей душой желают **победы** над врагом Наташа Ростова и Марья Болконская.

Нет оснований сомневаться в истинности патриотических чувств, владевших и старым князем Болконским, и Николаем Ростовым, в характере которых причудливо соединились положительные и отрицательные черты. В то же время писатель убеждает нас в полном отсутствии патриотизма у таких людей, как князь Василий **Курагин** и его дети — Ипполит, **Анатоль** и Элен. Сколько бы ни брали Наполеона знатные гости, собравшиеся в салоне Анны Павловны Шерер, мы не найдем у них ни капли истинно патриотического чувства.

Военный губернатор Москвы граф Ф. З. **Растопчин** успокаивал жителей столицы глупейшими афишками, в которые высмеивались французы и говорилось, что «они все карлики и что их троих одна баба вилами **закинет**». В великосветском салоне **Жюли Друбецкой**, как и во многих других «обществах» Москвы, было условлено говорить только по-русски, а те, которые по забывчивости говорили по-французски, платили штраф «в пользу комитета пожертвований». Вот и весь «вклад» в дело защиты родины, вносившийся салонными **«патриотами»**.

Не в великосветских гостиных, не в дворцовых палацах, не в государевой штаб-квартире, а на полях сражений решался страшный вопрос о жизни и смерти отечества. Судьбу родины взял в свои руки народ, по воле **которого**, Толстой это подчеркивает, вопреки желанию царя и правящей верхушки, главнокомандующим рус-

скими войсками был назначен Михаил Илларионович Кутузов. Он стал подлинным вождем армии и народа. Толстой показал это уже в картине первой встречи Кутузова с войсками в Царевом Займище, когда он сумел вселить в воинов уверенность, что Россия будет спасена и победа над врагом будет одержана. Кутузов был назначен главнокомандующим 8 августа, а уже 7 сентября он дал Бородинское сражение, приведшее к перелому в ходе войны и предрешившее ее конечный исход.

Толстой не напрасно обещал дать такое описание Бородина, какого еще не было в литературе. И в рассказе о подготовке к сражению русских и французских **войск**, и в картине самого боя, и, **главное**, в оценке его итогов и последствий Лев Николаевич решительно разошелся со всеми официальными историками — русскими и иностранными, писавшими о 1812 году. Все они утверждали, что **Наполеон** одержал победу над русскими войсками и их полководцем Кутузовым на **Бородинском** поле. «Официальную версию о «великой победе под Москвой», — пишет академик Е. В. Тарле, — французская историография заимствовала из предназначавшихся для французской публики победоносных реляций императора. Ненавидевшие Кутузова царь и его **окружение**, со своей стороны, охотно приняли версию о поражении русской армии под **Бородином**».

Толстой был возмущен беззастенчивым искажением правды о 1812 году, с которым он столкнулся в книгах казенных **историков**. «...Книги, написанные в этом тоне, все истории... я бы жег и казнил **авторов**», — с гневом говорит он в одном из ранних вариантов сцен Бородинской битвы.

Для Толстого не было ни малейшего сомнения в том, что на Бородинском поле русская армия одержала величайшую победу над своими противниками, имевшую огромные последствия. «Бородино — лучшая слава русского **войска**», — говорит он в последнем томе «Войны и мира». Он славит Кутузова, первого, кто твердо заявил:

«Бородинское сражение есть победа». В другом месте Толстой говорит, что Бородинская битва — «необыкновенное, не повторявшееся и не имевшее примеров явление», что оно «есть одно из самых поучительных явлений истории».

У русских **воинов**, участвовавших в Бородинском сражении, не возникало вопроса о том, каков будет его исход. Для каждого из них он мог быть **только** один: победа любой ценой! Каждый понимал, что от этого боя зависит судьба родины.

Настроение русских воинов перед Бородинской битвой выразил Андрей Болконский в беседе со своим другом Пьером **Безуховым**: «Считаю, что от нас действительно будет зависеть завтрашний день... От того чувства, которое есть во мне, в нем, — он указал на **Тимохина**, — в каждом **солдате**».

И капитан **Тимохин** подтверждает эту уверенность своего полкового командира. Он говорит: «Что себя жалеть теперь! Солдаты в моем батальоне, поверите **ли**, **не** стали водку пить: не такой день, **говорят**».

И, как бы подводя итоги **своим** размышлениям о ходе войны, опираясь на свой боевой опыт, князь Андрей говорит внимательно слушающему его Пьеру: «**Сражение** выигрывает тот, кто твердо решил его выиграть... что бы там ни было, что бы ни путали там вверху, мы выиграем сражение завтра. Завтра, что бы там ни было, мы выиграем **сражение!**»

И русская армия, и армия Наполеона понесли на **Бородинском** поле страшные потери. Но если Кутузов и его сподвижники были уверены в том, что Бородино — это победа русского оружия, которая коренным образом изменит все дальнейшее течение войны, то Наполеон и его маршалы, хотя и писали в реляциях о победе, испытывали панический страх перед грозным противником и предчувствовали свой близкий крах.

Завершая описание Бородинской битвы, Лев Николаевич сравнивает французское нашествие с разъяренным

зверем и говорит, что «оно должно было погибнуть, истекая кровью от **смертельной**, нанесенной при Бородине **раны**», ибо *удар был смертелен».

Что же, по **Толстому**, принесло с собой Бородино? «Прямыми следствием Бородинского сражения, — говорит писатель, — было беспрчинное бегство Наполеона из **Москвы**, возвращение по старой Смоленской дороге, погибель пятисоттысячного нашествия и гибель наполеоновской Франции, на которую в первый раз под Бородиным была наложена рука сильнейшего духом противника». Наполеон и его воины в этом бою утратили «нравственное сознание превосходства».

Толстой посвятил описанию Бородинской битвы двадцать одну главу третьего тома «Войны и мира». Повествование о Бородине **есть, несомненно**, центральная, вершинная часть всего **романа-эпопеи**. На Бородинском поле — вслед за **Кутузовым, Болконским, Тимохиным** и другими **воинами** — Пьер **Безухов** понял весь смысл и все значение этой войны как священной, освободительной войны, которую русский народ вел за свою землю, за родину.

«МЫСЛЬ НАРОДНАЯ» В РОМАНЕ Л. Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР»

Гроза двенадцатого года
Настала — кто тут нам помог?
Остервенение народа,
Барклай, зима иль русский бог?

A. С. Пушкин

Долгие годы среди многих исследователей романа прочно держалось мнение, что по первоначальному замыслу писателя «Война и мир» должна была явиться поэтической семейной хроникой двух старинных дворянских родов — Болконских и Ростовых, а исторические события должны были служить лишь фоном для хроники русской дворянской жизни первых десятилетий минувшего века. Поэтому они и оценивали первую законченную редакцию «Войны и мира» как **«сословный дворянский роман с ярко выраженной дворянской идеологией»**, полагая, что лишь на самом последнем этапе работы над произведением Толстой изменил свой замысел и **перенес** центр внимания с «истории дворянских семейств на историю народа».

Подобная легенда могла возникнуть только потому, что ее авторы не обращались к изучению рукописей романа и не посчитались с тем, что сам Толстой писал и говорил о замысле своего произведения.

Л. Толстой по поводу «Войны и мира» заметил, что он любил «мысль народную вследствие войны 12-го года». «Мысль народная» в романе приняла многообразные художественные формы, прступая в различных аспектах поэтического плана.

Обратившись к прошлому, изображая картины исторических событий и образы их действительных участников, писатель стремился быть как можно более точным. «...Когда я пишу историческое, — подчеркивал Толстой, — я люблю быть до малейших подробностей вер-

ным действительности». Он изучил громадное количество материалов об эпохе Отечественной войны **1812** года — книг, исторических **документов**, воспоминаний, писем.

Главная цель Отечественной войны 1812 года, как пишет Толстой, достигалась действиями народной войны, уничтожившей французов. В ее основе лежало «общее желание» всего **народа**, состоявшее в «изгнании французов из России и истреблении их **армии**».

Одним из первых в русской и мировой литературе Толстой создал картины народной партизанской войны и раскрыл ее истинный смысл и значение. В действиях партизанских отрядов 1812 года писатель увидел ту высшую форму единения народа и **армии**, которая коренным образом изменила самое представление о войне. «Со временем пожара Смоленска, — говорит Лев **Николаевич**, — началась война, не подходящая ни под какие прежние правила ведения войн. Сожжение городов и деревень, отступление после сражений; удар Бородина и опять отступление, пожар Москвы, ловля **мародеров**, переимка транспортов, партизанская война — все это были отступления от **правил**».

Впервые столкнувшись с подобными формами **борьбы**, Наполеон «не перестал жаловаться Кутузову и императору Александру на то, что война велась противно всем правилам». Рассказав об этом, Толстой добавляет: «Как будто существуют какие-то правила для того, чтобы убивать **людей**».

Смоленские сцены романа замечательны **тем**, что в них наглядно показано, как в русском народе родились чувства оскорблений и негодования, вызванные вражескими действиями, перешедшие вскоре в прямую ненависть к захватчикам. Во время обстрела Смоленска с дальних позиций его жители еще находились во власти мирных забот и дел. А когда началась бомбардировка города, многие из них с любопытством прислушивались к свисту гранат и ядер, не испытывая особого страха. Но вот одно из ядер попало **в толпу**, и смертельно была ранена ку-

харка Ферапонтова — **мужика**, содержавшего в Смоленске постоянный двор.

«Злодей, что ж ты это делаешь? — прокричал хозяин, подбегая к кухарке. В то же **мгновение** с разных сторон жалобно завыли **женщины**, испуганно заплакал ребенок, и молча столпился народ с бледными лицами около **кухарки**. С этого момента в чувствах и настроениях жителей Смоленска наступил перелом. К вечеру, когда огонь пожаров, зажженных **вражескими** ядрами, вырос в пугающее зарево, они до конца поняли, что несет им враг.

Ферапонтов увидел, как свой же солдаты потащили из его лавки мешки с мукой. На **какую-то** минуту в его душе **заговорил** хозяин, и он хотел обругать и остановить солдат. Но тут же в нем заговорил другой голос — патриота, глубоко оскорбленного вражеским вторжением. «Тащи все, **ребята!** Не **доставайся** дьяволам, — **закричал** он, сам хватая мешки и выкидывая их на улицу...». Без колебаний поджигает он свой **двор**.

В эту же пору **вблизи** загорается другой двор. По улице потянуло запахом лепешек от сгоревшего хлеба. Его также поджег сам владелец, как и Ферапонтов, не допускавший мысли о том, чтобы его добро досталось врагам России.

Но вот французы стали приближаться к Москве, и «все население, как один человек, бросая свои **имущество**, потекло вон из **Москвы**, показывая этим отрицательным действием всю силу своего народного **чувства**. Когда захватчики вошли в Москву, город был похож на покинутый пчелами улей. Москва была пуста. «По улицам никого **почти** не было. Ворота и лавки все были заперты. Никто не ездил по улицам, и редко слышались шаги **пешеходов**. Так древняя **столица** встретила интервентов.

Народ позаботился о том, чтобы захватчики чувствовали себя в Москве, как в пороховом погребе, чтобы под ними горела земля.

Мужики Карп и Влас и «все бесчисленное количество таких мужиков» не только не везли сена в Москву за большие деньги, которые им были обещаны, а жгли его. Такие мужики предавали огню все, что оставляло **население**, уходившее с насиженных мест, когда приближался неприятель.

Могучую помошь своей армии народ оказал созданием партизанских отрядов. Толстой рассказывает о самых различных отрядах, группах и «партиях» партизан, действовавших в 1812 году. Их тогда были сотни — пешие и конные, крупные и **мелкие**, с артиллерией и рогатинами (с ними охотники в мирное время ходили на медведя!). «Был начальником партии дьячок, взявший в месяц несколько сот пленных, была старостиха Василиса, побившая сотни **французов**».

Сколько ни жаловались Наполеон и его маршалы на то, что русские ведут войну «не по правилам», как ни стеснялись при дворе императора Александра говорить о партизанах, «дубина народной войны поднялась со всей своей грозной и величественной силой и, не спрашивая ничьих вкусов и правил... поднималась, опускалась и гвоздила французов до тех пор, пока не погибло все **нашествие**».

Подобно Кутузову, одобрявшему действия партизанских отрядов, видевшему в них ближайших помощников регулярных войск, Толстой славит «дубину народной войны», славит народ, поднявший ее на врага, «...Благо тому народу, который в минуту испытания, не спрашивая о том, как по правилам поступали другие в подобных случаях, с простотою и легкостью поднимает первую попавшуюся дубину и гвоздит ею до тех пор, пока в душе его чувство оскорблений и мести не заменится презрением и **жалостью**».

Эта война, пишет Лев Николаевич, имела «дорогое русскому сердцу народное значение».

Народ нашел способы и формы **вести** малую войну против захватчиков. Он же продиктовал свою волю вести ее

до конца, до полного разгрома иноземного нашествия. В ответ на предложение о мире, которое передал по поручению Наполеона его **посланник** Лористон, Кутузов «отвечал, что мира не может быть потому, что такова воля народа».

Народ выступает в «Войне и мире» как могучая сила, решившая исход войны с Наполеоном, и как тот верховный **судья**, который может дать и дает самую **верную**, самую справедливую оценку деятельности любого из героев романа, как о них говорит писатель, лиц «вымышленных и полувымышленных», в особенности исторических лиц.

Есть глубокий смысл в противопоставлении мужика-партизана Тихона Щербатого, оказавшегося «самым нужным человеком» в отряде Денисова, солдату Платону Карагаеву. Тихон — яркий образ народного мстителя. Карагаев олицетворяет собой и мудрость, и ограниченность людей русской патриархальной деревни, их доброту и **долготерпение**.

Попав в плен, «давнишний солдат» Карагаев в сущности перестает быть солдатом. Он учит Пьера Безухова терпеливости, всепрощению, самоотречению. Ослабевшего и больного Платона Карагаева французские конвоиры безжалостно расстреляли по дороге. Горький его конец заставляет задуматься. Самому неискушенному читателю становится очевидным, что спасли нашу родину в 1812 году не безвольные Платоны Карагаевы, а люди, чьим мужеством восхищается автор «Войны и мира». Это яростные артиллеристы батареи скромного и тихого с виду капитана Тушина; это мужественные солдаты роты Тимохина, бестрепетно глядевшие в глаза смерти на Бородинском поле; это смелые и неуловимые партизаны Василия Денисова...

Но в то же время Толстой изображает русских людей самыми миролюбивыми людьми на свете. Носителем подлинного миролюбия русских людей выступает в книге не только юный Петя Ростов, проявляющий трогательную

заботу о французском барабанщике — «жалком мальчишке» **Винсенте**, но и другие солдаты, которые, увидев сдавшихся в плен французов, голодных и **измученных**, говорят, что их «теперь и пожалеть можно».

В оценках «Войны и мира» справедливо **подчеркивается** ее **героико-патриотический** характер. В книге Толстого на века прославлен подвиг русского народа в справедливой, освободительной войне. Она и впредь будет воодушевлять народы, борющиеся против иноземных порабощителей.

Однако в романе-эпопее Толстого **есть** еще одна грань, делающая ее удивительноозвучной нашему времени, когда одним из самых жгучих вопросов, волнующих всех людей доброй воли, стал вопрос о сохранении мира на земле.

Автор «Войны и мира» был убежденным и страстным поборником мира. Он хорошо знал, что такое война, близко видел ее своими глазами.

Главные герои романа — князь Андрей Болконский и Пьер **Безухов** — решительно и безоговорочно осуждают войну, как осуждает ее автор романа, видящий в ней «противное человеческому разуму и всей человеческой природе **событие**».

ОБРАЗЫ КУТУЗОВА И НАПОЛЕОНА В РОМАНЕ Л. Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР»

С тех пор как существует мир и люди убивают друг друга, никогда ни один человек не совершил преступления над себе подобными, не успокаивая себя этой самой мыслью. Мысль эта есть благо других людей.

Л. Н. Толстой

В ходе работы над романом «Война и мир» Лев Николаевич использовал подлинные исторические документы — приказы, распоряжения, диспозиции и планы сражений, письма и т. д. Так, он внес в текст романа письма Александра I и Наполеона, которыми русский и французский императоры обменялись перед началом войны 1812 года. Мы находим в «Войне и мире» путаную диспозицию Аустерлицкого сражения, разработанную немецким генералом на русской службе Вейротером, и «гениальную» диспозицию Бородинского сражения, составленную Наполеоном (Толстой показывает, что ни один из ее пунктов не был выполнен в ходе сражения).

Исключительно интересны подлинные письма Кутузова, включенные в главы «Войны и мира». Они служат блестящим подтверждением характеристики фельдмаршала, которая дана ему автором романа.

Вводя в свое повествование подлинные документы, поимствованные в трудах историков или найденные в архивах, Толстой, как правило, не меняет в их тексте ни одного слова. Но все они служат одной цели — глубокому раскрытию смысла исторических лиц, ставших действующими лицами «Войны и мира».

Характеризуя свою работу над документальными источниками, писатель указывал: «Везде, где в моем романе говорят и действуют исторические лица, я не выдумывал, а пользовался материалами...»

Уже на первых страницах «Войны и мира» возникает спор о Наполеоне — его начинают гости салона знатной дамы Анны Павловны Шерер. Заканчивается этот спор лишь в эпилоге романа.

Для автора «Войны и мира» не только не было ничего привлекательного в Наполеоне, но, напротив, Толстой всегда считал его человеком, у которого были «помрачены ум и совесть», и поэтому все его поступки «были слишком противоположны правде и добру». Не государственный деятель, умеющий читать в умах и душах людей, а избалованный, капризный и самовлюбленный позер — таким предстает император **Франции** во многих сценах романа.

Вспомним, например, сцену приема Наполеоном русского посла Балашова, приехавшего с письмом от императора Александра. Принимая Балашова, Наполеон все рассчитал для того, чтобы произвести на русского посла неотразимое впечатление силы и величия, могущества и благородства. Он принял Балашова в «самое выгодное свое время — утром». И был наряжен в «самый, по его мнению, величественный свой костюм — открытый мундир с лентой почетного легиона на белом пикейном жилете и ботфорты, которые употреблял для верховой езды». «Он вышел, быстро подрагивая на каждом шагу и откинув несколько назад голову. Вся его потолстевшая, короткая фигура с широкими, толстыми плечами и невольно выставленным вперед животом и грудью, имела тот представительный, осанистый вид, который имеют в холе живущие сорокалетние люди».

Описывая беседу Наполеона с русским послом, Толстой отмечает яркую подробность. Как только Наполеон стал раздражаться, «лицо его дрогнуло, левая икра ноги начала мерно дрожать». И Балашов, «не раз опуская глаза, невольно наблюдал дрожание икры в левой ноге Наполеона, которое тем более усиливалось, чем более он возвышал голос».

Наполеон не только знал об этом своем физическом недостатке, но и видел «великий признак» в дрожании

своей левой ноги. Толстой тут ничего не придумал: **биографы Наполеона** приводят эту мелкую, казалось **бы**, но любопытную **и**, главное, характерную подробность.

Мнимое величие Наполеона с особенной силой обличается в сцене, изображающей его на Поклонной горе, откуда он любовался дивной панорамой Москвы. «Вот она, эта столица; она лежит у моих ног, ожидая судьбы своей... Одно мое слово, одно движение моей руки, и погибла эта **древняя столица...**». Долго, но напрасно ждал Наполеон появления депутации московских «бояр» с ключами от величественного города, раскинувшегося перед его глазами. Жестокий и вероломный завоеватель оказался в жалком и смешном положении...

Наполеону — и как военачальнику, и как человеку — противопоставлен в «Войне и мире» фельдмаршал Кутузов. В отличие от императора Франции, русский полководец не считал руководство военными операциями своего рода игрой в шахматы и никогда не приписывал себе главную роль в успехах, достигнутых его армиями.

Не Наполеон (вспомним его позорное бегство из армии после **поражения!**), а Кутузов берет на свои плечи всю **полноту ответственности**, когда обстановка требует тягчайших жертв. Невозможно забыть полную тревоги сцену военного совета в Филях, когда Кутузов объявил о своем решении оставить Москву без боя и отступать в глубь **России**.

В те мрачные часы перед ним встал один страшный вопрос: «Неужели это я допустил до Москвы Наполеона, и когда же я это **сделал?**.. когда же решилось это страшное **дело?**»

Невыносимо ему было думать об этом, но он собрал все свои душевые силы и не поддался отчаянию. «Да нет же! Будут же они лошадиное мясо жрать, как турки». Уверенность в победе над врагом, в правоте своего дела Кутузов сохраняет до конца и умеет внушить ее своим сподвижникам — от генерала до солдата.

Заметим, что из всех исторических деятелей, показанных в романе, одного Кутузова называет Лев Николаевич

истинно великим человеком. Он с возмущением пишет о русских и зарубежных историках, безудержно и льстиво восхвалявших Наполеона и **принижавших и чернивших** Кутузова. «**А** между тем, — говорит писатель, — трудно себе представить историческое лицо, деятельность которого так неизменно и постоянно была бы **направлена** к одной и той же цели. Трудно вообразить себе цель более достойную и более совпадающую с волей всего народа... как та цель, к достижению которой была направлена вся деятельность Кутузова в 12-м году».

В критической литературе о «Войне и мире» уже давно высказано мнение о том, что образ великого русского полководца, созданный Толстым, не вполне соответствует историческому Кутузову, что писатель будто бы пренизил его талант военачальника.

Нельзя, разумеется, не заметить, что в некоторых толстовских высказываниях о Кутузове действительно идет речь и о «пассивности» полководца, а также о том, что он считал все события предопределеными свыше. «Кутузов, — пишет Лев Николаевич, — понимал, что существует в мире «что-то сильнее и значительнее его воли», и поэтому «умел отрекаться от участия в этих событиях». В некоторых сценах романа Толстой словно бы иллюстрирует эти мысли. Вспомним сцену военного совета перед **Аустерлицким** сражением или сцену военного совета в Филях, где Кутузов показан дремлющим стариком, не слушающим, что говорят другие военачальники. Ссылаясь на указанные сцены романа, некоторые критики и оценили толстовского Кутузова как «мудрого фаталиста», который старался «не мешать неизбежности развивающихся событий».

Однако нельзя не увидеть, что подобные суждения резко противоречат тому главному, что подчеркивает в Кутузове автор романа. Противореча своим словам о пассивности Кутузова, Лев Николаевич ставит вопрос: «Но каким образом тогда этот старый человек, один в противность мнению всех, мог угадать так верно значение на-

родного смысла события, что ни разу во всю свою деятельность не изменил ему?». Он смог это сделать, отвечает Толстой, потому что в нем жило «народное чувство», родившее его со всеми истинными защитниками родины. Во всех деяниях Кутузова лежало народное и потому истинно великое и непобедимое начало.

В великой книге Толстого идея справедливого, честного мира и согласия между народами торжествует над идеей агрессивных, захватнических войн. «Самой человечной книгой о русской жизни» назвал «Войну и мир» К. А. Федин, вместе с другими выдающимися советскими писателями немало почерпнувший в «литературной школе» Толстого. Как никакая другая книга о русской жизни века, «Война и мир» вошла в духовную жизнь человечества, зовя к справедливому, разумному, гуманному решению самых трудных вопросов, возникающих на его пути к тому времени, когда «народы, распри позабыв, в единую семью соединятся».

РОМАН Л. Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР» В ОЦЕНКЕ СОВРЕМЕННИКОВ ПИСАТЕЛЯ

В 1869 году Л. Н. Толстой завершил работу над величайшим романом-эпопеей «Война и мир». Современники восприняли книгу по-разному: от бурных восторгов до полнейшего неприятия. Многие мнения были необъективны, личностны, чувствовался дилетантский подход.

Тут нужен был «равный художник», который бы высказал настоящую оценку «Войны и мира» голосом «власть имущего». Именно это и сделал Иван Сергеевич Тургенев — старший современник Толстого и отчасти его учитель в литературе.

Толстой был несговорчивым учеником. Отношения его с Тургеневым были сложными и в жизни, и в литературе. Это была странная вражда и странная дружба двух великих современников, которая привлекала внимание и озабочивала биографов. «Ни один писатель, ни один критик не уделял «Войне и миру» столько внимания,— отмечает Н. Н. Гусев, — как друг-недруг Толстого — Тургенев.

Тургенев читал «Войну и мир» как исторический роман и судил об этом произведении так, как привык судить о произведениях этого жанра. «Где тут черты эпохи — где краски исторические? — недоумевал Тургенев. — Фигура Денисова бойко начерчена, но она была бы хороша как узор на фоне — а фона-то и нет».

Удивляли Тургенева и рассуждения, «философские главы», неожиданно прерывавшие повествование: «Роман Толстого плох не потому, что он тоже заразился «рассудительством»: этой беды ему бояться нечего; он плох потому, что автор ничего не изучил, ничего не знает и под именами Кутузова и Багратиона выводит нам каких-то рабски списанных современных генеральчиков». Первое и весьма существенное замечание Тургенева состоит в том, что «Война и мир» недостаточно исторична для исторического романа. «Все эти маленькие штучки, хитро подмеченные и вычурно высказанные, мелкие психологичес-

кие замечания. ...Как все это мизерно на широком полотне исторического романа».

В историческом романе вся летопись должна быть «в едином **сборе**». Между тем у Толстого события 1812 года представлены крупно, а **перспектива** 1825 года намечена и как бы растворена в психологических подробностях жизни Пьера, Николая Ростова и **Николеньки** Болконского. «Как это он упустил из вида весь декабристский элемент, который такую роль играл в 20-х годах?» — недоумевал Тургенев.

Кроме того, Тургенев воспринимал «Войну и мир» как русский психологический роман, почерпнувший многое из современной диалектической философии. «Неужели не надоели Толстому, — пишет Тургенев.— эти вечные рассуждения о том — трус, мол, ли я или нет — вся эта патология сражения?». То, что Тургенев называет «вечными **рассуждениями**», — это именно то, чему он сам отдал дань в «Записках охотника» («Гамлет Щигровского уезда») и в романе «Рудин».

Что касается эстетических вопросов, то они вызывали у Тургенева еще большее беспокойство. «И как это все холодно, сухо, как чувствуется недостаток воображения и наивности в **авторе**, — как утомительно работает перед читателем одна память» память мелкого, случайного, **ненужного**. Тургенев предпочитал «Казаков» новому историческому роману Толстого, который казался ему «**нечастным продуктом**».

Но в то же время Тургенев нетерпеливо ждет продолжения **романа** и внимательно читает новые главы. «Но со всем тем — в этом романе столько красот первоклассных, — признавался он, — такая жизненность, и правда, и свежесть — что нельзя не сознаться, что с появления «Войны и мира» Толстой стал на первое место между всеми нашими современными писателями. С нетерпением ожидаю четвертого тома». Тургенев не только **дроялся**, он совершенно по-новому ставил исторические и эстетические вопросы. «Есть в этом романе вещи, которых,

кроме Толстого, никому в целой Европе не **написать** и которые возбудили во мне озноб и жар **восторга».**

Тургенев стал читать «Войну и мир» не только как историческую хронику определенной эпохи или современный роман, а как вечную книгу русской жизни. «Есть целые десятки страниц сплошь удивительных, первоклассных, — признается Тургенев, — все бытовое, описательное (охота, катанье ночью и т. д.)...»

Иное дело, когда Толстой обращается к философии. Тургенев не сочувствовал религиозным идеям Толстого. Неудивительно поэтому, что он столь скептично отзывался о его философии: «Беда, коли автодидакт, да еще во вкусе Толстого, возьмется **философствовать».**

Рассуждая логически (ведь он был не автодидакт, а профессиональный философ с берлинским дипломом), Тургенев приходил к неутешительным выводам. Но он был не только философ, но и великий художник. И когда его непосредственное восприятие получало **«волю»**, выводы оказывались иными: «Толстой настоящий гигант между остальной литературной братьей, — признавался Тургенев, — и производит на меня **впечатление** слона в зверинце: нескладно, даже нелепо — но огромно **и** как умно! Дай Бог ему написать еще двадцать томов!»

В своих «Литературных воспоминаниях» Тургенев заявил, что Толстой по силе своего творческого дарования стоит во главе всего, что появилось в европейской литературе с 1840 года. Иными словами, он сопоставлял его имя с именами таких известных западных писателей, как Бальзак, Флобер, Стендаль.

Тургенев послал Флоберу первый «несколько слабоватый», но сделанный «с усердием и любовью» перевод «Войны и мира». Флобер был потрясен этой книгой. «Спасибо, что вы дали мне возможность прочитать роман Толстого, — написал он Тургеневу. — Это первоклассное произведение». Флобер так же, как Тургенев, не испытывал особенного сочувствия к философским отступлениям Толстого и даже с сожалением говорил: «Он повторяется

и философствует». Но и его повторения и философствования казались ему важной чертой самой формы романа, не говоря уже о его содержании.

Характерно и то, что Флобер прочел «Войну и мир» как книгу о «природе и человечестве», отмечая при этом, что здесь всюду «виден он сам, автор и русский», «Какой художник и какой психолог! — пишет Флобер. — Два первые тома великолепны... Подчас он напоминает мне Шекспира».

Полемика о Толстом не вся была на виду. Часть этого напряженного «разыскания истины» шла скрыто, в личной переписке. Мнение Флобера запечатлено в его письме к Тургеневу. Это мнение Тургенев сообщил в Ясную Поляну «с дипломатической точностью».

Тургенев действительно много сделал для того, чтобы русская литература была своевременно прочитана и оценена по достоинству в Европе. Его высокий авторитет в литературных кругах на Западе помог ему с честью и достоинством исполнить ту историческую роль, которую он принял на себя.

Как отмечает Тургенев, в «Войне и мире» главную ценность представляет само эпическое искусство повествования. «Это обширное произведение овеяно эпическим духом; в нем частная и общественная жизнь России в первые годы нашего века воссоздана мастерской рукой».

«Война и мир» сложна, потому что в ней представлена национальная жизнь в ее исторических и вечных формах, «Перед читателем проходит целая эпоха, богатая великими событиями и крупными людьми... Разворачивается целый мир со множеством выхваченных прямо из жизни типов», принадлежащих ко всем слоям общества».

В открытом письме к издателю (и читателям) парижской газеты Тургенев характеризовал эту книгу в целом. А в целом она представлялась ему родом энциклопедии, заключающей в себе универсальное знание о России.

«Граф Толстой — писатель русский до мозга костей, — пишет Тургенев, — и те французские читатели, кого не

оттолкнут некоторые длинноты и странность некоторых суждений, будут вправе сказать, что «Война и мир» дала им более непосредственное и верное представление о характере и темпераменте русского народа и о русской жизни вообще, чем если бы они прочитали сотни **сочинений** по этнографии и **истории**.

Газетная и журнальная критика 60-х годов при первом появлении «Войны и мира» в печати высказала некоторые фундаментальные положения о художественной форме этой книги, о ее историческом и эстетическом содержании.

Не все сказанное тогда вошло в историю литературы, не все было одинаково ценным. Время произвело отбор материала. Но и то, что оказалось «отсеянным», сыграло свою роль в истории познания художественного мира Толстого. Эпоха **60-х** годов потребовала «мысли народной» в литературе и обрела «Войну и мир».

КАРТИНЫ ПРИРОДЫ В РОМАНЕ Л. Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР»*

Идеал муравейных братьев, льнувших любовно друг к другу, остался для меня тот же. И как я тогда верил, что есть та зеленая палочка, на которой написано то, что должно уничтожить все зло в людях и дать им великое благо, так я верю и теперь, что есть эта истина и что будет она открыта людям и даст им то, что она обещает.

Л. Н. Толстой

Л. Н. Толстой высоко ценил облагораживающее влияние природы на человека, показал в своих произведениях ее красоту. В критической литературе о писателе глубоко и многосторонне разработан вопрос о тесной связи его пейзажей с внутренним пиром героев. В «Войне и мире» пейзажи связаны чаще всего с Ростовыми и Андреем Болконским, а также с Пьером Безуховым. Писатель как бы говорит: тот, кто лишен истинных духовных ценностей (*Курагины, Дру别цкой, Шерер и др.*), не способен ни увидеть, ни почувствовать, ни понять душу всего сущего, его естество — природу. И не только поведение таких людей, но их сосуществование вообще начинает становиться противостоящим. Напротив, добрый в своей основе человек самим добром связан с природой и обязан ей. Добро естественно, зло — нарушение законов жизни и природы.

Но, помимо лирической и психологической связи с героями, пейзажи Толстого несут и другую, часто не меньшую нагрузку: они уясняют смысл романа, позицию самого автора, своеобразие его как художника.

Первый пейзаж, который мы рассмотрим, — описание неба над *Праценскими высотами* где лежит раненный в *Аустерлицком* сражении Андрей Болконский.

«Над ним не было ничего уже, кроме неба, — высоко-го неба, не ясного, но все-таки неизмеримо высокого, с

тихо ползущими по нем серыми облаками. "Как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как я бежал, — подумал князь Андрей, — ...совсем не так ползут облака по этому высокому бесконечному небу. Как же я не видал прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба. Ничего, ничего нет, кроме *его...*"».

Средства очень лаконичны — это эпитеты, многие из них повторяются: синеющая бесконечность, плывущие облака, и небо — высокое, бесконечное и, наконец, справедливое и доброе.

Эпитеты Толстого не однозначны по смыслу: часть из них дает представление о внешнем виде предмета, другие вносят эмоциональную окраску, а трети как бы дают моральную оценку. Первые условно назовем описательными, вторые — метафорическими, третьи — оценочными.

Толстой не только рисует поэтическую картину неба, но дает моральную оценку устремлениям князя Андрея, его еще пока не вполне четким идеалам. Ведь для него небо — полная противоположность тому, что здесь на земле: телам убитых и раненых на войне, самодовольному и потому ничтожному Наполеону, улыбающемуся и счастливому «мелким тщеславием и радостью победы», и, наконец, недавним мечтам самого Андрея о славе. На земле, охваченной расприями, убийствами, эгоистическими стремлениями людей, нет справедливости и добра, а они нужны людям прежде всего.

К таким мыслям пришел князь Андрей. И это мысль не только героя, но и самого Толстого. Эпитеты *справедливое, доброе* стали средством выражения его мыслей. Но чаще в описании неба видим слова *бесконечное, высокое*. Стремление к миру, бескорыстию, справедливости — это высокие стремления, и осуществление их требует от людей бесконечных усилий. Эпитеты не столько описывают безбрежность неба, сколько оценивают идеалы героя и автора.

Пейзаж, при создании которого используется минимальное количество художественных приемов (эпитеты, повторы), выполняет идеиную функцию, он проникнут страстным толстовским осуждением агрессивных войн, антигуманных эгоистических стремлений, призывом к высоким идеалам.

Очень существенна и композиционная роль его: он дает почувствовать, что в жизни князя Андрея наметился серьезный перелом, что герой, очевидно, откажется от честолюбивых помыслов и военной карьеры, а значит, читателя ожидает ощутимый поворот сюжета.

Философская мысль о вечности природы, о быстротечности человеческой жизни лежит в основе пейзажей. Но решена она до-разному. Толстой смотрит на жизнь оптимистичнее, пейзаж его, сложный и глубокий, внушиает веру в человека и его высокое предназначение.

Пейзаж имеет большое значение для понимания образа Андрея Болконского и мыслей автора о смысле жизни человека.

Особенности изобразительных средств Толстого: тонкий психологизм и в связи с этим использование приема олицетворения; объемность, стереоскопичность **картин природы**, изображение в движении, **звуках, красках**, с игрой **света** и теней; различие эмоциональных оттенков стиля — то вдумчиво-глубокого, то реалистически точного, то романтически-приподнятого, восторженно-величавого, то шутливо-обыденного.

Картины природы в романе намечают повороты в судьбах героев или всего народа, подчеркивают значимость определенных эпизодов романа.

В пейзаже, описывающем березовую рощу и старый дуб, Толстой не только точно отмечает приметы поздней весны, а затем лета в разгаре. Он видит цвета и форму предметов (зеленая трава и лиловые **цветы**, мелкие ели с трубой зеленью), слышит фырканье лошадей, звон колокольчика, пение соловьев, ощущает первую предгрозовую жару мимолетного дождя. При этом читатель, как и

герой, находится как бы **внутри** леса: смотрит то на левую, то на правую сторону дороги, слышит то далекие, то близкие звуки. Мы испытываем чувство радости, простора, ощущаем солнечный свет. Сравним пейзаж с картиной Куинджи «Березовая роща». В нем то же солнечное пространство, зелень и простор. Даже настроение художника созвучно толстовскому описанию рощи.

Вот еще одна зарисовка, сцена из романа лунной ночи в Отрадном, которой одновременно любуются князь Андрей и Наташа- Природа уже похожа на волшебную сказку, но это не сказка, а чарующая действительность с точными реалистическими деталями. Красота этой ночи впервые незримо соединила судьбы Андрея и Наташи.

Описание зимней святочной ночи, когда ряженые Ростовы едут к Милюковым, по стилю близко к картине ночи в Отрадном. Только она стала еще сказочнее и фантастичнее: «... вот какой-то волшебный лес с переливающимися черными тенями и блестками алмазов и с какой-то анфиладой мраморных ступеней, и какие-то серебряные крыши волшебных зданий, и пронзительный визг каких-то зверей».

Природа — это праздник молодых чувств. Поэтому так много радости и движения. Чего стоят одни глаголы, рисующие езду в санях: тронулась, зашумели, завизжали, полетела, заставляя скакать, поспевали...

А музыка звуков! Визжат, свистят и шумят полозья, то звенят, то побрякивает колокольчиком тройка, из саней слышны крики, хохот.

Перечисленные картины, как и большинство пейзажей Толстого, связаны с образами главных героев. Но не только герои важны для понимания «Войны и мира». Центр романа — военные сцены, а кульминация его — Бородинское сражение, решившее исход войны 1812 года. Именно здесь стремление народа отстоять свое отчество сплотило все лучшее в нем, вызвало небывалый подъем мужества и патриотизма. Россия одержала под Бородиным нравственную победу над врагом. Народ стал в этих

сценах главным героем. И хотя в повествовании о Бородине пейзаж занимает мало места, значение его существенно.

Перед сражением panoramu боя видит Пьер Безухов, духовно слившийся с народом в этот грозный час, и замирает от восхищения перед красотою зрелица.

«Это была та же panorama, которой он любовался вчера с этого кургана; но теперь вся эта местность была покрыта войсками и дымами выстрелов, и косые лучи яркого солнца, поднимавшегося сзади, левее Пьера, кидали на нее в чистом утреннем воздухе пронизывающий с золотым и розовым оттенком свет и темные, длинные тени. Дальние леса, заканчивающие panoramu, точно высеченные из какого-то драгоценного желто-зеленого камня, виднелись своей изогнутой чертой вершин на горизонте, и между ними за Валуевым прорезывалась большая Смоленская дорога, вся покрытая войсками. Ближе блестели золотые поля и перелески...»

Природа торжественна и великолепна. Праздничны и ярки краски: золотой цвет соседствует с розовым и желто-зеленым. Строй речи подчеркивает значительность момента. Туман делает местность волшебной — опять употреблено то слово, которое было так характерно для святочного катания. Там чувства Николая, здесь — всего народа, поднявшегося на небывалую высоту патриотизма и самоотверженности. В небольшом описании дважды встретился глагол **блестеть**: поля блестели и блестели молнии солнечного света. Слова **блеск, блестящий** наиболее любимы Толстым, потому что передают его восхищение жизнью, оптимизм.

И еще одна деталь пейзажа, помогающая понять отношение Толстого к войне и миру. Идет к концу освободительная борьба русского народа, французы отступают. Позади сражение под Красным. Кутузов поздравляет солдат с **победой**, благодарит их. Но чувство величественного торжества соединяется у него с «жалостью к врагам и сознанием своей **правоты**»:

— А вот что, братцы. Я знаю, трудно вам, да что же делать! Потерпите, недолго осталось. Выпроводим гостей, отдохнем тогда... Вам трудно, да все ж вы дома; а они — видите, до чего они **дошли**, — сказал он, указывая на пленных. — Хуже нищих **последних**. Пока они были сильны, мы их не жалели, а теперь и пожалеть можно. Тоже и они люди. Так, ребята?

— Тоже люди — сказал один из них, уворачиваясь в **шинель**. — И полынь на своем корню растет.

— О! Господи, господи! Как звездно, страсть! К морозу... — и все **затихло**.

Звезды, как будто зная, что теперь никто, никто не увидит их, разыгрались на черном небе. То вспыхивая, то потухая, то вздрогивая, они хлопотливо о чем-то радостном, но таинственном перешептывались между собой.

Небо, такое далекое, высокое и бесконечное, когда Андрей под Аустерлицем искал в нем смысл жизни, как бы приблизилось к земле, стало простым и близким — рядом долгожданный мир.

Природа прекрасна, человек — неотъемлемая часть ее, он должен постигать красоту, величие и смысл природы, искать в жизни достойные цели, среди которых борьба во имя мира, справедливости, единства и счастья народа и родины — самая высокая и чистая.

Вселенная, земля, люди созданы для счастья. Толстой верит в это, верит в победу разума и справедливости, и пейзаж его — гимн миру, братству людей на земле.

«Смотрел, подходя к Овсянникову, на прелестный солнечный закат... и подумал... Это один из вечных миров, который прекрасен, радостен и который мы не только можем, но должны сделать прекраснее и радостнее для живущих с нами и для тех, кто после нас будет жить в **нем**».

Эти замечательные строки Льва Николаевича из его дневника как бы обращены ко всем нам, его потомкам.

ОСУЖДЕНИЕ ПОШЛОСТИ И ДУШЕВНОЙ ЧЕРСТВОСТИ В РАССКАЗАХ А. П. ЧЕХОВА

Страшно, страшно подумать, сколько хороших, только слабых волей людей губит пошлость, как она сильно затягивает, и потом уже не вырвешься.

Из писем читателей к Чехову

Годы молодости, которые Некрасов когда-то назвал «праздником жизни», сравнительно редко привлекают внимание Чехова-художника, но во всяком случае реже, чем, например, русских писателей первой половины XIX века. «Теперь нельзя брать героя моложе **30–35 лет**», — говорил Чехов, противопоставляя своих героев 20-летним **Печорину** и **Онегину**.

Один из самых интересных молодых героев, созданных Чеховым, — студент **Иван** Великопольский в рассказе «**Студент**». И рассказ этот писатель считал своей лучшей, «самой отделанной» вещью. Видимо, в «Студенте» автору была дорога мысль о вечных духовных ценностях, сближающих людей не только самого разного социального положения и культурного уровня, но и эпох, отдаленных друг от друга многими столетиями. Мысль эта выражена в рассказе лаконично и выразительно.

В **холодный** вечер страстной пятницы Иван Великопольский, студент духовной семинарии, греясь у костра, рассказал двум **крестьянкам-вдовам**, матери и дочери, евангельский эпизод, предшествовавший описанию «страстей господних». На тайной вечере апостол Петр, ученик и соратник Христа, как говорится в евангельском сказании, поклялся в верности его учению, в готовности идти с ним на смерть, но тот в ответ произнес фразу: «Говорю тебе, Петр, не пропоет сегодня петел, то есть петух, как ты трижды отречешься, что не знаешь меня». Далее в Евангелии сказано, что в ту ночь, когда Христа допрашивали и избивали, Петр **действительно** трижды отрекся от него.

Но как только запел петух, он вспомнил слова учителя и горько зарыдал, каясь в своем предательстве.

Рассказ студента взволновал обеих крестьянок. При словах о том, что в тишине темного сада раздавались глухие рыдания Петра, старшая всхлипнула и «заслонила рукавом лицо от **огня**», словно стыдясь своих слез, а у младшей взгляд стал напряженным, «как у человека, который сдерживает сильную **боль**».

Эта реакция слушательниц, в свою **очередь**, взволновала и самого студента. Если в начале рассказа он шел темным лугом к костру в невеселом расположении духа и думал о **том**, что жизнь никогда «не станет лучше», то теперь для него настал миг **прозрения**. Он вдруг почувствовал связь между слезами старой женщины, которая сидела сейчас перед ним, и тем, что происходило, по евангельскому преданию, девятнадцать веков назад. И подумал, что правда и красота, «по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле». В этом апофеозе правды и красоты «вообще на земле» есть какое-то особое, праздничное настроение; невольно вспоминается, что страстная неделя приближается к концу и те же люди, приютившиеся от непогоды у костра, встретятся в пасхальные дни. И вместе с тем совершенно бесспорно, что специфика евангельской легенды, к которой обращается писатель в этом рассказе, подчинена широкой общечеловеческой идее, более всего в этом произведении нам дорога мысль художника о родстве человеческих душ, о том, что человек может найти себя и свое место в жизни через **понимание** чужих страданий, в общении с другими людьми.

Обретение смысла жизни, как мы увидим, останется мечтой лучших чеховских героев и в более поздние годы их жизни. Но как часто уже в молодости эта мечта начинает угасать и появляются приметы будущего погружения личности в атмосферу пошлого существования.

Пытаясь понять чеховских героев, попавших в обстоятельства, подобные только что **приведенным**, нужно **вник-**

нуть в психологические мотивы, которые руководят героями. И если вникнуть, то за внешним иногда бездействием, за нежеланием таких героев практически сопротивляться враждебным им обстоятельствам обнаружится такая сила внутреннего сопротивления человека сложившемуся **положению** вещей, которая стоит открытой борьбы. За внешней покорностью героев судьбе у Чехова очень часто слышен сдержанный **протест**, их страдания напоминают, что во все времена человек жив «не хлебом едим» и не удобствами быта (даже если этот быт понимать широко, включая сюда и приобщение к культуре и прогрессу), но еще очень важной потребностью — стремлением к душевной чистоте и подлинно нравственной жизни.

Внутренняя жизнь человека развивается в тесном общении с внешним миром. Чехов всегда учитывает эту **зависимость**, она у него определяет весь облик героя — и индивидуальный характер личности, и духовные ее запросы.

Но между противоположностями в душе чеховских героев большей частью нет мирного сосуществований. Если человек подчиняется силе обстоятельств и в нем постепенно гаснет способность к сопротивлению, то он в конце концов теряет все истинно человеческое, что было ему свойственно. Это омертвление человеческой души — самое страшное возмездие, которое воздает жизнь за **приспособленчество**.

Чиновник Николай Иванович Чимша-Гималайский, добрый и кроткий человек, любил деревенскую природу (**«Крыжовник»**). Но тоска по деревне понемногу превратилась в навязчивую идею — купить **«усадебку»** с крыжовником. Он мечтал: «Сидишь на балконе, пьешь чай, а на пруде твои уточки плавают, пахнет так хорошо, и... и **крыжовник растет**».

На достижение этой цели была истрачена молодость, ей в жертву была принесена жизнь жены, на которой Николай Иваныч женился из-за денег для **покупки** усадьбы

(на любовь он уже был **неспособен**, ведь в нем заглохли все чувства, кроме одного — желания стать землевладельцем). И вот результат — это уже «не прежний робкий бедняга-чиновник, а настоящий помещик, **барин**». Он изменился внешне — «постарел, располнел, обрюзг; щеки, нос и губы тянулись вперед, — того и гляди хрюкнет в одеяло». Изменился он и внутренне — стал неувивчив, высокомерен и говорил важно, точно министр.

Душевное очерстение Николая Иваныча тем разительнее, что он от природы был добрый, мягкий человек, и поначалу его тоска о деревне могла даже показаться поэтической и вызвать у читателя сочувствие: сидя годами в казенной палате, он рвался на волю, на свежий воздух, грезил деревенской тишиной...

Мера душевного оскудения человека определяется, в частности, его отношением к **прошлому** — Николай Иваныч, поселившись в усадьбе, забывает, что его отец был солдат, а дед — крестьянин, и хвастает дворянством: **«мы, дворяне»**, **«я как дворянин»**.

На свинью похож не только Николай Иваныч, но и его собака, которой лень лаять, и голоногая толстая кухарка. Крыжовник со своего участка, кислый и жесткий, он **есть**, приговаривая: **«Ах, как вкусно! Ты попробуй!»**

Новый земледелец стал равнодушным к чужим страданиям, к общественным интересам. Этот эгоизм и равнодушие, уход в мир своего **«я»**, стремление ограничить все тремя аршинами земли осуждается Чеховым.

Имя Чехова в русской литературе стоит особняком. Всем своим творчеством писатель боролся против пошлости и мещанства. Лучшие герои Чехова — интеллигентные, думающие люди, души которых страдают в поисках гармонии и добра жизни. Антон Павлович призывает в каждом своем рассказе к поиску смысла жизни, душевой чистоты, возвышенным целям, состраданию: **«Не успокаивайтесь, не давайте усыплять себя!.. не уставайте делать добро... Счастья нет и не должно быть, а если в жизни есть смысл или цель, то смысл и цель эти вовсе не**

в нашем **счастье**, а в чем-то более разумном и великом.
Делайте добро!»

С восхищением говорит о великом русском писателе американец Эрскин Колдуэлл: «Антон Павлович Чехов был и **несомненно** останется на все времена, пока существует искусство слова, одним из величайших писателей мира. Его творения — это памятник, воздвигнутый его гению, и притом **нетленный**».

Интересно высказывание французского писателя Андре Моруа: «Своим театром и своими рассказами Чехов указывает нам путь к более чистой **жизни**. В произведениях русского писателя Моруа видит призыв к светлому — чистому.

Ненавидя старый мир — мир пошлости и мещанства, — Чехов **предвещал** новую Россию, предсказывал свободную и счастливую жизнь.

РАССКАЗ А. П. ЧЕХОВА «ЧЕЛОВЕК В ФУТЛЯРЕ» — ОСУЖДЕНИЕ ТИРАНИЧЕСКОЙ ВЛАСТИ ПРЕДРАССУДКОВ

Вначале черта горизонта резка, —
Прямая черта между жизнью и смертью,
А нынче так низко плывут облака,
И в этом, быть может, судьбы милосердье.

*Мария Петровых
«Черта горизонта»*

Тонкий звук лопнувшей **струны**, замирающий и печальный, подвода в степи и бездонное небо над ней, белый шпиц на ялтинской набережной рядом со своей хозяйкой... Вначале приходят неясные картины, **образы**, звуки и лишь **затем** — сюжетные линии, имена героев, названия чеховских рассказов и пьес. Воспоминания о Чехове сопровождает ощущение личности и глубины, трудноопределимое, но вполне отчетливое. Его мир кажется прозрачным и предельно открытым навстречу читателю.

Устоявшиеся методы и средства анализа трудно применимы к его **прозе** и драматургии.

Традиционные предметы литературоведческого исследования — событие, характер, идея, особенности стиля и языка — утрачивают у Чехова свою значимость и весомость. У него нет характеров масштаба героев Толстого или Достоевского, его язык нейтрален, очищен от выбиравшихся слов и нестандартных фраз. Таким образом, предмет исследования в мире Чехова становится размытым, почти исчезает. Остается — бездонное небо, море, степь, далекая линия горизонта.

Человек и мир в художественной системе Чехова не просто связаны между собой — они взаимопроникают, предельно сближаются друг с другом, делая полностью невозможным какой-либо взгляд со стороны, а следовательно, и **определенную** оценку мира человека.

Жанр — «граница» отделяющие авторское «Я» от жизни, текущей на страницах его произведений.

Одни его рассказы кажутся забавными юморесками, другие проникнуты драматическим, почти трагическим пафосом, третьи по стилю приближаются к бытовому очерку, четвертые несут в себе ярко выраженную лирическую струю. При этом рассказы сохраняют какую-то внутреннюю связь, воспринимаются не как разные жанры, а как единое по своей природе ощущение жизни человеком.

Мир Чехова существует в особом пограничном состоянии. На грани между миром и человеком, жизнью и смертью черта горизонта исчезает.

С большой силой враждебность существующего порядка человеку показана в рассказе «Человек в футляре».

Боязнь свободы и жизни, мертвенностъ беликовщины находит свое внешнее выражение в пристрастии героя ко всякого рода футлярам, которые оградили бы его от этой страшной ему действительности, не подчиняющейся предписаниям.

Самым важным и характерным признаком существующего строя Чехов считает отсутствие свободы, такой порядок, когда жизнь хотя и не запрещена циркулярно, но и не разрешена вполне. Эта полугальная жизнь, лишенная свободы, накладывает на людей свой мертвенный отпечаток, и чем полнее подчиняется человек строю господствующих отношений, тем беднее его духовный мир, тем отчетливее видна на нем эта зловещая печать.

Образ Беликова говорит о тяжелом заболевании современного общества с его государственностью, собственностью и прочими основами. Он напоминает механические фигуры Щедрина. Его образ разработан гротескно, «футлярность» Беликова с возрастающей последовательностью распространена на весь его облик и все без исключения жизненные функции. Неизменные калоши я зонтик в любую погоду, все предметы в чехлах, темные очки, вата в ушах, гроб как идеальный футляр и так

далее — все это признаки чрезмерности и **подчеркнутости**, вполне естественной для гротескного построения и **противопоказанной** образом бытового характера. Гротеск выводит образ из обычного и будничного ряда и придает ему обобщенный, почти символический смысл.

Футляр — это оболочка, защищающая человека от внешних влияний, отъединяющая его, позволяющая прятаться от действительной жизни. Древние языки — футляр, защищающий от современности; любовь к порядку, к ясным и точным запрещениям — футляр для мысли. Все это вместе взятое — олицетворение консервативной, охранительной силы. «Вы должны с уважением относиться к **властиам!**» — говорит футлярный человек и сам осуществляет власть. Он держит в подчинении город, его все боятся и с какой-то странной, необъяснимой покорностью повинуются ему, оставаясь в душе людьми порядочными, мыслящими, поклонниками Тургенева и Щедрина. Возникает ощущение гипноза, внушения или самовнушения. В жизни людей гипноз вообще играет большую роль; Чехов подчеркивает это, говоря о любовных делах и особенно о женитьбе.

Беликов болезненно слаб, робок, одинок и страдает от этого одиночества, он находится в постоянной тревоге, патологически подвержен страху, он боится не только посторонних, но даже слугу Афанасия, который настолько **сродни** своему барину, что беспрерывно и без всякого повода бормочет одно и то же: «**Много** уж их нынче развелось!» Вот, значит, в чем природа власти по Чехову: она — в подчинении не **силе**, а слабости. Власти уже, в сущности, нет, есть ее призрак, ее подобие, достаточно очнуться от самовнушения, и Беликова не станет. Человек, свободный от наваждения, столкнул Беликова с лестницей, и тот умер. Рассказчик понимает, что Беликов был по-своему несчастен, он страдал, как люди, но не был живым человеком, своего идеала он достиг в **смерти**. Поэтому рассказчик не жалеет его и с жестокой откровенностью говорит: «Признаюсь, хоронить таких людей,

как Беликов, — это большое удовольствие», — горько сожалея, что их еще осталось много.

Смерть **Беликова** — это еще не свобода, а только намек на нее, только «слабая надежда на ее возможность». Чехов не обещает легкой и быстрой победы над беликовщиной, но дает своим героям трезвое понимание эфемерности силы, их угнетающей, и возможности не подчиняться ей. Однако инерция рабского подчинения жива в душах людей. Даже учитель **Буркин**, раскрывший в своем рассказе сущность **беликовщины**, не идет далеко в своих выводах. «Вернулись мы с кладбища в добром расположении. Но прошло не более недели, и жизнь потекла по-прежнему, такая же суровая, утомительная, бесполковая жизнь, не запрещенная циркулярию, но и не разрешенная вполне; не стало лучше», — размышляет Буркин.

«То-то вот оно и есть, — высказывается Иван Иваныч. — А **разве** то, что мы живем в городе в духоте, в **тесноте**, пишем ненужные бумаги, играем в винт — разве это не футляр? А то, что мы проводим всю жизнь среди бездельников, сутяг, глупых, праздных женщин, говорим и слушаем разный вздор — разве это не **футляр?**..»

Футлярность в понимании героев неожиданно обретает гораздо более общий смысл, чем это представлялось вначале. Футлярность как явление оказывается присуща не столько отдельному человеку, Беликову, сколько **жизни** как таковой. Граница, которой Беликов обосабил себя от мира, вдруг раздвигается до таких пределов, что вбирает внутрь себя тот мир, от которого она отделила человека. И уже нет горизонта, нат границы между жизнью и смертью.

Нет, больше жить так нельзя, — эти слова можно поставить эпиграфом к зрелому творчеству Чехова. Обоснованию, доказательству этого вывода посвящает он все свои произведения второй половины 90-х годов. Каждое из них, воспроизводя **перед** нами ту или иную сторону социальной действительности, рисуя самые различные че-

ловеческие характеры и судьбы, вновь и вновь приводит нас к мысли о глубочайшей враждебности человеку всего строя господствующих отношений, при котором может быть лишь свобода порабощения слабого, свобода стяжательства, свобода подавления истинно человеческих чувств и стремлений. И такая «свобода» устраивает многих. Истинная драма в том и состоит, что люди приспособливаются к этим условиям и живут припеваючи, чувствуя себя довольными и счастливыми.

Чехов создал беспокойное искусство, взывавшее к **сознанию** и требовавшее от каждого пересмотра собственной жизни, возрождения, воскресения в самом широком смысле этого слова. Чехов **приучал** людей видеть неблагополучие жизни даже там, где его нельзя увидеть простым глазом, даже за чертой жизненного горизонта.

Чехов дорог нам потому, что он не утратил своего назначения, и круг непосредственно поставленных им нравственных и социальных проблем не стал уже. Чехов, как и прежде, учит нас понимать зловещую роль в жизни человека и человеческого общества не только предпринимательства и хищничества, и сегодня являющихся основой так называемого «свободного мира», но и мещанства, мелкого собственничества, власти над человеком маленьких **нештукатуренных** домов, горшочеков со сметаной, страсти к накопительству, обывательской суетности и пошлости. Нарисованная им с потрясающей силой трагедия человеческого существования в условиях обывательского довольства и безыдейности, убеждение, что человеку нужен не замкнутый домашний и дачный уют мещанского счастья, а «весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного **духа**», — помогают воспитывать человека, раздвигают горизонт его сознания.

Чехов жив, он борется вместе с нами, и его светлая мечта о прекрасном, гармоничном человеке все еще остается путеводной звездой для многих и многих миллионов людей на всем земном шаре.

КАК СТАРЦЕВ СТАЛ ИОНЫЧЕМ (ПО РАССКАЗУ А. П. ЧЕХОВА «ИОНЫЧ»)

Одна из главных тем творчества Чехова — разоблачение «пошлости пошлого человека», особенно в быту и настроениях интеллигенции. Тема «Ионыча» — изображение мертвенноной силы обывательщины и пошлости. Чехов рассматривает историю образованного, дельного врача Дмитрия Ионыча Старцева, превратившегося в провинциальной глупи в нелюдима и черствого эгоиста. Что плохого в том, что человек хочет заработать много денег, стремится к материальному благополучию, как доктор Старцев? Что дурного, если он хотел служить одновременно в земстве и иметь большую практику в городе? Но, читая рассказ «Ионыч», мы понимаем, как деньги могут постепенно и незаметно вытеснить в человеке его живую душу.

Действие рассказа развивается на фоне провинциального городка с его однообразной и скучной обывательской жизнью. Показывая постепенное перерождение своего героя, Чехов дает только переломные эпизоды его жизни, три нисходящие ступени.

В начале рассказа Дмитрий Ионыч Старцев был назначен врачом в земскую больницу в Дялиже, в девяти верстах от губернского города С. Это юноша с желанием работать, приносить пользу. Он молод, полон сил и «еще... не пил слез из чаши бытия....» Он любит труд и свою профессию доктора. Старцев по своему развитию и интересам много выше городских обывателей. Он способен к искренним чувствам, любви, понимает поэзию природы, ему доступны романтические настроения. Познакомившись с семьей Туркиных, самой интеллигентной в городе, по мнению обывателей, он не чувствует ни пошлости, ни амбициозности Туркиных, потому что в мыслях у него только работа.

Но уже тогда Чехов намеками указывает на те черты своего героя, которые получат развитие и затем превра-

тят его в «**Ионыча**», прежде всего — **практицизм** и расчетливость.

Работы в больнице **много**, и Старцев никак не может выбрать время для посещения вечеров у **Туркиных**. Однако молодость берет свое: приходит любовь к Екатерине Ивановне (Котику, как звали ее в **семье**). Вера Иосифовна, которой помог Старцев, стала рассказывать всем, какой это удивительный доктор. Начало карьере было положено. С этого и начинается нравственное падение Старцева.

Удивительно, как тонко использует Чехов описания природы для характеристики молодого, полного сил доктора и ожиревшего, безразличного ко всему на **свете**, кроме банковских билетов. Любовь наполняет его **счастьем**, музыкой. Вся первая глава наполнена весенней свежестью, запахом сирени. Краски весны, звуки музыки... Легко и свободно идет он девять верст и готов пройти еще двадцать. Но это чувство оказалось за все время его жизни в Дялиже «единственной радостью и... последней». Ради своей любви он готов, казалось бы, на многое... Но когда Котик отказалась ему, возомнив себя блестящей пианисткой, и уехала из города, он страдал... всего три дня. А потом все пошло по-прежнему. Вспоминая же о своих ухаживаниях и **высоких** рассуждениях («О, как мало знают те, которые никогда не **любили!**»), он только лениво говорил: «Сколько хлопот, однако!»

Мажорный тон первой главы сменяется минорными тонами второй.

Осенние мотивы — грусть, тишина, темнота, — эмоционально углубляясь, переплетаются, нарастают, сливаются в одно целое и звучат, как нежный и задумчивый ноктюрн: тихо, грустно.

Это начало заката его молодости, крах его веры в свое счастье, охлаждение к своему **делу**, первые признаки душевной лени. Старцев без борьбы сдает свои позиции. Его мысли становятся серы и прозаичны.

Был у Старцева идеал, цель в жизни — и жизнь ему улыбалась. Ушел идеал, стал Старцев жить «единым хле-

бом». И что же вышло? Вышел «языческий **бог**», а человек пропал. Все серо, скучно, буднично. Невозвратимо ушло прошлое.

Прошло насколько лет. Что они принесли Старцеву? Большую практику в городе, тройку лошадей с бубенцами... и одышку. Сам он «пополнел, раздобрел, неохотно ходит пешком». Его неизменный спутник Пантелеймон, своеобразный двойник своего барина, тоже пополнел. Всем существом Старцева овладевает дух жадного и бессмысленного стяжательства, он **утрачивает**, наконец, образ и подобие человеческое. Чехов показал, как рушатся мечты Старцева, как превращается он в обывателя. Вот вехи на **жизненном** пути, которыми обозначено карьерное преуспевание **Старцева**.

«У него была уже своя пара лошадей и кучер Пантелеймон в бархатной жилетке».

Проходит четыре года — и новая веха на пути Старцева к карьере:

«В городе у Старцева была уже большая практика. Каждое утро он спешно принимал больных у себя в **Дялиже**, потом уезжал к городским больным, уезжал уже не на паре, а на тройке с бубенчиками».

Еще несколько лет — и последняя фаза перерождения Старцева, обозначенная последней вехой: «Старцев еще больше **пополнел**, ожирел, тяжело **дышил** и уже ходит, откинув **назад** голову. Когда он, пухлый, красный, едет на тройке с бубенчиками... то картина бывает **внушительная**, и кажется, что едет не человек, а языческий бог».

Это медленное прижизненное умирание человека в человеке протекает на фоне бессодержательной обывательской жизни, властно затягивающей всех в свое болото. Старцеву уже не жаль молодости, любви, несбытий надежд. «А хорошо, что я тогда не женился», — думает он. Теперь его работа — нажива. Он думает уже только о деньгах.

От развлечений Старцев уклонялся, зато играл в винт каждый вечер, и не просто играл, а наслаждался. **По-**

явилось еще и другое наслаждение — по «вечерам вынимать из кармана бумажки, считать их, копить, отвозить их потом в «Общество взаимного кредита» и класть на текущий счет.

Какая **бездна** падения! Доктор с удовольствием вынимает из всех карманов бумажки, от которых «пахнет духами и уксусом, и ладаном, и ворванью». Считает их и наслаждается. Барон у Пушкина читает на своих дублонах горестные повести о людях, для Старцева же его бумажки немы: он потерял вкус к жизни. Зовут его теперь просто Ионычем. Жизненный путь завершен.

В молодости он наслаждался **природой**, любовью, жаждал встречи с любимой. А теперь? Игра в карты, стяжательство. Интерес к делу уступил место интересу к деньгам: «У него много хлопот, но все же он не бросает земского места: жадность одолела, хочется поспеть и здесь и там».

Почему Старцев разлюбил свое дело? Что было причиной духовного оскудения Старцева? На все **эти** вопросы автор ответил в эпилоге новеллы.

В четвертой главе автор судит общество города С. устами **Старцева**, а в пятой главе (эпилоге) он произносит приговор самому Старцеву: «...он без церемоний идет в этот дом и, проходя через все комнаты, не обращая внимания на неодетых женщин и детей, которые глядят на него с изумлением и страхом, тычет во все двери палкой и говорит: "Это кабинет? Это спальня? А тут что?" И при этом тяжело дышит и вытирает пот со лба».

Почему же Дмитрий **Старцев** из горячего юноши превратился в ожиревшего, жадного и крикливого Ионыча? Среда виновата? Да, жизнь однообразна, «проходит тускло, без впечатлений, без мыслей». Но виноват и сам доктор, который растерял все лучшее, что было в нем, променял живые чувства на сырое, самодовольное существование. В душе его не осталось уважения даже к единственному светлому воспоминанию — бывшей любви. Чехов дает понять это одной фразой Ионыча, когда тот

переспрашивает: «Это вы яро каких Туркиных? Это про тех, что дочка играет на **фортепьянах?**». Как будто и не было любви!

«Вот и **все**, что можно сказать про него», — заканчивает автор грустную повесть жизни Старцева, навсегда прощаясь со своим героям, но ничего не прощая ему.

Изображая падение Старцева под влиянием пошлости и мещанства, Чехов призывает не попадать под их власть, сопротивляясь губительному влиянию среды, в которой эти пороки являются доминантами, и постараться сохранить в себе все хорошее и благородное, что бы отличало в тебе человека.

Умение показать малое в большом и сочетание сатиры с элегичностью — вот главные приемы, с помощью которых в рассказе автор обличает пошлость, тупость, грязь **обывательщины, способные усыпить и чуть ли не умертвить даже умного и культурного человека.** Конечно, сами по себе такие авторские приемы создания элегического настроения в рассказе не новы. Новизна же заключается в их слиянии. В этом чеховская самобытность и оригинальность. Своим творчеством автор неустанно добивается прямого воздействия на ум и сердце интеллигенции, призываю ее к честному и самоотверженному труду, к сближению с народом, разоблачая **эгоизм, лень и трусость** как проявления ненавистного ему рабства.

«Скучная история», «Учитель словесности», «Человек в футляре», «Палата № 6», «Ионыч» и многие другие рассказы Чехова — все это воззвание к душам и умам русской интеллигенции. Не случайно его творчество имеет глубокий отклик в сердцах наших современников именно сейчас, поскольку сегодня как никогда остро встал вопрос о **возрождении духовности нации и народа.**

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРООЩУЩЕНИЯ А. П. ЧЕХОВА

Художественный талант Антона Павловича Чехова формировался в эпоху глухого безвременья 80-х годов XIX века, когда в миросозерцании русской интеллигенции совершался болезненный перелом. Идеи революционного народничества и противостоящие им либеральные теории, еще недавно безраздельно царившие в умах семидесятников, теряли живую душу, застывали, превращались в схемы и догмы, лишенные окрыляющего внутреннего содержания. После «первомартовской катастрофы» 1881 года — убийства народовольцами Александра II — в стране началась правительенная реакция, сопровождавшаяся кризисом как народнической, так и либеральной идеологии. Чехову не довелось участвовать в каком-либо серьезном общественном движении. На его долю выпало другое — быть свидетелем горького **похмелья** на отшумевшем еще в 70-е годы жизненном пиру. «Похоже, что все были влюблены, разлюбили и теперь ищут новых **увлечений**», — с грустной ironией определял Чехов суть общественной жизни своего времени.

Эпоха переоценки ценностей, разочарования в недавних программах спасения и обновления России отозвалась в творчестве Чехова скептическим отношением ко всяkim попыткам уловить жизнь с помощью тех или иных общественных идей. «Во всякой религии жизни, — замечали современники Чехова, — он как бы заподозревал догму, скептически-опасливо сторонился от нее, как бы боясь потерять свободу личности, утратить точность искренность чувства и мысли». Отсюда возникла неприязнь Чехова к «догме» и «ярлыку», к попыткам людей в отчаянии зацепиться за ту или иную недоконченную идею и, фанатически отдавшись ей, утратить чувство жизни и вне себя, и в себе самих.

В отличие от гениальных предшественников — Толстого и Достоевского — Чехов не обладал ясной и теоре-

тически осмысленной общественной программой, способной заменить старую веру «отцов». Но это не значит, что он влялся по жизни «без крыльев», без веры и надежд. Во что же верил и на что надеялся Чехов?

Он чувствовал более всех исчерпанность тех форм жизни, которые донашивала к концу XIX века старая Россия, и был, как никто другой, внутренне свободен от них. Чем пристальнее взглядался Чехов в застывающую в самодовольстве и равнодушном отупении жизнь, тем острее и проницательнее, с интуицией гениального художника ощущал он пробивавшиеся сквозь омертвевшие формы к свету еще подземные толчки какой-то иной, новой жизни, с которой Чехов и заключил «духовный союз». Какой будет она конкретно, писатель не знал, но полагал, что в основе ее должна быть такая «общая идея», которая не усекала бы живую полноту бытия, а, как свод небесный, обнимала бы ее: «Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он смог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа».

Все творчество Чехова — призыв к духовному освобождению и раскрепощению человека. Проницательные друзья писателя в один голос отмечали внутреннюю свободу как главный признак его характера. М. Горький говорил Чехову: «Вы, кажется, первый свободный и ничему не поклоняющийся человек, которого я видел». Но и второстепенный беллетрист, знакомый Чехова, писал ему: «Между нами Вы — единственно вольный и свободный человек, и душой, и умом, и телом вольный казак. Мы же все в рутине скованы, не вырвемся из ига».

В отличие от писателей-предшественников, Чехов уходит от художественной проповеди. Ему чужда позиция человека, знающего истину или хотя бы претендующего на знание ее. Авторский голос в его произведениях скрыт и почти незаметен. «Когда я пишу, — замечал Чехов, — я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит

сам». Он добивался облагораживающего влияния на читателя самого художественного слова, без всякого посредничества.

Потеряв доверие к любой отвлеченной теории, Чехов довел реалистический художественный образ до предельной отточенности и эстетического совершенства. Он достиг исключительного умения схватывать общую картину жизни по **мельчайшим** ее деталям. Реализм Чехова — это искусство воссоздания целого побесконечно малым его величинам. «В описании природы, — замечал Чехов, — надо хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина. Например, у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звездочкой мелькало стеклышко от разбитой бутылки и покатилась шаром черная тень собаки или **волка**». Он призывал своих собратьев по перу овладевать умением «коротко говорить о длинных предметах» и сформулировал афоризм, ставший крылатым: «Краткость — сестра **таланта**».

Путь Чехова к эстетическому совершенству опирался на богатейшие достижения реализма его предшественников. Ведь он обращался в своих коротких рассказах к тем явлениям жизни, развернутые изображения которых дали Гончаров, Тургенев, Салтыков-Щедрин, Толстой и Достоевский. Искусство Чехова превращалось в искусство больших обобщений. Используя открытия русского реализма второй половины XIX века, Чехов вводит в литературу «повествование с опущенными звеньями»: путь от художественной детали к обобщению у него гораздо короче, чем у его старших предшественников. Он передает, например, драму крестьянского существования в повести **«Мужики»**, замечая, что в доме **Чикильдеевых** живет кошка, глухая от побоев. Он не распространяется много о невежестве мужика, но лишь расскажет, что в избе старости **Антипа Сидельникова** вместо иконы в красном углу висит портрет болгарского князя Баттенберга.

Небольшие, но очень емкие и жизненные рассказы **Чехова**, его новеллы не всегда легко понять, если не понимаешь жизненной позиции писателя, который был строг прежде всего к себе. Всем известно его высказывание: «В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа и мысли». **Менее** известно другое: «Надо быть ясным умственно, чистым нравственно и опрятным физически». И вот это-то, по выражению **М. Горького**, горячее «желание видеть людей простыми, красивыми и гармоничными» и объясняет непримириимость Чехова к убожеству, пошлости, нравственной и умственной ограниченности.

В своей записной книжке А. П. Чехов однажды заметил: «Тогда человек станет лучше, когда покажете ему, каков он есть».

И писатель всем своим ярким и многогранным творчеством показывал современникам, какими они являлись ему в повседневной, обыденной жизни. Будучи душевно богатым, благородным, честным человеком и талантливым художником слова, он хотел видеть и окружающих его людей красивыми, счастливыми и свободными.

В реальной же жизни Чехову чаще приходилось сталкиваться с бездушием, грубостью, хамством, лицемерием и пресмыкателством. Он считал, что писатель обязан «поставить вопрос», то есть обратить внимание читателя на ту **или** иную сторону жизни, а вдумчивый и мудрый читатель пусть судит сам и потом решает, что плохо в жизни, а что хорошо, и как должно быть.

Многие критики упрекали Чехова в безыдейности, холдности и равнодушии, называя его «пессимистом», певцом «хмурых людей». Они говорили, что он «пренебрегает литературной школой и литературными образцами», ставили ему в вину неумение или нежелание писать так, как требуется художественной теорией, и упрекали, что он пишет о мелочах, а не пишет о крупных и бурных событиях, сильных человеческих страстиах и больших драмах с убийствами, развенчанием и клеймением убийц.

Чехов же своими произведениями отстаивал свое **видение** мира и его **проблем**, свои варианты ответа на все сложные жизненные вопросы. Он считал, что писатель обязан писать правдиво, рисовать жизнь такой, какова она есть на самом деле. Недаром в разные периоды жизни и творчества он неуклонно выражал одну главную, по его мнению, мысль: «Над рассказами можно и плакать и стенать, **можно** страдать заодно со своими героями, но... нужно это делать так, чтобы читатель не заметил. Чем объективнее, тем сильнее выходит **впечатление**».

ПРОШЛОЕ, НАСТОЯЩЕЕ И БУДУЩЕЕ РОССИИ В ПЬЕСЕ А. П. ЧЕХОВА «ВИШНЕВЫЙ САД»

В произведениях Чехова ярко отразилось русское искание веры, тоска о высшем смысле жизни, мучающееся беспокойство русской души, ее большая совесть.

М. А. Булгаков

Эпоха наибольшего обострения социальных отношений, бурного общественного движения, подготовки первой русской революции нашла отчетливое отражение в последнем крупном произведении писателя — пьесе «Вишневый сад». Чехов видел рост революционного сознания народа, его недовольство **самодержавным** режимом.

Общедемократическая позиция Чехова сказалась в «Вишневом саде»: персонажи пьесы, находясь в больших идейных столкновениях и противоречиях, до открытой вражды не доходят. Однако в пьесе в резко критическом плане показан **мир** дворянско-буржуазный и в светлых тонах обрисованы **люди**, стремящиеся к новой жизни.

Чехов откликается на самые злободневные запросы **времени**. Пьеса «Вишневый сад», являясь завершением русского критического реализма, поразила современников своей необычной правдивостью и выпуклостью изображения.

Хотя «**Вишневый сад**» основан целиком на бытовом **материале**, в нем быть имеет обобщающее, символическое значение. Это достигнуто драматургом благодаря использованию «подводного **текущего**». Не сам по себе вишневый сад в центре внимания Чехова: символический сад — это вся родина («вся Россия — наш **сад**»). Поэтому темой пьесы является судьба родины, ее будущее. Уходят со сцены старые хозяева ее — **дворяне Раневские** и Гаевы, приходят на смену капиталисты **Лопахины**. Но их господство недолговечно, **ябо** они — разрушители красоты.

Придут настоящие хозяева жизни, и они-то превратят Россию в **цветущий** сад.

Идейный пафос пьесы — в отрицании дворянско-помещичьего строя как изжившего себя. Вместе с тем писатель утверждает, что буржуазия, приходящая на смену дворянству, несмотря на ее жизнеспособность, несет с собой разрушение и угнетение. Чехов верит, что придут новые силы, которые перестроят жизнь на основах справедливости и гуманности.

Прощание новой, молодой, завтрашней России с прошлым, отжившим, обреченным на скорый конец, устремление к завтрашнему дню родины — в этом и заключается содержание «Вишневого сада».

Особенность пьесы в том, что она основана на показе столкновений людей, являющихся представителями разных социальных слоев — дворян, капиталистов, разnochинцев и народа, но столкновения их не являются враждебными. Главное здесь не в противоречиях имущественного порядка, а в глубоком раскрытии душевых переживаний персонажей. Раневская, Гаев и Симеонов-Пищик составляют группу поместных дворян. Работу драматурга осложнило то, что в этих героях надо было показать и положительные качества. Гаев и Пищик добры, честны и просты, а Раневская наделена и эстетическими чувствами (любовью к музыке и природе). Но вместе с тем все они безвольны, бездействительны, неспособны к практическим делам.

Раневская и Гаев — хозяева имения, «прекраснее которого нет ничего на свете», как говорит один из героев пьесы, Лопахин, — восхитительного имения, красота которого заключена в поэтическом вишневом саде. «Хозяева» довели имение своим легкомыслием, полнейшим непониманием реальной жизни до жалкого состояния, предстоит продажа имения с торгов. Разбогатевший крестьянский сын, купец Лопахин, друг семьи, предупреждает хозяев о предстоящей катастрофе, предлагает им свои проекты спасения, призывает думать о грозящей беде. Но Раневская и Гаев живут иллюзорными представлениями.

ями. Оба проливают множество слез о потере своего вишневого сада, без которого, как они уверены, не смогут жить. Но дело идет своим чередом, происходят торги, и Лопахин сам: покупает имение.

Когда беда свершилась, выясняется, что никакой особенной драмы для Раневской и Гаева не происходит. Раневская возвращается в Париж, к своей нелепой «любви», к которой она и без того вернулась бы, несмотря на все ее **слова**, о том, что она не может жить без родины и без вишневого сада. Гаев тоже примиряется с проишедшим. «Ужасная драма», которая для ее героев, однако, вовсе не оказалась драмой по той простой причине, что у них вообще не может быть ничего серьезного, ничего драматического.

Купец Лопахин олицетворяет собой вторую группу образов. Ему особое значение придавал Чехов: «...роль **Лопахина** центральная. Если она не удастся, то значит и пьеса вся провалится».

Лопахин приходит на смену Раневским и Гаевым. Относительную прогрессивность этого буржуа драматург настойчиво подчеркивает. Он энергичен, деловит, умен и предпримчив; он работает «с утра до вечера». Его практические советы, если бы Раневская приняла их, спасли бы имение. У Лопахина «тонкая, нежная душа», тонкие пальцы, как у артиста. Однако он признает лишь утилитарную красоту. Преследуя цели обогащения, Лопахин уничтожает красоту — вырубает вишневый сад.

Господство Лопахиных преходяще. Им на сцену придут новые люди — Трофимов и Аня, составляющие третью группу персонажей. В них воплощается будущее.

Именно Трофимов произносит приговор «дворянским гнездам». «Продано ли сегодня имение, — говорит он Раневской, — или не продано — не все ли равно? С ним давно уже покончено, нет поворота назад...»

В Трофимове Чехов воплотил устремленность в будущее и преданность общественному долгу. Это он, Трофимов, прославляет труд и призывает трудиться: «Челове-

чество идет вперед, совершенствуя свои силы. Все, что недосягаемо для него теперь, когда-нибудь станет близким, понятным, только вот надо работать, помогать всеми силами тем, кто ищет истину».

Правда, конкретные пути к изменению общественного устройства Трофимову не ясны. Он лишь декларативно зовет к будущему. И драматург наделил его чертами чудаковатости (вспомним эпизоды поисков калош и падения с лестницы). Но все же его служение общественным интересам, его призывы пробуждали окружающих людей и заставляли смотреть вперед.

Трофимова поддерживает Аня Раневская, девушка поэтична и восторженна. Петя Трофимов призывает Аню перевернуть жизнь.

Связи Ани с простыми людьми, ее размышления помогли ей подметить несуразность, нескладицу того, что она наблюдала вокруг. Беседы с Петей Трофимовым уяснили ей несправедливость окружающей ее жизни.

Под влиянием бесед с Петей Трофимовым Аня пришла к выводу, что родовое поместье ее матери принадлежит народу, что владеть им несправедливо, что нужно жить трудом и работать на благо обездоленного люда.

Восторженную Аню захватили и увлекли романтически-приподнятые речи Трофимова о новой жизни, о будущем, и она стала сторонницей его верований и мечтаний.

Аня Раневская — одна из тех, которые, поверив в правду трудовой жизни, расстались со своим классом. Ей не жаль вишневого сада, она уже не любит его, как прежде; она поняла, что за ним стоят укоряющие глаза людей, насадивших и взрастивших его.

Умная, честная, кристально чистая в своих помыслах и желаниях, Аня с радостью покидает вишневый сад, старый барский дом, в котором провела детство, отрочество и юность. Она с восторгом произносит: «Прощай, дом! Прощай, старая жизнь!»

Но представления Ани о новой жизни не только туманны, но и наивны. Обращаясь к матери, она говорит:

«Мы будем читать в осенние вечера, прочтем много книг, и перед нами откроется новый, чудесный **мир...**»

Путь Ани к новой жизни будет до крайности трудным. Ведь она практически беспомощна: привыкла жить, приказывая многочисленной прислуге, в полном изобилии, беззаботно, не думая о насущном хлебе, о завтрашнем дне. Она не обучена никакой профессии, не подготовлена к **постоянному**, упорному труду и к повседневным лишениям в самом необходимом. Устремленная к новой жизни, она по образу жизни и привычкам осталась барышней дворянско-поместного круга.

Возможно, что **Аня не** выдержит искуса новой жизни и отступит перед ее испытаниями. Но если она найдет в себе необходимые силы, то ее новая жизнь будет в учебе, в просвещении народа и, может быть (кто **знает!**), в политической борьбе за его интересы. Ведь она **поняла** и запомнила слова Трофимова, что искупить прошлое, покончить с ним «можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом».

Предреволюционная политизированная атмосфера, в которой жило общество, не могла не отразиться на восприятии пьесы. «Вишневый сад» сразу же был понят как самая социальная пьеса Чехова, воплотившая в себе судьбы целых классов: уходящего дворянства, пришедшего ему на смену капитализма и уже живущих и действующих людей будущего. Этот поверхностный подход к пьесе был подхвачен и развит литературоведением советского периода.

Однако пьеса оказалась намного выше тех политических страстей, которые разгорелись вокруг нее. Уже современники отмечали философскую глубину пьесы, отмечая ее **социологическое** прочтение. Издатель и журналист А. С. Суворин утверждал, что автор «Вишневого сада» сознает, что «разрушается нечто очень важное, разрушается, может быть, по исторической необходимости, но все-таки это трагедия русской **жизни**».

КТО ЖЕ СПАСЕТ КРАСОТУ? (ПО ПЬЕСЕ А. П. ЧЕХОВА «ВИШНЕВЫЙ САД»)

Современники Чехова говорили о нем как о натуре исключительной мягкости, о человеке целомудренном, скромном и простом. Это, несомненно, так, но несомненно и то, что этими покоряющими чертами не исчерпывается **ся** большой, сложный характер Чехова.

Мягкий Чехов обладал вдохновенной силой воли, умением делать только то, что желал делать как художник, — он был всегда последователен и настолько суров к себе, к своей писательской работе, к своему общественному поведению, что только редкие деятели литературы могли в этом отношении стать с ним в ряд.

В период почти повальной моды на декадентские **пи-**сания Чехов никогда не изменил своему тонкому и строгому таланту реалиста. В то время, когда на Западе и в старой России чуть ли не высшим грехом считалось, если писатель не мог «отрешиться от морали», Чехов мечтал о человеке прозрачной морали, о той высокой нравственности, когда господином жизни станет разумный труд и мир будет осмыслен общим счастьем. В то время, когда модные поэты тех лет были напыщенные, Чехов был прост, ясен, и никто не высмеял так претензий и ходулей, как он. Когда наиболее изощренные проповедники декаданса звали читателя назад, во тьму древности, где будто бы только и пребывал «сильный человек». Чехов думал о будущем, свободном от бесправия, мещанства, пошлости, о людях с прекрасной **душой**, прекрасными мыслями, думал о красоте.

По своему дару видения Чехов стоит в чудесном ряду русских классиков XIX века, завершая собою ряд, открытый сияющим именем Пушкина. По писательскому искусству своему, которое восхищает нас строгостью, простотой формы, Чехов является классиком мировым. Язык его останется примером долговечных достижений русской литературы.

Вершинным произведением Чехова, его «лебединой песней» является комедия «Вишневый сад», написанная в 1903 году.

Чеховские идеалы в «Вишневом саде» многие связывают с образами Пети и Ани. Безусловно, они бескорыстны, мечтательны и чисты, но автор не спешит связывать с ними свои надежды на новую жизнь. Петя олицетворяет собой определенный тип людей: он «вечный студент». «Мы выше любви», — заявляет он, признаваясь тем самым в неспособности к серьезному чувству. Во всем облике этого персонажа сквозит какая-то недостаточность, неглубокость, отсутствие жизненной силы. Нет в нем того, что во все времена ценилось на Руси, — основательности.

Автор не может доверить ему красоту, да и сам герой не пытается *спасти* сад. Его не волнует самая важная для Чехова проблема. Петя смотрит на все слишком поверхностно; не зная подлинной жизни, он пытается переустроить ее на основе надуманных идей.

Изумительно мастерство Чехова в построении произведения. Как известно, главное в композиции — группировка образов. Они расположены драматургом так, чтобы полнее раскрыть идейное содержание картины, действия. Начиная с первого акта, имевшего значение экспозиции, обнажается гниль и никчемность хозяев имения. Этим уходящим с жизненной арены людям противопоставлены Петя Трофимов и Аня, являющиеся воплощением чистоты и добра. Правда, в первом акте они очерчены эскизно, но интерес и симпатии зрителей — на их стороне.

Образ вишневого сада играет в пьесе большую, многостороннюю роль. Прежде всего, он символизирует поэзию старой жизни, ту поэзию «лунных ночей», «белых фигур с тонкими талиями», «дворянских гнезд», исчерпанность, избитость которой с такой остротою выражена была в рассказе «У знакомых». Эта поэзия выродилась уже в фарс, водевиль. Дворянская культура, когда-то живая и

плодотворная, давно стала мертвой, превратилась в «многуважаемый **шкаф**», к которому обращается с одной из своих обычных шутовских речей по случаю столетнего юбилея шкафа водевильный дядюшка **Гаев**, страдающий патологической болтливостью. А законная наследница **отжившей** поэзии «дворянских гнезд», юная **Аня**, дочь Раневской, преемница Лизы **Калитиной**, Татьяны Лариной, весело, по-молодому звонко, бесповоротно прощается со всей этой устаревшей, потерявшей живое содержание, мертвой «красотой». Ей помогает в ее **духовном** развитии, в определении отношения к прошлому, настоящему и будущему родины студент Петя Трофимов. Он раскрывает Ане глаза на то, что таилось за поэзией дворянской культуры.

Печаль «Вишневого сада» никак не может быть связана с легкомысленными «страданиями» Гаевых и Раневских. Стоит только хоть на минуту отождествить лирическое начало пьесы — образ «вишневого сада» — с этими водевильными фигурами, стоит только посчитать Гаева и Раневскую какими-то «представителями» умирающей поэзии и красоты, как придется принимать всерьез все их переживания и слезы. И тогда произойдет то, чего так **боялся** Чехов: «Вишневый сад» перестанет быть лирической **комедией**, «местами даже фарсом», а превратится в «тяжелую драму», в которой обилие слез будет не только характеризовать «настроение лиц», но и вызывать унылое настроение у зрителя. И зритель, особенно современный, будет испытывать крайне неловкое чувство: ему придется всерьез «переживать» страдания людей, которые сами не способны ни на какое серьезное переживание. Чехов предстанет в странном виде. Как будто он был способен страдать «страданиями» никчемных, «призрачных» людей!

В пьесе звучит постоянная чеховская грусть о пропадающей напрасно красоте. Здесь это — грусть о поэтическом вишневом саде, элегическая грусть прощения.

Но это светлая, пушкинская грусть. Вся пьеса про-

никнута настроением светлого прощения с уходящей жизнью, со всем плохим и хорошим, что было в ней, настроением радостного привета новому, молодому.

Как и в других пьесах Чехова, в «Вишневом саде» есть реальная символика. Символично само название: вишневый сад — символ уходящего собственнического мира. Именно так его воспринимает Трофимов: «Ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа...» Но цветущий сад — это, вместе с тем, и символ вообще красоты родины, жизни.

Символичны звуки: удар топора по дереву, звук лопнувшей струны. С ними ассоциируется конец старой жизни. Особенно выразительны звуки в конце пьесы. Когда Фирс говорит: «Эх, ты... недотепа!» — вдруг «слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный», а затем — стук топора по дереву. Символика здесь очень прозрачна: уходит старая жизнь, на смену ей идет новая.

Идейный смысл «Вишневого сада» — его призыв к изменению жизни — был правильно понят современниками. Присутствующий на первом представлении пьесы 17 января 1904 года Горький сказал Чехову: «Озорную штуку вы выкинули, Антон Павлович. Дали красивую лирику, а потом звякнули со всего размаха топором по корневищам: к черту старую жизнь!

В конце чеховской пьесы стоит не точка, а знак вопроса. Давно отмечена особенность «бесконечных» произведений этого писателя: читатель как бы соучаствует в изображаемом действии, а не остается сторонним наблюдателем.

Чехов как-то сказал, что в человеке все должно быть прекрасно... И читая «Вишневый сад», размышляя о жизни и поступках его героев, мы задумываемся над судьбой России и ее красоты.

Кто же спасет красоту?

КОМИЗМ СИТУАЦИЙ И ОБРАЗОВ В ПЬЕСЕ А. П. ЧЕХОВА «ВИШНЕВЫЙ САД»

Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем **просто**, как в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их **счастье** и разбиваются их **жизни**.

Л. Я. Чехов

Премьера пьесы «**Вишневый сад**» состоялась **17 января** 1904 года на сцене Художественного театра. Пьеса рождалась долго и мучительно. Причин тому было множество: тяжелая болезнь самого писателя, внезапное длительное нездоровье его жены, бытовые **неурядицы**, связанные с обустройством в ялтинском доме. Но главное заключалось в муках творческих. Вскоре после премьеры «Трех сестер» Чехов пишет из Ялты О. Л. Книппер: «Следующая **пьеса**, которую я напишу, будет **непременно** смешная, очень смешная, по крайней мере, по **замыслу**. И в другом письме к жене: «... на **меня** находит сильнейшее желание **написать** для Художественного театра **4-актовый** водевиль или **комедию**».

Реакция после прочтения пьесы в его любимом театре была для него неожиданной. К. С. Станиславский **написал** Чехову подробное письмо. «Это не комедия, не фарс... — заключает он, — это трагедия... Я плакал, как **женщина**, хотел, но не смог сдержаться...» О слезах при прочтении пьесы пишут Чехову и актеры театра. Удивленный и огорченный такой реакцией драматург приезжает в Москву на репетицию и остается крайне неудовлетворен и подбором исполнителей, и трактовкой пьесы. **Только** через год **Немирович-Данченко** поймет причины **неудовлетворенности** драматурга: «... Чехов оттачивал свой реализм до символа, а уловить эту нежную ткань произведения Чехова театру не удавалось; может быть, театр брал ее слишком грубыми **руками**...»

Характеризуя представителей **дворян**, Горький писал: «... слезоточивая Раневская и другие бывшие хозяева «Вишневого сада» — **эгоистичные**, как дети, и дряблые, как старики. Они опоздали вовремя умереть и **ноют**, ничего не видя вокруг себя, ничего не понимая, — паразиты, лишенные сил снова присосаться к жизни».

Комичным и духовно ограниченным выведен и **Симеонов-Пищик**. Животные повадки его переданы одним эпизодом: он все пилюли Раневской высыпает в рот и проглатывает их. Однажды он съел полведра огурцов. Во **время** рассказа Пищик начинает храпеть. Расстройство дел по имению не приводит его в уныние — он остается жизнерадостным. Пищик показан беспринципным приобретателем, которому чужды национальные интересы. Он продал свою землю, на которой нашли белую глину, англичанам и с восторгом рассказывает об этой продаже.

Образы дворян-помещиков раскрыты Чеховым посредством глубокого психологического анализа. Полнота их обрисовки достигнута такой расстановкой персонажей, при которой слуги как бы повторяют собой господ.

Горничная Дуняша говорит своему возлюбленному, лакею Яше: «Я стала тревожная, все беспокоюсь. Меня еще девочкой взяли к господам, я теперь отвыкла от простой жизни, и вот руки белые-белые, как у барышни. Нежная стала, такая деликатная, благородная, всего боюсь. Страшно так. И если вы, Яша, обманете **меня**, то я не знаю, что будет с моими **нервами**».

Дуняша — пародия на «белые фигуры с тонкими талиями» и «тонкими», «благородными», хрупкими нервами, — фигуры, которые давно отжили свое время. Она бредит тем же самым, чем бредили когда-то они, — свиданиями при луне, нежными романами.

Такое же пародийно-отражающее значение имеют в пьесе фигуры фокусницы-эксцентрика Шарлотты, конторщика Епиходова, лакея Яши. Именно в этих образах-карикатурах на «господ» с совершенной ясностью отражают

ется полная призрачность, шутовская несерьезность всей жизни Гаевых и Раневских.

В одинокой, нелепой, ненужной судьбе приживалки Шарлотты Ивановны есть сходство с нелепой, ненужной судьбой Раневской. Обе они относятся сами к себе как к чему-то непонятно-ненужному, странному, и той и другой жизнь представляется туманной, неясной, какой-то «призрачной».

От «призрачной» жизни, в которой только «кажется, что мы существуем», Шарлотта уходит в еще более призрачный, издавающийся над логикой мир эксцентрики. В этом уходе от реальности — и ее утешение, и вся ее жизнь. Раневская тоже «не понимает своей жизни», как и Шарлотта, и ей тоже «не с кем поговорить». Она жалуется Пете Трофимову словами Шарлотты: «Вы видите, где правда и где неправда, а я точно потеряла зрение... Мне одной в тишине страшно...»

Замечательна шутовская фигура Епиходова. Со своими «двадцатью двумя несчастьями» он тоже представляет собою карикатуру — и на Гаева, и на помещика Симеонова-Пищика. Епиходов — «недотепа», употребляя любимое выражение-присловье старика Фирса, лакея Гаева. Один из современников Чехова правильно указывал, что «Вишневый сад» — это «пьеса о недотепах». Епиходов сосредоточивает в себе эту тему пьесы. Он — душа всякого «недотепства».

Ведь у Гаева и Симеонова-Пищика тоже постоянные «двадцать два несчастья»; как и у Епиходова, у них ничего не выходит из всех их намерений, их на каждом шагу преследуют комические неудачи. Фигура Епиходова подчеркивает несерьезность, недраматичность этих несчастий, их фарсовую сущность.

Художественной особенностью творчества Чехова является новый подход к теме маленького человека; пристальный взгляд на окружающую жизнь, умение в мелочах увидеть большое и главное. Все творчество Чехова пронизано борьбой с пошлостью и призывом к духовному

освобождению человека; Чехов очень объективен, его голос в **произведениях скрыт**, незаметен; авторская недоговоренность и сдержанность действуют на читателя сильнее громких слов. Чехов мастерски умел схватывать общую картину жизни по мелким деталям, воссоздавать целое по **бесконечно** малым величинам; юмор Чехова основан на особенностях его художественного мироощущения: возведения в закон любой мелочи, случайности.

«Вишневый сад» заслуженно считается самым глубоким, **самым** благоуханным из всех драматических произведений Чехова. Здесь ярче, нежели в какой-либо другой пьесе, раскрылись идейные и художественные возможности его обаятельного таланта.

В этой пьесе Чехов дал в основном верную картину неприглядной действительности. Он показал, что поместное хозяйство, связанное с крепостническими условиями труда, а также его владельцы и их слуги являются пережитками прошлого, что власть дворянства несправедлива, что она препятствует дальнейшему развитию жизни.

Пьеса Чехова, выпукло очертившая контуры прошлого и настоящего России и выражившая мечты о ее будущем, помогала тогдашним зрителям и читателям осознавать окружающую их действительность, видеть комизм окружающего и искать способы выхода из **нелепых** ситуаций в жизни. Недосказанность пьес Чехова заставляет о многом задуматься их читателей и зрителей.

«Вишневый сад» принадлежит к тем классическим произведениям русской литературы, объективное значение которых было много шире писательского замысла.

РАЗМЫШЛЯЕМ НАД СТРАНИЦАМИ ПЬЕСЫ А. П. ЧЕХОВА «ВИШНЕВЫЙ САД»

«**Вишневый сад**»... Невозможно найти человека, который не знал бы этой пьесы Антона Павловича Чехова. Есть что-то удивительно трогательное в самом звучании этих слов — «вишневый сад». Это лебединая песня писателя, последнее «прости» миру, который мог бы быть человечнее, **милосерднее**, красивее.

«Комедия в четырех действиях». Вспоминаются разговоры на уроке о том, что Чехов настойчиво рекомендовал ставить «Вишневый сад» именно как лирическую комедию. Ну что ж, попробуем увидеть в чеховской **пьесе** комедию, не забывая, однако же, о лиризме, неотъемлемом качестве Чехова-художника.

«Уже май, цветут вишневые **деревья**», мы в **имении**, «прекрасней которого нет на **свете**». Сад «весь белый». Картина потрясающая! И чудится, что **ангелы** небесные никогда не покинут этот райский уголок. Разве возможны в этом божественном месте страдания людские? Здесь самый черствый, бездушный человек должен стать по-этом, преисполниться самых возвышенных чувств. Впрочем, не будем торопиться с выводами. Посмотрим на эту картину внимательнее. Чехов, проникновенный лирик, дает нам возможность взглянуть на сад со стороны, да еще на фоне заходящего солнца. И что же мы видим? «Старая, покривившаяся, давно заброшенная часовенка... большие камни, когда-то бывшие... могильными плитами...» Что-то ущербное есть в этом **пейзаже**. И, конечно же, «ряд телефонных столбов» и видный сквозь ветки «большой город» вряд ли могут оживить его. На этом фоне — комедия? Возможно ли?

Первые страницы пьесы наполнены тревогой ожидания. Ждут хозяйку имения, Любовь Андреевну Раневскую, возвращающуюся из Парижа. И причину приезда едва ли можно назвать веселой: из-за отсутствия средств с молотка продаётся имение. То самое имение, в котором

прошло ее детство, где «счастье просыпалось» с **ней** каждое утро, где «длинная аллея» блестит в лунной ночи! Каждый предмет здесь необычайно дорог ей. Она не может без слез видеть детскую. И «столик» и «шкафчик» приводят **ее** в умиление. Нет, попытка поцеловать шкаф еще не делает пьесу комедией. И даже напыщенные фразы типа «дорогой, многоуважаемый шкаф...» не основание для подобного утверждения. Что же тогда? «Белая жилетка и желтые башмаки» Лопахина? Или книга в его руке, в которой он «ничего не понял»? Или то, что муж Раневской «умер от шампанского»? А может, Гаев, обожающий только «бильярд и леденцы», по-настоящему смешон? А Елихов, «развитой человек», как он сам себя характеризует, читающий «разные замечательные книги», страдающий от невозможности дать ответ на почти гамлетовский вопрос: жить ему или застрелиться, — разве не смешон? А **Дуняша**, «нежная», «такая деликатная», что аж дух захватывает?

И наконец-то подлинная находка — Яша. Уже в том, как он деликатно идет через сцену, как задает вопрос («Тут можно пройти-с»?), чувствуется откровенная авторская издевка. Впрочем, **Яша** не столько смешон, сколько страшен. «Могла бы и завтра прийти?» — это он говорит о матери, пришедшей навестить его после пятилетней разлуки. А с Фирсом он и вовсе не церемонится: «Хоть бы ты поскорей подох». И вряд ли прав Фирс, называющий его недотепой. Это слово явно не исчерпывает Яшиной подлой, лакейской душонки. Сейчас он с восторгом глядит на Раневскую: может, возьмет в Париж? Глядит на Лопахина: может, возьмет на службу? Его взоры устремлены туда, где власть и деньги. Его время еще не пришло. Пока он только курит отвратительные сигары, пьет хозяйское шампанское да «девок щупает». Он прост — в этом его сила. Он всем нужен: и Раневской, и Лопахину. Возможно, и Пете понадобится, которому как холоп всегда нужен, даже если противен. И еще: от него пахнет селедкой. Не знаю почему, но сразу вспоминается

Шариков из «Собачьего сердца». И становится совсем не смешно. Даже как-то грустно.

Неоднократно доводилось слышать, что Чехов, не разделяя революционных взглядов и убеждений, все свои надежды связывал с интеллигенцией. Значит, стоит повнимательней присмотреться к Пете Трофимову. Ох, как не хочется повторять шаблонные фразы о **Петиных** достоинствах! «Вся Россия — наш сад». Звучит красиво. Но, если вдуматься, кто произносит эти слова? Недоучка, демагог, фразер. Трескучие фразы о «высшей правде», «высшем счастье», о «яркой звезде», которая горит там, вдали, не имеют абсолютно ничего общего с реальной жизнью. Петя — «смешной чудак, урод... облезлый барин».

Много пролито слез. Много горьких слов сказано о необходимости расстаться с садом. Уже «раздается глухой стук топора по дереву». А Чехов не хочет грустить. «Здравствуй, новая жизнь!» — провозглашает он. Значит, перед нами действительно комедия, хотя совершенно необычная, лирическая. В Чехове всегда жил поэт. Чехов-драматург не только не утратил этого качества, но, наоборот, приоткрыл нам совершенно новую грань своего поэтического дара. Его пьесы так полны жизни, что их нельзя было «играть». Ими можно было только «живь». Для Чехова чрезвычайно важно все: и пейзаж, удивительно красивый, ранящий душу, и **реплики**, в изобилии рассыпанные в пьесе (особенно часто **глаз** натыкается на слово «пауза» — и это не пустое слово: ведь мы живем не только словами, но и чувствами, скрытыми в глубине **душ**), в самих потаенных ее уголках), звуковые эффекты: звуки свирели (именно под эту нелепую музыку Петя произносит: «Солнышко мое! Весна **моя!**»), гитары («Ужасно поют эти люди», наверное поэтому Шарлотте так мучительно одиноко), звук лопнувшей струны, от которого обрывается сердце, и даже бормотание **Фирса**, создающее своеобразный фон пьесы.

Поразительная простота сюжета, отсутствие внешних эффектов, отказ от сценических штампов — все это удиви-

вительно сочетается со значительностью темы и при этом очень тонко, ненавязчиво переводит повествование в лирический план.

Если вернуться к вопросу о жанре, то можно согласиться, что перед нами лирическая комедия. Лирическая не только по эмоциональной насыщенности и выразительности в **передаче** переживаний персонажей, но и **по ясной ощущимости** голоса самого **автора**, его печали и гнева, скорбной усмешки и бодрой веры в будущее родины, которую он хотел бы увидеть в образе нового, цветущего вишневого сада, лучше и прекраснее разрушенного.

И все же опыт современных режиссерских трактовок и всяческих театральных экспериментов (достаточно вспомнить постановку Л. Трушкина) красноречиво свидетельствует, что не все ясно и для нас, что гениальное творение **неисчерпаемо**, что сценические воплощения «Вишневого сада» — задача вечная, как **постановка** «Гамлета», например, и что новые поколения режиссеров и зрителей будут искать свои ключи к этой **пьесе**, столь **совершенной**, талантливой и глубокой.

РОЛЬ ПЕЙЗАЖА В РАССКАЗАХ А. П. ЧЕХОВА

Чехов одушевлял все, чего **касался** глазом: его **пейзаж** не менее **психологичен**, чем **люди...**

Л. Н. Андреев

В конце XIX века в русской литературе широкое распространение получили рассказы и небольшие повести, пришедшие на смену романам Тургенева, Достоевского, Толстого. Активно использовал форму короткого **произведения** и А. П. Чехов. Ограниченнность объема повествования требовала от писателя нового подхода к слову. В ткани новеллы не было места многостраничным описаниям, пространным рассуждениям, раскрывающим авторскую позицию. В связи с этим исключительно важным оказывается выбор детали, в том числе детали пейзажа, который не исчез со страниц даже самых маленьких зарисовок зрелого Чехова.

Изображение жизни не могло быть полным без **описаний** природы, но это не единственная причина использования их автором. Пейзаж создает эмоциональный фон, на котором развертывается действие, подчеркивает психологическое состояние героев, придает рассказанным историям смысл.

Для описания природы Чехов пользуется простыми и привычными приметами, часто ограничиваясь лишь одной-двумя фразами. Так, например, в рассказе «О любви» пейзаж вводится только в начале новеллы: «Теперь в окна было видно серое небо и деревья, мокрые от дождя...», и в самом конце: «...дождь перестал, и выглянуло солнце». Но, несмотря на скучность изобразительных средств, каждое событие оказывается ассоциативно связано с конкретными временами года, суток и погодой, потому что природа всегда так или иначе соотносится с настроением чеховских героев. Счастье учителя словесности из одноименного рассказа соединено в нашем восприятии с «дивно хорошим» летом, а внутренние пере-

живания героя рассказа «Ионыч», доктора Старцева, ждущего свидания с Котиком, неотделимы от ночных кладбищенского пейзажа.

Короткий штрих в описании состояния природы может изменить на противоположное впечатление от произведения, придать отдельным фактам дополнительное значение, по-новому расставить акценты. Так, выглянувшее в конце упоминавшегося уже рассказа «О любви» солнце заставляет нас обрести надежду на преодоление людьми своей **нечеловеческой**. Без этой детали произведение оставляло бы ощущение такой же безысходности, какая заключена в словах, завершающих рассказ «Крыжовник»: «Дождь стучал в окна всю ночь». **Описание**, «грустной августовской ночи» в «Доме с мезонином» создает предчувствие чего-то недоброго, хотя в тот момент мы не знаем, что пока еще счастливым влюбленным придется расстаться. Картина однообразно и глухо шумящего, равнодушного моря, изображенная в рассказе «Дама с собачкой», перебивает ход мыслей читателя, напоминая о высших целях бытия, о «человеческом достоинстве».

Сохраняя традиционную функцию пейзажа, необходимого для раскрытия характеров героев, Чехов пользуется приемом параллельного описания природы и душевного состояния персонажей. Когда Никитин, учитель словесности, чувствовал на душе неприятный «осадок», «шел дождь, было темно и холодно». Неуютность холодного темного леса с протянувшимися по лужам ледяными иглами соответствует тоскливым мыслям студента Ивана Великопольского, в то время как вид родной деревни, освещенной багровой полосой зари, возникает тогда, когда герой охвачен «сладким ожиданием счастья». Мягкий лунный свет отвечает трепетному состоянию уже упоминавшегося Старцева, подогревает в нем страсть; луна уходит за облака, когда тот теряет надежду и на душе его становится темно и мрачно. Чудный романтический пейзаж, нарисованный рассказчиком «Дома с мезонином», превращается в унылый вид местности, где взамен цветущих

щей ржи и кричащих перепелов появляются «коровы и спутанные лошади», когда «**трезвое**, будничное настроение овладело» героям.

Кроме углубления психологического анализа пейзаж необходим для более образной характеристики обстановки, в которой разворачиваются события. В описании места действия повести «Палата № 6» лес репейника и крапивы, торчащие из забора остряя гвоздей напоминают о колючей проволоке, подчеркивают сходство больницы с тюрьмой, предваряя рассказ о несвободе человека.

Духовному плену, в котором пребывают герои многих рассказов Чехова, противостоит чувство свободы, порождаемое образами родной природы. Бескрайний пейзаж, вызывающий мысли о величии и красоте родной земли в рассказе «Крыжовник», контрастирует с описаниям ограниченного мирка Николая Ивановича Чимпи-Гималайского. После изображения суэты душной и тесной жизни «в футляре», в которую оказался погружен целый город, запуганный нелепым Беликовым так, что даже погода во время его похорон заставляет быть всех в калошах и с зонтами, в рассказе «Человек в футляре» вдруг, как окно в другой мир, возникает прекрасная сельская, залитая лунным светом картина, от которой веет свежестью и покоем.

Пейзаж полон жизни там, где есть возможность просвета в тусклом коловороте будней. Внезапное прозрение учителя словесности, пережившего упоение «мещанским счастьем», освещено ярким мартовским солнцем и озвучено шумом скворцов в саду, поэтому есть надежда, что бегство Никитина от пошлости состоится. Герой рассказа «Дама с собачкой» Гуров видит безжизненный пейзаж: «забор, серый, длинный, с гвоздями», напоминающий нам забор из «Палаты № 6», — и признает себя вечным пленником, которому «уйти и бежать нельзя, точно сидишь в сумасшедшем доме или в арестантских ротах». Тень решетки на полу палаты № 6 усиливает ощущение беспросветности положения доктора Рагина; зато, когда смерть разрывает сети, опутавшие его разум

и **волю**, «**стадо** оленей, необыкновенно красивых и грациозных», проносится перед глазами умирающего, олицетворяя прорыв в иную реальность.

Смерть торжествует над жизнью и в повести «Черный монах», пейзаж в которой имеет **особенное** значение. Гибель сада **Песецкого**, служащего символом полнокровной, **многокрасочной** жизни, подчеркивает ужас мира, позволяющего быть счастливым только сумасшедшему. На фоне естественной красоты картин русской природы, пронизывающих **повествование**, еще безумнее кажутся мысли магистра **Коврина**, одержимого манией величия; а осозаемая конкретность каждой детали **описания**, будь то тропинка во ржи, река на закате или обнаженные корни деревьев, контрастирует с абстракцией черного призрака.

В использовании пейзажа проявляется отношение Чехова к своим героям. Беликов ни разу не появляется на фоне природы. Николая Ивановича **Чимшу-Гималайского** окружают «канавы, заборы, изгороди». Это люди, **потерявшие** человеческий облик. Пока в душе доктора Старцева теплился **огонек**, рассказ о его жизни сопровождался **описаниями** природы; автор даже подарил ему любимый клен в саду. Похожий на языческого бога Ионыч больше не стоит такого подарка. Чем живее душа, тем созвучнее она существу природы. Органично вписаны в пейзаж старинной усадьбы сестры **Волчаниновы**, героини рассказа «Дом с мезонином», симпатичные автору так же, как и увидевший их рассказчик, сказавшиеся художником-пейзажистом. Неотделим от пейзажа в рассказе «Крыжовник» **купавшийся** под дождем Иван Иваныч, слитность которого с природой подчеркнута движением качающихся на исходящих от него волнах белых лилий. Этому герою доверено высказывать самые близкие автору мысли.

Иван Иваныч, **Буркин** — хорошие люди. Увиденные их глазами спокойные реалистические пейзажи напоминают о прекрасном. Душа лунной ночью «кротка, печальна, прекрасна, и кажется, что и звезды и все благополучно» («Человек в футляре»). «Теперь, в тихую погоду, когда

вся природа казалась кроткой и задумчивой, Иван Иваныч и **Буркин** были проникнуты любовью к этому **полю**, и оба думали о том, как велика, как прекрасна эта страна» («Крыжовник»), «Буркин и Иван Иваныч вышли на балкон; отсюда был прекрасный вид на сад и на плес, который блестел теперь на солнце, как зеркало» («О любви»). Больной, охваченный страхом **Коврик** видит беспокойный импрессионистский пейзаж: «Бухта, как живая, глядела на него множеством голубых, синих, бирюзовых и огненных глаз и манила к себе» («Черный **монах**»). Потерявшему трезвое мировосприятие Никитину грезится нечто сюрреалистическое: «Тут он увидел дубы и вороньи гнезда, похожие на шапки. Одно гнездо закачалось, выглянуло из него **Шебальдин** и громко крикнул: «Вы не читали **Лесинга!**» («Учитель словесности»).

В рассказах писателя слова «сад», «дождь», «луна», «утро», «осень», «весна» и другие нужны не только для обозначения места и времени действия или погоды. Это символы, позволяющие наполнить произведения глубоким философским смыслом. Рассмотрим подробнее некоторые из таких деталей пейзажа.

Одним из сквозных образов творчества Чехова является дождь — символ беспросветности будничной жизни, неосуществимости истинного счастья. Непрерывный дождь, с разговоров о котором начинается рассказ «Душечка», так же однообразен и скучен, как и антрепренер **Кукин**, с чьего лица не сходит выражение отчаяния даже в день счастливой свадьбы. Дождь идет, когда учитель словесности Никитин начинает осознавать мнимость доставшегося ему счастья. Вид серого неба и мокрых деревьев предваряет повествование героя рассказа «О любви» Алексина о жизни, в которой счастье несовместимо с порядочностью. **Шумом** дождя сопровождается описание уродливого счастья помещика **Чимши-Гималайского**, достигнутого ценой потери живой души. Дождливая погода омрачает день похорон Беликова, ставшего мертвцем еще при жизни. В то же время **интеллигентный**, философски

мыслящий Иван **Иваныч**, умеющий противостоять рутине обывательщины, с наслаждением подставляет лицо под дождь.

Образ сада также постоянно присутствует в рассказах Чехова. Это символ добра, красоты, человечности, осмысленности существования. Сад полон музыки счастья, это приют влюбленных, где даже тюльпаны и ирисы просят, «чтобы с ними объяснились в любви» (**«Учитель словесности»**). Никитин и **Манюся**, Коврин и Таня, Художник и **Мисюсь**, Старцев и Екатерина Ивановна встречаются в садах, когда их души наполнены чистым, искренним чувством. Сад отзывчив к душевному состоянию героев, влияет на их настроение. Утомленный, с расшатанными нервами, Коврин попадает в холодный сад, затянутый едким дымом; но «взошло солнце и ярко осветило сад», и «в груди его шевельнулось радостное чувство, какое он испытывал в детстве, когда бегал по этому саду» (**«Черный монах»**). Сад требует постоянного ухода, поэтому он **символизирует** и работу, движение, неразрывную связь поколений: «Но что больше всего веселило в саду и **придавало** ему оживленный вид, так это постоянное движение. От раннего утра до вечера около деревьев, кустов, на аллеях и **клумбах**, как муравьи, копошились люди с тачками, мотыгами, лейками...» (**«Черный монах»**). В общем, сад — это идеал полноценного бытия: «Когда зеленый сад, еще влажный от росы, весь сияет от солнца и кажется **счастливым**,... то хочется, чтобы вся жизнь была такою» (**«Дом с мезонином»**). Поэтому гибель сада всегда символизирует смерть.

Символом смерти традиционно считается и луна. Лунный свет заливает множество пейзажей Чехова, наполняя их печальным настроением, покоем, умиротворением и неподвижностью, сходными с тем, что приносит смерть. За рассказом о смерти Беликова следует описание видного до горизонта поля: «и во всю ширь этого поля, залитого лунным светом, тоже ни движения, ни звука». **Коврин**, незадолго до смерти любясь наполнен-

ной лунным светом бухтой, поражается согласию цветов, мирному, покойному и высокому настроению. Луна освещает холодный труп доктора Рагина, узника палаты № 6. Но наиболее четко мысль о родстве луны и смерти выражена в рассказе «Ионыч», когда Старцев видит кладбищенский «мир, где так хорош и мягок лунный свет, точно здесь его колыбель», где «веет прощением, печалью и покоем».

Луна — многозначный символ. Отразившись в воде, она вызывает в душе прилив темной страсти, изменяет **мироощущение**, омрачает рассудок. В сумраке появляется перед **Ковриным** на берегу реки Черный монах, и его «бледное, страшно бледное, худое лицо» могло **оказаться** выглянувшей из-за туч луной. Если сад был символом светлой, возвышающей человека любви, то луна толкает к запретному чувству, побуждает к неверности. В рассказе «Дама с собачкой» Гуров с Анной Сергеевной делают первые шаги навстречу друг другу, поражаясь необычному сиреневому морю с идущей по нему от луны золотой полосой. Ольга Ивановна из рассказа «Попрыгунья», зачарованная «лунным блеском», бирюзовым цветом воды, «какого она раньше никогда не видела», решается на измену мужу. Неопытная Аня, героиня рассказа «Анна на шее», делает первый шаг на пути испорченной кокетки, когда «луна отражалась в пруде». Эротические фантазии овладевают **возбужденным** лунным светом Старцевым: «...перед ним белели уже не куски мрамора, а прекрасные тела, он видел формы, которые стыдливо прятались в тени деревьев, ощущал тепло, и это томление становилось тягостным...» («Ионыч»).

Так просто, естественно, немногословно Чехов рисует в своих рассказах пейзажи, не только составляющие единый и стройный образ русской земли, но и обогащающие произведения неисчерпаемой глубиной смысла.

СОДЕРЖАНИЕ

Вступление	3
Пошлое и трагическое лицо Петербурга в повести Н. В. Гоголя «Невский проспект».....	6
Разлад «мечты и действительности » в Петербургских повестях Н. В. Гоголя.....	11
«Ax, Невский... Всемогущий Невский!...»	16
Поэтический мир А. Н. Островского.....	21
Катерина — «луч света в темном царстве» (по пьесе А. Н. Островского «Гроза»).....	28
Катерина как трагический характер.....	34
Гроза над Калиновом (по пьесе А. Н. Островского «Гроза»).....	39
Тема греха в драме А. Н. Островского «Гроза», ее решение в образах представителей «темного парства» и Катерины.....	45
Отражение жестокости жизни в драме А. Н. Островского «Бесприданница».....	52
Роман И. А. Гончарова «Обломов» — арена борьбы вечных идеалов с обыденностью жизни	57
Тема любви в романе И. А. Гончарова «Обломов»	64
«Сон Обломова» как идеально-художественный центр романа И. А. Гончарова	67
Что такое «обломовщина»? (по роману И. А. Гончарова «Обломов»).....	70
Размышления о смысле и проявлении высшего человеческого чувства в романе И. А. Гончарова «Обломов».....	75

Динамика творчества И. С. Тургенева	81
Философский идеализм Рудина в одноименном романе И. С. Тургенева	87
Мое прочтение «Стихотворений в прозе» И. С. Тургенева	92
Идейно-художественное своеобразие романа «Отцы и дети» И. С. Тургенева	98
«...Они лучшие из дворян — и именно потому выбраны мною, чтобы доказать их несостоятельность» (по роману И. С. Тургенева «Отцы и дети»)	102
«Отцы» и «дети» в романе И. С. Тургенева	105
Художественный прием «Психологической пары» в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети».....	109
Роль эпизода в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» (приезд Аркадия и Базарова в Марьино).....	116
Последняя глава романа «Отцы и дети» И. С. Тургенева. Анализ эпизода. . .	121
Своеобразие языка романа И. С. Тургенева «Отцы и дети».....	124
Мифологический и метафорический контекст романа И. С. Тургенева «Отцы и дети».....	128
Полемика вокруг романа «Отцы и дети».....	134
Русский народ и его огромный внутренний потенциал в рассказах Н. С. Лескова	143
Николай Семенович Лесков — мастер в создании образов праведников	149
Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин — великий сатирик-гуманист	153
Сатирическое изображение власти и народа в повести М. Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города».....	161

Отражение пороков общественной жизни в повести М. Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города».....	168
Отражение сложного жизненного пути в творчестве Ф. М. Достоевского	174
«Тварь дрожащая или право имею?» (по роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»).....	182
Трагизм крушения теории Раскольникова (по роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»).....	187
Нравственный закон и объективная реальность в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание».....	194
Духовное воскресение Родиона Раскольникова (по роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»).....	201
Петербург в романе Достоевского «Преступление и наказание».....	208
Художественное своеобразие романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» ...	214
Своеобразие гуманизма Ф. М. Достоевского (на примере романа «Преступление и наказание»).....	220
Размышления о чести и совести (по произведениям русской литературы XIX века) ..	226
Жизненность и яркость образов в романе Л. Н. Толстого «Война и мир».....	231
Изображение войны 1812 года в романе Л. Н. Толстого «Война и мир».....	238
Мастерство Л. Н. Толстого в изображении славной победы русского оружия в Бородинской битве (по роману «Война и мир»)	243

«Мысль народная» в романе Л. Н. Толстого «Война и мир».....	248
Образы Кутузова и Наполеона в романе Л. Н. Толстого «Война и мир».....	254
Роман Л. Н. Толстого «Война и мир» в оценке современников писателя	259
Картины природы в романе Л. Н. Толстого «Война и мир».....	264
Осуждение пошлости и душевной черствости в рассказах А. П. Чехова.....	270
Рассказ А. П. Чехова «Человек в футляре» — осуждение тиранической власти предрассудков	275
Как Старцев стал Ионычем (по рассказу А. П. Чехова «Ионыч»).....	280
Особенности художественного мироощущения А. П. Чехова	285
Прошлое, настоящее и будущее России в пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад».....	290
Кто же спасет красоту? (по пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад»).....	295
Комизм ситуаций и образов в пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад».....	299
Размышляем над страницами пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад».....	303
Роль пейзажа в рассказах А. П. Чехова	307

Серия «Библиотека школьника»

Бунковская Зоя Павловна

**ЛУЧШИЕ СОЧИНЕНИЯ:
ПРОЗА XIX ВЕКА**

Ответственные
редакторы:

*Жанна Фролова,
Наталья Калинкина*

Технический
редактор
Корректор
Верстка
Обложка

*Галина Логвинова
Олег Лукьянченко
Маринэ Курузьян
Александр Вартанов*

Сдано в набор 08.11.2002. Подписано
в печать 20.01.2003. Формат 84x108 1/32.
Бумага тип № 2. Гарнитура School.

Усл. печ. л. 20,16.
Тираж 5 000 экз. Заказ № 216.

Издательство «Феникс»
344002, г. Ростов-на-Дону, пер. Соборный, 17

Отпечатано с готовых диапозитивов в ЗАО «Книга»
344019, г. Ростов-на-Дону, ул. Советская, 57.

Качество печати соответствует предоставленным диапозитивам.

Издательство «Феникс»

Приглашаем к сотрудничеству авторов
учебной, научно-популярной и научной
литературы в области:

- ↗ социальных и естественных наук
- ↗ юриспруденции
- ↗ медицины
- ↗ ЭКОНОМИКИ
- & программирования и вычислительной
техники
- ↗ а также переводчиков хороших
книг любой тематики.

**Все финансовые затраты берем на СЕБЯ,
высокие гонорары выплачиваем
согласно договорам**

Рукописи не рецензируются и не возвращаются

Наш адрес:
344007, г. Ростов-на-Дону, пер. Соборный, 17
Тел.: (8632)62-51-94
E-mail: gleb@ic.ru
Web:<http://www.phoenix.ic.ru/>

Торговая фирма « Феникс»

- ↗ Оптовая и розничная торговля книжной продукцией
- ↗ Быстрообновляемый разнообразный ассортимент
- ↗ Своевременная доставка книг контейнерами и автотранспортом в любую точку России
- ↗ Разумные цены и гибкая система скидок

Наш адрес:

344007, г. Ростов-на-Дону, пер. Соборный, 17

Тел.: (8632) 62-44-72, 44-19-03, 44-19-04;

факс 62-45-94, 62-38-11

*Более подробную информацию о книгах
нашего **издательства** Вы можете узнать
на нашем **интернет-сайте**:*

E-mail: phoenix@ic.ru

Web: <http://www.phoenix.ic.ru/>