

**Олимпиада «Покори Воробьевы горы»
2012-2013
Очный тур. Литература
Ключи**

Основные аспекты конкретных тем (комментарии)

1. Женский портрет в романах И.С. Тургенева и М.А. Шолохова («Отцы и дети», «Тихий Дон»)

Образ женщины в русской литературе традиционно соотносится с авторским идеалом внутренней и внешней красоты человека. Портретные подробности – важнейший компонент женского образа и у Тургенева, и у Шолохова. Как правило, оба писателя стремятся через внешнее описание дать представление о психологическом состоянии героини, о системе ее духовных ценностей. Важно и то, что женский портрет в обоих романах обычно дается сквозь призму восприятия персонажей-мужчин, что позволяет косвенно охарактеризовать и этих персонажей.

В сочинении должны присутствовать элементы сопоставительного анализа. Претендующий на высокую оценку участник олимпиады должен прокомментировать портреты главных героинь романов с точки зрения степени их детализированности, места в общей композиции романов, авторского отношения к героиням, простирающегося сквозь портретные характеристики. При этом достоинства сочинения определяются не столько количеством упомянутых женских образов, сколько точностью понимания тургеневских и шолоховских принципов портретирования. Оптимальное композиционное решение – развернутый анализ трех-четырех показательных примеров (из каждого произведения).

Портреты большинства героинь Тургенева строятся на идее гармонии внешнего и внутреннего. Как правило, знакомя с новым персонажем, автор дает развернутый экспозиционный портрет, добавляя к нему дополнительные штрихи по мере развития сюжета. Так, в облике **Анны Сергеевны Одинцовой** подчеркнуты спокойствие, аристократизм и чувство собственного достоинства. Первое и наиболее важное описание ее внешности дано сквозь призму восприятия Аркадия («спокойно и умно, именно спокойно, а не задумчиво, глядели светлые глаза из-под немного нависшего белого лба... Какою-то ласковой и мягкой силой веяло от ее лица»). Эта характеристика – «спокойная» – становится лейтмотивом ее образа. Вот как она объяснит самой себе отказ от любви Базарова: «Бог знает, куда бы это повело... спокойствие все-таки лучше всего на свете». Автор неоднократно подчеркивает неспешность ее движений. Если поначалу подобная «флегматичность» выглядит проявлением аристократизма, уверенности в себе, то к финалу она начинает соотноситься с идеей духовной «заторможенности» (сама Одинцова обнаруживает в своей душе «пустоту... или безобразия»). Героиня слишком «самодостаточна». Символически это показано в сцене после разговора с Базаровым: Анна Сергеевна подходит то к окну, то к зеркалу – и в итоге останавливается у зеркала.

С **Катей Локтевой** (сестрой Анны) Базаров и Аркадий знакомятся, когда она приходит с букетом цветов. С цветами в руках Катя появится и в других сценах. В первом портретном описании подчеркнута ее юность: «Все в ней было еще молодо-зелено: и голос, и пушок на всем лице, и розовые руки с беловатыми кружками на ладонях... Она беспрестанно краснела и быстро переводила дух». По мере развития отношений с Аркадием ее неуверенность исчезает, она становится оживленнее и веселее. По ходу сюжета именно образ Кати становится воплощением идеи равновесия и естественности.

Доброта, мягкость, жертвенность, уступчивость присущи **Фенечке** и матери Базарова **Арине Власьевне** (в их портретных характеристиках есть очевидные переклички). Автор явно симпатизирует героиням. Частное проявление этой симпатии – использование слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами. У Фенечки «хорошенькие глазки»,

она «хорошеет с каждым днем». У Арины Власьевны «вишневого цвета губки и родинки на щеках», что придает ее лицу «выражение очень добродушное». Главные ее переживания связаны с заботой о сыне («глаза Арины Власьевны, неотступно обращенные на Базарова, выражали не одну преданность и нежность: в них виднелась и грусть, смешанная с любопытством и страхом, виднелся какой-то смиренный укор»).

Иной – **сатирический** – тип портретирования Тургенев использует по отношению к образу **Кукшиной**. Ее поведение и детали внешности производят откровенно неприятное впечатление («На кожаном диване полулежала дама, еще молодая, белокурая, несколько растрепанная, в шелковом, не совсем опрятном, платье, с крупными браслетами на коротеньких руках и кружевной косынкой на голове»). «Невзрачная фигурка», развязность движений и реплик – все это вызывает неприязненную реакцию даже у Базарова.

В «**Тихом Доне**» М.А. Шолохова наиболее важны портретные характеристики Аксиньи, Натальи и Ильиничны. На фоне тургеневских «акварельных» зарисовок внешности шолоховские портреты более экспрессивны и оценочны; в них гораздо больше внимания уделяется красоте тела; женская привлекательность героинь часто передается «природными» красками – с привлечением пейзажных ассоциаций. Для Шолохова более значимы приемы контраста и совмещения противоположных оценок в пределах одного портретного описания: автора влекут душевные метания, внутренние противоречия героинь.

Особым «демоническим» обаянием Шолохов наделил **Аксинью**. Это яркая красавица с гордым неуступчивым характером (она «гордо и высоко несла свою счастливую, но срамную голову»). Облик Аксиньи воссоздается с использованием не только визуальных, но и обонятельных и осязательных атрибутов («На губах Григория остался волнующий запах ее губ, пахнувших то ли зимним ветром, то ли далеким, неуловимым запахом степного, вспыснутого майским дождем сена...»). Особенно значимы в ее портрете характеристики губ и глаз (губы – «бесстыдно жадные, пухловатые»; глаза вспыхивают «бальваным отчаянным огоньком»). С самого начала романа ее образ подсвечивается мотивами огня и жара («губительная, огневая красота», «бесстыдное полымя»). К финалу «температурные» метафоры уступают место более «прохладным» визуальным. Важнейший портретный штрих в рассказе о последнем дне Аксиньи – сияние её глаз (когда эти глаза закроются, Григорий увидит над собой «черный диск солнца»).

Наталья, в противоположность Аксинье, верная жена и мать. О ее внешности в романе сказано меньше, чем о внешности Аксиньи, причем начальная обобщающая оценка вложена в уста соперницы: «Наталья – девка красивая... Дюже красивая...». Важнейшими лейтмотивами ее портрета становятся упоминания о стройности и о «смелых серых глазах». Терпеливость, выносливость, смелость – эти качества личности заставляют ее бороться за семейное счастье. Когда Григорий возвращается в семью, Наталья выглядит, как «молодая яблоня в цвету – красивая, здоровая, сильная». После окончательного ухода Григория она предстает иной – «незнакомой и страшной». Шолохов намного чаще, чем Тургенев, фиксирует драматические изменения во внешности героинь, что, впрочем, вполне соответствует накалу страстей в «Тихом Доне».

Ильинична – оплот семьи Мелеховых. Развернутого ее портрета в романе нет, но крупным планом даются некоторые детали внешнего облика, позволяющие составить представление о тяготах жизни пожилой казачки («сплошь опутанная паутиной морщин... женщина»; «узловатые и тяжелые руки»). В последних главах романа портрет передает тяжесть понесенных ею потерь, причем характерно, что и на этот раз доминирует точка зрения женщины («Аксинья ясно видела... припухшее лицо Ильиничны, седую прядь волос, выбившуюся из под черной старушечьей шальки. Ильинична долго смотрела в сумеречную степную синь, а потом позвала: “Тришенька! Родненький мой! ... кровинушка моя...”»).

В портретах **Дарьи** Мелеховой (жены Петра) и **Елизаветы** Моховой проявляется общая негативная авторская оценка этих персонажей. В этой связи используются отдельные «дискредитирующие» портретные подробности. Так, например, Дарья «вилась в по-

ходке, перебирая плечами; ...под тонкой каймой злых губ плотно просвечивали мелкие частые зубы». Внимание специально фиксируется на описании ее бровей (она «поигрывает» ими в присутствии любого мужчины). Двойственность женского образа проявляется и в портрете Моховой: ее улыбка «жалит» или «жжет», как крапива, у нее очень красивые глаза «с ореховым оттенком, но в то же время неприятные».

2. Ирония и сарказм в лирике Н.А. Некрасова и В.В. Маяковского

В сочинении необходимо объяснить разницу между иронией и сарказмом, указав на то, что ирония – это неявная, завуалированная насмешка над человеком или явлением; смысл слов при ироническом употреблении прямо противоположен их прямому значению. В свою очередь, сарказм, будучи обличительной и едкой насмешкой, обычно не вуалируется словесно и претендует на афористичность формулировки.

Учитывая широту данной темы, пишущему следует правильно отобрать материал для анализа. Исходя из требований школьной программы, в сочинении следует обратиться к таким стихотворениям Н.А. Некрасова, как «В дороге» (1845), «Вчерашний день, часу в шестом...» (1848), «Размышления у парадного подъезда» (1858), «Крестьянские дети» (1861), «Железная дорога» (1864) и к таким стихотворениям В.В. Маяковского, как «О дряни» (1920-21), «Прозаседавшиеся» (1922), «Разговор с фининспектором о поэзии» (1926). Автору сочинения достаточно проанализировать 2-3 стихотворения каждого автора по собственному выбору.

У Некрасова ирония выступает обычно средством негативной социальной характеристики образов дворян, помещиков, генералов, купцов – словом, притеснителей простого народа. Ирония помогает обнажить беспечность и беззаботность жизни высшего общества, разоблачить их убеждение в том, что именно они являются лучшей частью нации, а также высмеять социальный снобизм и заносчивость дворян. Так, в стихотворении «Размышления у парадного подъезда» постоянные посетители бесполезных светских приемов, кажется, ничем полезным не занимаются и при этом

Так глубоко довольны собой,

Что подумаешь – в том их призванье!

Ироническое восклицание продолжается противопоставлением:

А в обычные дни этот пышный подъезд

Осаждают убогие лица:

Прожектеры, искатели мест,

И преклонный старик, и вдовица.

«Убогими лицами» иронично названы как раз те люди, кому лирический герой симпатизирует. Высокомерное высшее общество, называя безработных мужчин, овдовевших женщин и стариков, ищущих помощи, «убогими», имеет в виду не библейский смысл слова (у-Бога – те, кто у престола Господнего), а насмешливый.

В стихотворении «Крестьянские дети» после восторженного и поэтичного описания жизни крестьянских детей, их талантов и способностей жить в согласии с природой, лирический герой иронически добавляет:

Однако же зависть в дворянском дитяти

Посеять нам было бы жаль...

Делает это автор на самом деле без всякого сожаления, намеренно пытаясь иронической насмешкой высветить ограниченность дворянского ребенка, его оторванность от природы, ненужную изнеженность, напускную утонченность.

Часто после подобных ироничных издевок некрасовский лирический герой погружается в печальные размышления о тяжелой жизни русского народа или в дидактические нравоучения для представителей высшего сословия. Но когда этого не происходит, ироническая усмешка к концу стихотворения разрастается в разоблачающее саркастическое восклицание. (Кроме того, сарказм можно встретить во многих стихотворениях, посвя-

ценных теме предназначения поэта и сущности поэзии). Так, например, построено стихотворение «Железная дорога»: после спора лирического героя с генералом о большей роли человеческих ресурсов в строительстве железной дороги, чем верховной власти, следует ироническое описание расправы замученных крестьян над купцом, эксплуатировавшим их труд. Завершается стихотворение саркастическим пассажем: «Кажется, трудно отрадней картину / Нарисовать, генерал...»

Интересно стихотворение «Тройка»: на просьбу лирического героя разогнать его скуку ямщик реагирует угнетающим, печальным рассказом о нелегкой крестьянской жизни. Лирический герой останавливает этот рассказ горькой саркастической усмешкой:

Ну, довольно, ямщик! Разогнал
Ты мою неотвязную скуку!..

Саркастическим высказыванием завершается и стихотворение «Вчерашний день, часу в шестом...», где крестьянка, подвергаемая телесному наказанию кнутом, сравнивается с музой поэта:

И Музе я сказал: «Гляди!
Сестра твоя родная!»

У Маяковского ирония и сарказм также оказываются средствами обличения, но объектами насмешек становятся буржуазная роскошь, граничащая с пошлостью, мещанские нравы, бюрократизм, обывательская философия. В стихотворении «О дряни» лирический герой на фоне резкого и грубого обличения обывателя, предпочитающего мелкие уютные удовольствия, делает ироническое примечание:

Меня не поймаете на слове,
Я вовсе не против мещанского сословия.
Мещанам
Без различия классов и сословий
Мое славословие.

Ироническое высказывание в стихотворении «Разговор с фининспектором о поэзии» призвано показать, насколько велика дистанция между обыденным и поэтическим сознанием (лирический герой намеренно упрощенно объясняет, что такое рифма). В то же время поэтическая ирония обращена на самого поэта (вспомним, что Маяковский был непримиримым противником банальных рифм):

Вам, конечно, известно явление «рифмы».
Скажем, строчка окончилась словом «отца»,
И тогда через строчку, слога повторив, мы
Ставим какое-нибудь: *ламцадрица-ца* (курсив Маяковского).

В стихотворении «Прозаседавшиеся» высмеиваются бесконечные заседания и обилие бумажных дел. Недоумение по поводу огромных масштабов бесполезной, суетливой бюрократической работы заключено в ироническом пассаже:

Обдают дождем дела бумажные,
Чуть войдешь в здание:
Отобрав с полсотни –
Самые важные! –
Служащие расходятся на заседания.

Завершается стихотворение саркастическим возгласом, передающим и усталость от бесконечных заседаний, и стремление уничтожить подобный порядок вещей: «О, хотя бы/ Еще / Одно заседание / Относительно искоренения всех заседаний!»

Таким образом, ирония и сарказм служат у обоих поэтов средством социального и нравственного обличения. Но если у Некрасова насмешка и язвительные восклицания направлены на власть имущих, то для Маяковского важнее не социальный, а общечеловеческий контекст: он ненавистник пошлости и мещанства, обывательской позиции, уюта и комфорта. В то же время проблема дистанции между приземленным сознанием обывателя и гражданскими порывами поэта решаются Маяковским и Некрасовым сходно.

3. Мотив мечты в лирике М.Ю. Лермонтова и А.А. Блока

В рамках школьной программы мотив трактуется как «простейшая смысловая единица художественного текста; его устойчивый компонент, основа, из которой вырастает сюжет». Определенный мотив может проявиться не только в одном или нескольких произведениях; наиболее устойчивые мотивы проходят через все творчество автора. К числу таких устойчивых смысловых компонентов лирики М.Лермонтова и А.Блока относится мотив мечты, реализующий представления авторов об идеале.

Антитеза мечты и реальности формирует направление лирического поиска и в романтизме, и в символизме, унаследовавшем идею двоemiрия как базовый признак романтического мышления. Образ мечты, возникающий в сознании лирических героев Лермонтова и Блока, обладает разной степенью воплощенности, он **конкретизируется во взаимодействии с мотивами ожидания, надежды, воспоминания, воображения, сна, любовного томления и т.п.**

В лирическом «я» раннего Лермонтова заключены противоречия между жадой подвига, активной деятельности – и невозможностью осуществления этой мечты в современном обществе, среди «пестрой» и «шумной» толпы. Сквозной темой творчества поэта становится тема двойственности человека, внутренней борьбы «небесного» и «земного» начал в его сознании: «... И звуков небес заменить не могли, / Ей [душе] скучные песни земли» («*Ангел*»). Контекстуальным синонимом по отношению к мотиву мечты выступает в лирике Лермонтова **мотив воспоминаний**. Воспоминания о детстве уносят лирического героя в мир «мечты» (искренности, счастья, красоты). Обращаясь «памятью к недавней старине», герой, окруженный «толпой людской», вновь видит себя ребенком, слышит шум листьев под «робкими шагами», и тогда им начинает овладевать «странная тоска»: «Я думаю об ней, я плачу и люблю, / Люблю мечты моей созданье...» («*Как часто, пестрою толпою окружен...*»).

Бунт, который в стихотворении «*Парус*» рассматривался как реальная альтернатива бессобытийной жизни, в зрелой лирике Лермонтова уступает место мечте о покое. Если в «Парусе» герой «просит бури», то есть мечтает о жизни, насыщенной борьбой, то в стихотворении «*Выхожу один я на дорогу...*» он ищет «свободы и покоя». Внутренняя свобода, уход от земной суетности и повседневных забот расцениваются как способ восстановления гармонии в отношениях между человеком и миром. Однако в рамках земного существования это невозможно: мир идеала вынесен у Лермонтова в ту область бытия, которая находится уже по ту сторону и земного, и неземного.

Я б хотел забыться и заснуть!
Но не тем холодным сном могилы...
Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы...

Сон – это особое измерение бытия, где стираются различия между жизнью и смертью, радостью и печалью. Только здесь может быть достигнуто душевное равновесие, недоступное поэту на земле.

Другой путь приобщения к заветной мечте – единение лирического героя с природой. Волнение «желтеющей нивы», приветствие «ландыша серебристого», игра «студеного ключа» умирляют душевную тревогу героя: «...И счастье я могу постигнуть на земле, / И в небесах я вижу бога...» («*Когда волнуется желтеющая нива...*»). Мотив мечты может раскрыться и по-иному: как забота о близком человеке, как желание счастья ему. В «*Молитве*» герой обращается с просьбой к Богородице о защите возлюбленной: «Не за свою молю душу пустынную / За душу странника в свете безродного; / Но я вручить хочу деву невинную / теплой заступнице мира холодного».

А.А. Блок выступает в поэзии Серебряного века как наследник Лермонтова, мотивная структура его лирики во многом перекликается с лермонтовской, что обнаруживается в использовании эпитафий, реминисценций, а главное – в конфликтных отношениях

мечты и реальности в его стихотворениях. Общая логика пути лирического героя в поэзии Блока связана с поисками воплощения идеала, реализации мечты: «О, я хочу безумно жить: / Все сущее – увековечить, / Безличное – вочеловечить, / Несбывшееся – воплотить!» («*О, я хочу безумно жить...*»).

Начальный этап лирического творчества Блока – период светлой мечты о мистически толкуемой встрече с Прекрасной Дамой, о грядущем воплощении Вечной Женственности. На фоне сугубо «мечтательного» стихотворения «Вхожу я в темные храмы...» интонации лирических сомнений заметны в «*Мы встречались с тобой на закате...*». «Утонченность мечты» предстает здесь в двойном освещении: с ней связываются представления о юности и чистоте, но она оказывается слишком хрупкой, не приемлет «приближений, сближений, сгораний». Интонация печального смирения с неизбежным, странная молчаливость и безынициативность участников события лишают его отчетливого психологического содержания, переводят случившееся в безличностно-природный план: то, что происходит, говорит не столько о людях, сколько об общем состоянии мира. А потому нет и активной реакции на случившееся: в душе лирического героя – «ни тоски, ни любви, ни обмана» («обман» здесь, как и у Лермонтова, соотносится с мечтой).

В «Незнакомке» (это «середина» жизненных поисков героя) противостояние мира мечты и мира пошлой реальности контрастно заостряется. Скепсис, сомнения в идеале конфликтно взаимодействуют в сознании лирического героя с жадной веры («в моей душе лежит сокровище, и ключ поручен только мне...»). Финальное «согласие» с «пьяным чудовищем» нельзя толковать буквально: формально соглашаясь с тем, что «истина в вине», герой продолжает мечтать, верить в реальность воплощения идеала, хотя облик женщины радикально меняется по сравнению с ранними стихами.

Крайняя точка разуверения лирического героя в мечте – стихотворение «Ночь, улица, фонарь, аптека...» (идеал неосуществим не только в земной жизни, но и в потусторонности). По настроению и смыслу к нему примыкает стихотворение «В ресторане», в котором образ женщины соткан из конфликтующих друг с другом атрибутов. Однако лирическому герою порой удается преодолевать тлетворное влияние «страшного мира» (и соответственно, внутренний кризис). Важнейшее в этом смысле стихотворение – «**О, весна без конца и без краю...**», написанное под влиянием «Благодарности» Лермонтова. В нем именно мотив «хмельной мечты» выходит на первый план.

Свое отношение к жизни лирический герой выражает решительным «принимаю», и затем не раз повторяет это слово. Однако сама жизнь представляется ему теперь крайне противоречивой, о чем свидетельствует антиномичность образов (неудача – удача, плач – смех, веси – города, простор – томления; все это частные проявления ключевой антитезы «мечты» и «жизни»). Жизнь уже не кажется поэту направленным движением к идеалу, она стихийна, неуправляема, неподвластна человеку, несовершенна. Такому пониманию соответствует и женский образ. Змеиные кудри героини напоминают о мифологической Медузе Горгоне, превращающей все живое в камень. Принимая жизнь, герой Блока признает, что она полна опасностей и тревог, что она может быть враждебна человеку (поэтому и встречу с ней он называет «*враждующей*»). Герой готов противостоять несовершенству мира, о чем свидетельствует образ щита, также связанный с мифом о Медузе (Персей обезглавил спящую Горгону, глядя в медный щит на ее отражение). Поэтому мужественное принятие жизни отнюдь не означает полного согласия с ней, пассивного смирения. Герой смотрит ей в лицо, «ненавидя, кляня и любя», его движение по-прежнему определяется светлой мечтой.

В сочинении может быть представлена интерпретация и других произведений Блока (мотив мечты отчетливо звучит в стихотворениях «О доблестях, о подвигах, о славе...», «На железной дороге», «Россия»; в поэме «Соловьиный сад»).

4. Образ реки в произведениях А.С. Пушкина и А.Н. Островского («Медный всадник», «Гроза»)

Предложенная тема предполагает выявление основных художественных функций образов Невы в поэме А.С.Пушкина и Волги в драме А.Н.Островского – **сюжетной, характерологической, символической.**

Прямое воздействие реки на жизнь главных героев отразилось в **сюжетах** обоих произведений. В «Медном всаднике» (1833) «печальный рассказ» о трагической судьбе жителя Петербурга, потерявшего все во время наводнения, стал сюжетной основой для философских размышлений автора о конфликте интересов государства и частного человека. Описание Невы присутствует в самом начале «петербургской повести»: «На берегу пустынных волн / Стоял он, дум великих полн, / И вдаль глядел. Пред ним широко / Река неслася; бедный челн / По ней стремился одиноко / По мшистым, топким берегам...»

В этом экспозиционном фрагменте изображены два из трех главных «персонажей» поэмы – Петр и Нева. **Символический подтекст сцены** в том, что она воспринимается как начальный этап «сотворения мира»: вода – первая из жизненных стихий, а Петр – своего рода демиург, которому предстоит вдохнуть жизнь в эту «материю». Бурное течение Невы можно сопоставить и с неумолимым ходом истории; бедный челн на ее фоне – всего лишь незащитная «человеческая» подробность на грандиозном природном полотне. Такое контрастное соотнесение способствует укрупнению образа Невы, делает его более величественным, могущественным.

«Неведомые воды» после постройки города преобразуются: «юный град... из топи блат вознесся пышно, горделиво»; Нева «оделася» в гранит, обзавелась мостами, а неВСкие острова украсились «темно-зелеными садами». Река служит городу зеркалом, в которое глядятся «громады стройные... дворцов и башен». Усиливая впечатление чудесного, Пушкин проводит параллели между тем, что было, и тем, что стало: там, где прежде одинокий финский рыбак забрасывал в реку «ветхий невод», теперь, через сто лет, высятся архитектурные ансамбли; в новый порт стремятся корабли «со всех концов земли».

Победа державной воли Петра над сопротивляющимися стихиями – вот общее впечатление от торжественных строк «Вступления». Это впечатление вполне соответствует той скульптурной идее, которая была воплощена в знаменитой статуе, ставшей для всего мира символом имперского Петербурга. Однако сюжет поэмы заставляет по-новому взглянуть этот величественный символ.

Центральным персонажем «печального рассказа», следующего за вступлением, становится поначалу именно река. Благодаря **серии олицетворений** Нева во время наводнения воспринимается как грозное демоническое существо, способное смести со своих берегов все живое: она мечется, «как больной, в своей постеле беспокойной», рвется «к морю против бури», «клокочет и клубится», а потом бросается на город, «как зверь остервеняясь». В кульминационный момент наводнения река и вовсе выглядит страшной и неукротимой сверхчеловеческой силой. Пушкин использует **развернутое сравнение** злых неВСких волн с действиями ватаги воров, разбойников. Река, давшая человеку возвести на своих берегах громадный город, будто проснулась через сто лет и теперь мстит ему, забирая жизни ничем не повинных горожан и даже выталкивая на поверхность «гроба с размытого кладбища». Во второй «части» повести, когда Нева отступает, «насытись разрушеньем», она некоторое время «злобно кипит», будто под ее волнами горит огонь преисподней, и тяжело дышит, «как с битвы прибежавший конь».

Мысль Пушкина обращена и на общие законы взаимодействия человека и природы, и на логику российской истории, в которой все свершения достигались ценой огромных человеческих потерь, а потому неизбежно вызывали народное возмущение. Хотя стихия потопа прямо не уподобляется народному бунту, наводнение и народное возмущение взаимосвязаны. Бунт Невы приносит горе «бедному Евгению», сводит его с ума, но и заставляет взбунтоваться против Медного Всадника. Потоп, хаотическое состояние при-

роды вызывает ассоциации с историческими «беспорядками», с «бесмысленным и беспощадным» русским бунтом, о котором Пушкин будет размышлять в «Капитанской дочке». Как рушатся стихией построенные людьми набережные и мостовые, так мятеж грозит опрокинуть «бронзовую» российскую государственность. Жертвой природного «мятежа» в поэме Пушкина стал «маленький человек», который – пусть на мгновение – сам оказался бунтовщиком. Но что, если грозить «властелину судьбы» осмелится не один только Евгений? Пьедестал рядом с рекой – не очень надежное пристанище даже для «медного» кумира. Образ реки может символизировать жизнь во всей ее полноте, но может и напоминать о **пограничном пространстве между жизнью и смертью**.

По-своему символичен образ реки и в пьесе «Гроза» А.Н.Островского (1859). Вымышленный Калинов – город, стоящий на Волге. Непривычные для драматургии элементы пейзажа в этой пьесе не просто создают **пространственный фон**, но и служат способом **косвенной характеристики персонажей**. С высокого берега реки открываются прекрасные заволжские дали, на которые никак не может налюбоваться давно живущий в городе интеллигент-самоучка Кулигин (с этого мотива начинается пьеса).

Но кому, кроме Кулигина, доступна эта красота? Калиновские обитатели заперлись в своих домах, оградили себя заборами. Патриархальная среда с ее внутрисемейной тиранией враждебна по отношению к красоте, потому что красота «в самый омут ведет» (об этом предупреждает уже в первом действии барыня с двумя лакеями, показывая на Волгу). В семьях царят «жестокое нравы», никому нет дела до великолепия волжских пейзажей. Только молодая мещанка Катерина Кабанова, стоя на высоком берегу, может по мечтать о том, чтобы превратиться в птицу и полететь. Но сильны цепи внутрисемейного рабства, а еще сильнее в душе героини ощущение греховности: грешно быть красивой, грешно полюбить того, кто тебе по нраву, а не того, за кого выдали замуж.

Образ волжского берега, с которого открывается широкая панорама, вводит в пьесу **мотивы простора и воли**, связанные с характером Катерины. Уже в первом разговоре с Варварой Катерина открывает ей свои тайные желания: будь ее воля, каталась бы она теперь по Волге на лодке и песни пела. Мы узнаем, что у героини сильный свободолюбивый характер, ведь еще в детстве она однажды едва не сбежала из дому, сев в лодку и уплыл по реке на десять верст (такой была ее реакция на обиду, полученную от родственников).

Вскоре Катерина решится на свидание с Борисом, но важно, что этой встрече в пьесе предшествует **песня о «донском казаке»**, которую поет бесшабашный Кудряш. Сам того не зная, он будто предсказывает словами песни дальнейшее трагическое развитие событий. Свою песню о реке успеваешь спеть и Варвара – буквально перед началом страстного свидания Катерины с Борисом.

Вид на Волгу открывается и с того бульвара рядом с узкой галереей, на котором Катерина публично признается в своем грехе. Буквально все решающие события в пьесе разворачиваются **на фоне великой реки**. Ее образ постепенно сгущается до многозначного **символа**, в котором сходятся мотивы жизни и любви, воли и кручины, нелегкой женской доли и гибели. Катерина уходит из жизни, падая в волжский «омут» с высокого берега. Именно Волга помогает уйти Катерине из жизни, которая стала для нее страшнее могилы. В финальной сцене пьесы связанная с образом реки символика выходит на первый план. Падая, Катерина ударилась виском о якорь – эмблематический образ неподвижности и верности. Река в этой сцене символизирует одновременно неповиновение и неизбежность, вечное движение и вечный покой, жизнь и смерть. Пьеса, которая началась как мещанская драма, в финале перерастает в трагедию совести, а образ главной героини окончательно вбирает в себя природно-поэтические краски, связанные с символикой грозы и ненастья, реки и воли.

Итак, при всем жанровом несходстве двух произведений, в каждом из них образ реки имеет прямое отношение к **выражению авторской позиции**, к раскрытию глубинной **проблематики** поэмы Пушкина и драмы Островского.

5. Образы рассказчиков в произведениях М.Ю.Лермонтова и А.М.Горького («Герой нашего времени», «Старуха Изергиль»)

В эпических жанрах важен не только сюжет, но и конкретный способ его подачи. От того, кто и как рассказывает историю, зависит наше восприятие, потому что именно повествователь формирует первоначальное впечатление от событий и персонажей, изображенных в произведении. Чаще всего повествователь остается «за текстом». Но иногда его образ объективирован, он так или иначе участвует в сюжете. Такой рассказчик «виден» читателям, и они могут составить представление о его взглядах и мировоззренческой позиции, о психологических установках и жизненном опыте.

Роман М.Лермонтова и рассказ М.Горького включают в себя фигуры нескольких рассказчиков. В «Герое нашего времени» это Максим Максимыч, путешествующий офицер и Печорин. В рассказе Горького это близкий автору странствующий повествователь (его иногда называют автором-повествователем или автобиографическим героем) и сама Изергиль. И у Лермонтова, и у Горького введение нескольких рассказчиков обусловлено стремлением как можно полнее, с разных сторон, раскрыть образы главных героев.

Странствующий офицер у Лермонтова мало что сообщает о себе. Это сначала «посредник», пересказывающий рассказ Максима Максимыча, а потом свидетель встречи Печорина со своим бывшим командиром. Он представляет спокойный, аналитический взгляд на Печорина. Автор-повествователь у Горького дает нам представление о том, как выглядит Изергиль, и пересказывает три ее истории (две легенды и рассказ о собственной жизни). По его «задумчивости» видно, что он по-разному относится к трем разным сюжетам. Максим Максимыч и анонимный путешественник у Лермонтова не вступают в мировоззренческий конфликт с Печориным (первый относится к нему с отеческой любовью, второй – с вежливым любопытством), тогда как горьковский повествователь критически реагирует на позицию Изергиль, хотя делает это неявно, намеками.

Лермонтовский офицер, как можно понять, хорошо образован, обладает литературными навыками, ведет путевые записки. Он лишен сентиментальности, но с большим интересом относится к другим людям. Известие о смерти Печорина становится для него поводом опубликовать печоринский журнал. По возрасту и взглядам на жизнь он довольно близок Печорину, потому что «разгадывает» его внутреннее состояние, получив возможность увидеть его непосредственно. Характеристика, данная им Печорину после этой краткой встречи (повесть «Максим Максимыч»), куда более проницательна, нежели рассказы Максима Максимыча. Об этом же свидетельствует и то, что он может ответить на некоторые недоуменные вопросы Максима Максимыча о современной молодежи (почему она скучает и впадает в хандру, откуда пришла мода на подобное настроение).

Напротив, автор-повествователь в «Старухе Изергиль» **почти во всем отличается от главной героини**: он другого возраста, национальности, мировоззрения. Героиня интересна ему своей яркой экзотичностью, и, слушая ее рассказы, он пытается понять незнакомый ему человеческий тип. Между ними происходят краткие диалоги, причем повествователь несколько раз оказывается объектом ее замечаний. Старая цыганка говорит, например, что молодые русские «родятся стариками», что они не умеют радоваться жизни.

Образы Максима Максимыча и Печорина в «Герое нашего времени» соединяют в себе функции рассказчиков и персонажей: они и сообщают нам о событиях, и сами являются их участниками. Глазами Максима Максимыча – доброго, но простодушного пожилого офицера – дана история Бэлы. Будь «Бэла» рассказана самим Печориным, она превратилась бы в довольно циничную исповедь об очередной его попытке развеять хандру. Печорин переживает в этот период боль расставания с Верой, он не может отделаться от малоприятных воспоминаний о смерти Грушницкого и страданиях княжны Мери. Но автору важно с самого начала создать привлекательный, таинственный образ главного героя, вот почему он доверяет поведать о нем бесхитроственному штабс-капитану. Максим Максимыч испытывает отеческие чувства и к Бэле, и к Печорину, он не пытается проникнуть в

тайны «демонического» сознания своего бывшего подопечного. Сочувственная интонация Максима Максимыча, его незамысловатая речь, поиск простых объяснений и причин – вот основные приметы его речевой характеристики.

Сам Печорин, обладающий явными творческими задатками и склонный к самоанализу, рассказывает о службе на Кавказе в своем «журнале». Его записки «для себя» похожи на черновые наброски будущего романа. Они насыщены наблюдениями социально-бытового плана, но еще интереснее ему психологические детали и философские обобщения (этого почти совсем нет в «Бэле», рассказанной Максимом Максимычем). Печорин умеет дать выразительные описания природы, он уснащает свою письменную речь французскими выражениями, неожиданными метафорами. Сцены встречи с контрабандистами в «Тамани» овеяны приключенческой романтикой. Рассказ о том, как герой, не умея плавать, чуть было не стал жертвой загадочной «ундины», открывает в Печорине, только что прибывшем на диковинный для него Кавказ, черты романтического авантюризма.

Эпизоды соблазнения княжны Мери сопровождаются тонкими наблюдениями Печорина-психолога: он заранее угадывает каждое душевное движение влюбленной девушки и использует это для собственного успеха. Попутно Печорин комментирует в своих записках поведение и пороки «водяного общества». Наконец, описывая пари с Вуличем («Фаталист»), Печорин раскрывает нам причину своей «странности»: его размышления о жизни и смерти, о случае и предопределении сводятся в конечном счете к попытке доказать самому себе, что он свободен. Увы, эта попытка обречена на провал: построить счастливую жизнь на основе романтического индивидуализма невозможно.

Таким образом, характер Печорина рассматривается в романе с трех точек зрения (его собственные записки, взгляды Максима Максимыча и повествователя). «Журнал Печорина» дает нам картину внутренних мотивировок его поведения, а внешние взгляды (путешествующего офицера и Максима Максимыча) характеризуют его с тех сторон, которые более понятны и близки в Печорине каждому из них.

Героиня горьковского рассказа прожила насыщенную непростыми любовными перипетиями жизнь и теперь, в старости, по-прежнему уверена, что главное для человека – любовь. Утверждая этот свой взгляд, Изергиль рассказывает две легенды – о Ларре и Данко. Гордый и самовлюбленный Ларра, желавший обладать женщиной как собственностью, обречен на вечное скитание, тогда как Данко, умерший ради блага людей, является, по мысли Изергиль, героем и образцом того, как нужно жертвовать собой в любви. Однако центральное место в рассказе отведено истории жизни самой Изергиль.

Находясь в плену своего романтического мировосприятия, рассказчица не замечает, что сама далеко не всегда соответствовала идеалу жертвенности и забывала своих любовников слишком быстро. Автор-повествователь несколько раз задает уточняющие вопросы о том, что же произошло с возлюбленными Изергиль после того, как она их покидала. Он словно пытается остановить героиню, вернуть к обсуждению неприятных вопросов – и тем самым показать, что ее молодость прошла «по рецептам» Ларры. Обладая более сдержанным темпераментом, чем цыганка Изергиль, повествователь способен не только дать ее внешнюю зарисовку (как сделал это странствующий офицер, увидев Печорина), но и дать оценку тому идеалу, который провозглашает Изергиль.

Интересно, что даже портретные характеристики, данные рассказчиком старухе, более близки описанию внешности Ларры, нежели Данко. Таким образом, повествователь в рассказе «Старуха Изергиль» способствует более полному и «объективному» раскрытию характера героини. Жизнь Изергиль схематично можно представить как движение «от полюса» Ларры к «полюсу» Данко, а потому понятно, что финальная история выражает представление героини о верном, подлинном понимании идеи свободы.

Однако завершающая рассказ пейзажная зарисовка настраивает не столько на подведение итогов, сколько на продолжение раздумий. «Море шумело глухо и печально», – сообщает нам повествователь в последней фразе рассказа. Возможно, эта печаль связана с

тем, что романтический идеал жертвенной свободы, как понимает повествователь, вряд ли воплотим в жизни: ведь даже Изергиль в полной мере не сумела этого сделать.

6. Осенний пейзаж в лирике А.С. Пушкина, Ф.И. Тютчева и А.А. Ахматовой

На фоне «сезонных» авторских предпочтений картины осени в русской лирике занимают не самое видное место: поэтов чаще влекут весенние и летние пейзажи. Однако именно зарисовки осени, как правило, отмечены наибольшей философской глубиной. Для русских поэтов-классиков осень не просто «закатная» пора годового природного цикла, не просто переход от буйства летних красок к черно-белому аскетизму зимы, но и время, располагающее к отрешению от суеты, к размышлениям о смысле жизни, о радостях и горестях, которые несет человеку окружающий мир.

Одним из первых в русской лирике дал развернутые картины осенней природы Пушкин, заложивший традиции описания «унылой поры». Эти традиции были развиты или переосмыслены поэтами следующих поколений. Самыми яркими примерами «осенних» стихотворений являются такие пушкинские шедевры, как «19 октября» (1825) и «Осень» (1833).

19 октября – день открытия Царскосельского лицея. Каждая годовщина лицея – важный повод для встречи друзей-лицеистов. Но Пушкину не суждено было встретиться с друзьями детства: он уже пятый год проводил вдали от столицы и мог лишь мысленно обращаться к своим товарищам. Положение опального поэта отражается на настроении произведения. В начальных стихах дано описание угасающей природы: неспешный листопад, схваченное первыми холодами поле, сумрак. Картина поздней осени созвучна состоянию поэта: природа грустит вместе с ним. Но экспозиционный пейзаж – всего лишь отправная точка пушкинской элегии. Обращаясь в прошлое, поэт сетует на то, что воображение не может заменить ему живого общения с друзьями. Однако вопреки этим сетованиям настроение постепенно меняется: память о Матюшкине и Пушине, Горчакове и Дельвиге скрашивает его одиночество. В элегии звучат и гимн настоящей дружбе, и мысли о том, каким должно быть искусство, и предсказание о воссоединении с друзьями («Промчится год, и я явлюся к вам!»).

Более подробное описание осени дано в элегии «Осень». Хотя в стихотворении описана вся серия времен года, Пушкин особенно выделяет именно осень. Это любимый сезон поэта, наиболее творчески продуктивная пора. Не случайно элегия завершается изображением творческого процесса:

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута – и стихи свободно потекут...

Пушкин использует развернутое сравнение рождающегося в его сознании стихотворения с пускающимся в плавание кораблем: «...и паруса надулись, ветра полны; / Громада двинулась и рассекает волны».

В отношении Пушкина к столь «неуютному» времени года нет ни грусти, ни страха – он приветствует ее в любом облике. Осенняя природа для Пушкина – это импульсы к радости, бодрости, подъему душевных и физических сил. С каждой осенью поэт «расцветает». Пушкин любит ясность в деталях, он редко дает излишне эмоциональную оценку тому, что описывает, избегает вычурных красок. Поэт рисует осень оптимистично и спокойно, ему «приятна» ее «прощальная краса» («пышное природы увяданье, / В багрец и в золото одетые леса...»). Картина природы здесь не самоцель, а повод для философских раздумий о неизбежности смерти. Можно заметить, что оба «осенних» стихотворения Пушкина открываются листопадом. Объектом изображения становятся поля, рощи и те превращения, которые с ними происходят осенью. Пушкинским пейзажам присущ принцип равномасштабности: в них нет игры между крупным и общим планами, доминирует

принцип панорамного обзора. Пейзаж Пушкина пронизан человеческим присутствием, он не отделен от лирического героя. Олицетворение – один из самых распространенных тропов пушкинских осенних элегий.

Иной характер носят осенние пейзажи Ф.И. Тютчева. Стихотворение «**Осенний вечер**» представляет собой зарисовку осеннего вечера. Поэт смог уловить момент, когда последние лучи солнца оставляют свои отпечатки на верхушках деревьев, озаряют все вокруг своим теплым светом. Цветовая гамма произведения приглушена, она передает процесс уменьшения яркости. Это достигается при помощи эмоционально окрашенных эпитетов (умильная, таинственная, лёгкий, туманная, тихая, грустно-сиротеющая, стыдливая, кроткая). Осенний пейзаж для поэта – напоминание о конечности жизни. Миг осеннего теплого вечера особенно дорог потому, что он краток. При всей живописности осеннего ландшафта он пронизан настроениями надломленности, психологической усталости.

В элегии «**Есть в осени первоначальной...**» (1857) эта идея кратковременности красоты получает дальнейшее развитие. Первая строфа – миниатюрная экспозиция. Дана картина сезонного перелома: природа в этот момент переживает последнюю «вспышку красоты» перед неизбежным угасанием. Сравнение «как бы хрустальный» передает и очарование осенних солнечных дней, и их эфемерность. Панорамная картина опустевшего поля сменяется выразительным крупным планом («Лишь паутины тонкий волос / Блестит на праздной борозде»). Печальные интонации уравниваются в последних стихах образом небесного света («И льется чистая и теплая лазурь / На отдыхающее поле»).

Одно из самых интересных описаний осени в лирике А.Ахматовой дано в стихотворении «**Небывалая осень построила купол высокий...**» (1922). Одиннадцать строк из двенадцати – картина нестандартной «весенней осени». Этой осени присущи человеческие качества: она «строит» небесный купол, запрещает облакам темнить небесный свод, «жадно» ласкается к солнцу. Постепенно проявляется личностная оценка происходящего лирической героиней. Ее восприятие предельно обострено: видна изумрудная вода в каналах; крапива пахнет, как розы. Солнце уподоблено мятежнику, а появление подснежника и вовсе придает происходящему признаки исключительности. Главной в стихотворении оказывается завершающая строка, раскрывающая психологический смысл «небывалой осени». Лирическая героиня Ахматовой влюблена, и пейзаж «небывалой осени» – это пейзаж ее души.

7. Портретная деталь как средство характеристики персонажа в повестях Н.В.Гоголя и М.А.Булгакова («Шинель», «Собачье сердце»)

Портретная деталь – одна из разновидностей предметной изобразительности. Это выразительная подробность, несущая значительную смысловую и идейно-эмоциональную нагрузку. В «**Шинели**» Н.В. Гоголя портрет и портретная деталь необходимы как прием типизации. Излюбленный прием Гоголя – синекдоха: та или иная внешняя деталь замещает цельное изображение человека. Функция приема – достичь эффекта обезличивания (Петербург – город, в котором человек теряет индивидуальность).

Главный герой Акакий Акакиевич изображен с нескрываемой иронией, причем иронический эффект возникает благодаря сочетанию *типизирующих обобщений с микроскопически подробными описаниями мелочей*: «Чиновник нельзя сказать чтобы очень замечательный, низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица что называется геморроидальным. Что ж делать! виноват петербургский климат».

Большая часть подробностей внешнего вида Акакия Акакиевича связана с его одеждой, причем детализация порождает двойственное отношение к персонажу (одновременно сострадание и сдавленный смех, сочувственную робкую улыбку): «...вицмундир у него был не зеленый, а какого-то рыжеватого-мучного цвета. Воротничок на нем был узень-

кий, низенький. И всегда что-нибудь прилипало к его вицмундиру...». В ряду характеризующих бедного чиновника подробностей – гастрономические детали («Приходя домой, он садился тотчас же за стол, хлебал наскоро свои щи и ел кусок говядины с луком, вовсе не замечая их вкуса, ел все это с мухами и со всем тем, что ни посылал Бог на ту пору»).

Но особенно важны подробности, связанные с обретением и утратой шинели. Процесс шитья новой шинели описывается максимально подробно; столь же подробно характеризуется страсть к этому предмету гардероба в душе персонажа. Автор выстраивает серию противопоставлений, сравнивая старую шинель с обновкой. Вот образные характеристики старой вещи (использована точка зрения портного): «худой гардероб», «дело совсем гнилое», «тронешь иглой – а вот уж оно и ползет», «подуй ветер, так и разлетится». Иную серию определений порождает новая шинель: «лучше сукна и не бывает», добротный плотный коленкор «был еще лучше шелку и даже на вид казистей и глянцевитей».

В сочинении должны быть хотя бы лаконично прокомментированы и портретные характеристики других персонажей, прежде всего портного Петровича и «значительного лица» (портрет первого окрашен юмором, второй портрет – откровенно сатирический). Поощрения заслуживает участник олимпиады, прокомментировавший гоголевскую «лукавую» детализацию, в особенности знаменитое описание ногтя Петровича: «прежде всего бросился в глаза большой палец, очень известный Акакию Акакиевичу, с каким-то изуродованным ногтем, толстым и крепким, как у *черепахи череп*».

Гоголевские традиции сатирического и иронического портретирования были развиты М.А.Булгаковым. Экспозиционная часть повествования в повести «**Собачье сердце**» ориентирована на «точку зрения» собаки. В сознании Шарика практически каждый человек замещается какой-то одной значимой деталью портрета: «негодяй в грязном колпаке» (повар «столовой нормального питания»); «умственного труда господин, с французской остроконечной бородкой и усами седыми, пушистыми и лихими, как у французских рыцарей» (Преображенский); «бежит в подворотню в любовниковых чулках» (о случайно увиденной в толпе девушке); «вошёл тот, тяпнутый, оказавшийся теперь в ярком свете очень красивым, молодым с острой бородкой (о Борментале).

Особенно символичны детали портрета Преображенского, который в восприятии Шарика предстает верховным божеством. Вот сцена во время операции: «В белом сиянии стоял жрец и сквозь зубы напевал про священные берега Нила. <...> Подстриженная его седина скрывалась под белым колпаком, напоминающим патриаршую скуфейку. Жрец был весь в белом, а поверх белого, как епитрахиль, был надет резиновый узкий фартук».

Гротескными портретными деталями наделены образы клиентов Преображенского: «На голове у фрукта росли совершенно зелёные волосы, а на затылке они отливали в ржавый табачный цвет, морщины расползались на лице у фрукта, но цвет лица был розовый, как у младенца. Левая нога не сгибалась, её приходилось волочить по ковру, зато правая прыгала, как у детского шелкуна»; посетительница доктора появляется в его кабинете «в лихо заломленной набок шляпе и со сверкающим колье на вялой и жёваной шее. Странные чёрные мешки висели у неё под глазами, а щёки были кукольно-румяного цвета». Не менее причудливы и портретные характеристики членов домкома (Швондера и его спутников). В самостоятельную портретную миниатюру разрастается описание «персикового юноши в кожаной куртке» (он оказывается женщиной с «литературной» фамилией Вяземская).

После проведенной Преображенским операции главным объектом портретирования становится новое существо, превращающееся в гражданина Шарикова. Все внешние метаморфозы детально описаны в дневнике, который ведет Борменталь: его записи лаконичны, но в совокупности своей создают фантазмагорическую картину. Развернутый портрет окончательно «очеловечившегося» Шарикова включает в себя целую серию фарсовых подробностей: «волосы у него на голове росли жёсткие, как бы кустами на выкорчеванном поле»; «пиджак, прорванный под левой мышкой, был усеян соломой, полосатые брючки на правой коленке продраны, а на левой выпачканы лиловой краской»; «на

шее у человека был повязан ядовито-небесного цвета галстук с фальшивой рубиновой булавкой».

Портрет и привычки Полиграфа Полиграфовича обрисованы писателем с использованием приемов карикатуры и гротеска. Чего стоит хотя бы устроенный Шариковым в квартире «великий потоп» или неистребимая привычка зубами ловить у себя на теле блох! Едкая сатира Булгакова направлена не только на «пролетария» с собачьей родословной. Главное, что именно Шариков оказывается «своим», «классово близким» представителям новой власти. Гротескные превращения, которым в булгаковской повести подвержены советские чиновники, придают этой власти inferнально-демонический характер, делают их не столько социально-политической, сколько метафизической силой, которой вынужден сопротивляться булгаковский герой.

Итак, подобно Гоголю, Булгаков смело преображает воспроизводимую реальность, пользуясь приемами гиперболы, комического заострения ситуаций, гротеска. Как и Гоголь, он сочетает в повести тщательное портретирование и заведомую фантастику, вплетает в комические по основному звучанию ситуации ноты драматизма.

8. Проблема рабской психологии в сказках М.Е. Салтыкова-Щедрина и рассказах А.П. Чехова

Тексты для анализа: «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил», «Дикий помещик», «Медведь на воеводстве», «Премудрый пискарь» М.Е. Салтыкова-Щедрина; «Смерть чиновника», «Хамелеон», «Крыжовник», «Человек в футляре», «Душечка» А.П. Чехова.

В творчестве Салтыкова-Щедрина и Чехова решение проблемы рабской психологии приводит к переосмыслению традиционной для русской литературы XIX века темы маленького человека. В произведениях Пушкина и Гоголя маленький человек изображался как жертва социальных обстоятельств, он достоин сочувствия и сострадания. Герои Салтыкова-Щедрина и Чехова сатирически или иронически высмеиваются, авторской симпатии в их изображении не чувствуется. При раскрытии темы следует представить толкование понятия «рабская психология», которое включает не только бездумное и покорное подчинение начальству, безответность, покорность, но и послушное преклонение перед самой жизнью, нежелание что-либо менять в ней.

В сатирических сказках Салтыкова-Щедрина рабская психология проявляется в ситуациях взаимодействия персонажей из разных сословий или подчиненного и его начальника («Повесть о том, как...», «Дикий помещик», «Медведь на воеводстве», «Премудрый пискарь»). Можно использовать при анализе и текст сказки «Самоотверженный заяц».

В «**Повести о том, как...**» «громаднейший мужик» беспрекословно помогает генералам прокормиться на острове, а потом отвозит их домой. Щедрин поэтизирует его ловкость и находчивость, привычку к труду, но при этом симпатия автора не на стороне мужика. Добровольно и бездумно подчиняясь генералам, мужик сам вьет веревку, которой они впоследствии привяжут «громаднейшего умельца», чтобы он не убежал. При этом в голове мужика даже не появляются мысли о сопротивлении. Сквозь призму этого образа сатирик демонстрирует свое понимание крестьянского характера, который основан на привычке к повиновению. В сказке «**Медведь на воеводстве**» рабская психология жителей выражается в одной из фраз недовольных действиями Топтыгина I («Вот так скотина! добрые люди кровопролитиев от него ждали»). Жители недовольны не жестокостью, а отходом от стандартов наказаний, к самым жестоким мерам они готовы и даже ждут их. В «**Диком помещике**» крестьяне не просят освободить их от жестокого барина, а мечтают просто исчезнуть со света («Господи! легче нам пропасть и с детьми с малыыми, нежели всю жизнь так маяться!»). Персонаж сказки «**Самоотверженный заяц**» не только труслив и беспомощен, но даже не мыслит сопротивляться («Не могу, -- говорит, -- волк не велел»). Заяц ведет себя самоотверженно, стремясь спасти брата невесты, однако он дейст-

вует в рамках установленных законом законов, не пытаясь с ними бороться, что и делает его заложником ситуации.

В сказке «**Премудрый пискарь**» представлена другая разновидность рабской психологии: подчинение не конкретному лицу, а жизни, покорность и нежелание бороться с трудностями. Пискарь покоряется жизни настолько, что прилагает все усилия, чтобы никоим образом не взаимодействовать с нею («Лучше не есть, не пить, нежели с сытым желудком жизни лишиться»). Основное занятие персонажа – «дрожать» («Жил – дрожал, и умирал – дрожал»).

В творчестве Чехова рабская психология представлена в несколько ином освещении. На фоне щедринской едкой сатиры способы чеховского осмысления «самоумаления» человека более тонки и разнообразны: используются все оттенки комического (и сатира, и юмор, и ирония). В рассказах Чехова представлено несколько трактовок рабской психологии. В рассказе «**Толстый и тонкий**» развивается тема добровольного подчинения одного человека другому: один из двух давних приятелей начинает заискивать перед своим другом, узнав, что тот старше по чину: «Сам он съежился, сгорбился, сузился... Его чемоданы, узлы и картонки съежились, поморщились... Длинный подбородок жены стал еще длиннее». Для чиновника встреча и разговор со старшим по званию – «приятное ошеломление». В рассказе «**Смерть чиновника**» пресмыкательство перед старшими по чину определяет поведение Червякова (говорящая фамилия, четко выраженное авторское отношение к персонажу). Его раболепие настолько велико, что он не осознает комичность ситуации: «Ежели мы будем смеяться, так никакого тогда, значит, и уважения к персонам... не будет...». Подобная узость сознания и приводит к гибели героя. Комизм ситуации – в несоответствии ничтожной причины и серьезного следствия (Червяков всего лишь «чихнул», но в итоге это привело его к смерти). В «**Хамелеоне**» сама мысль о генерале приводит полицейского надзирателя Очумелова в трепет («Надень-ка, брат Елдырин, на меня пальто... Что-то ветром подуло... Знобит...»), для него генеральская собачка становится важнее и ценнее пострадавшего человека. Здесь, как и в «Смерти чиновника», ключевой прием сатирического разоблачения – многократный повтор (Очумелов несколько раз то снимает шинель, то надевает ее – в зависимости от меняющейся трактовки ситуации с собакой).

В рассказе «**Человек в футляре**» представлено два типа проявления рабской психологии. Жители города боятся Беликова, равного им по социальному статусу («Под влиянием таких людей, как Беликов... в нашем городе стали бояться всего. Бояться громко говорить, посылать письма, знакомиться, читать книги, бояться помогать бедным, учить грамоте...»). При этом сам главный герой вырабатывает в себе психологию раба (второй вариант рабской психологии): «У этого человека наблюдалось постоянное и непреодолимое стремление окружить себя оболочкой, создать себе, так сказать, футляр, который уединил бы его, защитил бы от внешних влияний». Учитель древнегреческого языка перевоплотился в чиновника по духу, «живущего по циркулярам и газетным статьям, в которых запрещалось что-нибудь».

Сюжетная ситуация «случайной смерти» из рассказа «Смерть чиновника» (Червяков чихнул ... и умер) повторяется в этом рассказе в сатирически заостренном виде (Беликов собрался жениться... и умер). То, что начиналось юмористически, превратилось в сатирическое, а ироническая насмешка сменилась саркастическим смехом.

9. Речевая характеристика персонажей в рассказах А.П. Чехова и В.М. Шукшина

Тема предполагает сопоставление речевых ресурсов характерологии в малой прозе А.Чехова и В.Шукшина. Чтобы претендовать на высокую оценку, автор сочинения должен проанализировать не менее двух рассказов каждого из писателей и провести параллели между формами и целями использования речевых характеристик в произведениях

Чехова и Шукшина. Речевая характеристика – одно из важнейших изобразительно-выразительных средств, используемых в социально-психологических портретах персонажа. Она складывается из самой речи персонажа и из ее описания автором текста. Особенности речи персонажа раскрывают его внутренний мир, определяют общежитийский и мировоззренческий кругозор, а также косвенно передают авторское отношение к нему.

Речевые характеристики могут быть представлены опосредованно (при помощи авторских ремарок и комментариев к высказываниям персонажей) или напрямую (в их монологах и диалогах). Они складываются из общих замечаний о манере героя говорить, о его словарном запасе, особенностях интонации, пристрастии к тем или иным словечкам.

Яркими речевыми характеристиками наделены персонажи ранних рассказов А.П. Чехова («Смерть чиновника», «Хамелеон», «Толстый и тонкий» и др.). Так, в *«Смерти чиновника»* самоуничижительный тон в речи главного героя и навязчивое повторение Червяковым никому не нужных извинений характеризуют его лакейскую душу («ваше-ство», «я нечаянно», «я не желал», «я ведь... не то чтобы», «не нарочно», «ежели припомните», «ежели я осмеливаюсь»). Поэтому даже нелепая смерть персонажа не вызывает у автора никакого сочувствия: умирает не человек, а казенно-бездушное существо («что-то отрывается» не в душе, а в животе у героя). В *«Хамелеоне»* тема приспособленчества передается не только сюжетными метаморфозами, но и высказываниями персонажей. Они позволяют составить психологический портрет Очумелова. Косноязычие облеченного властью персонажа («По какому это случаю тут?», «Почему тут? Это ты зачем палец?.. Кто кричал?»), граничащая с хамством грубость лексики («Я ему покажу Кузькину мать!..», «А ты, болван, опусти руку! Нечего свой дурацкий палец выставлять!»), устрашающая интонация его выкриков («Я еще доберусь до тебя!») контрастируют с «сюсюкающим» словоупотреблением в моменты страха (показательно обилие уменьшительно-ласкательных слов «собачка», «собачонка», «братец» и т.д.).

В более поздних рассказах Чехова сатирическая речевая характеристика перестает играть определяющую роль, дополняется сложным арсеналом психологического портретирования. Тем не менее, часто именно единичная речевая деталь определяет отношение автора к персонажу. Такова, например, излюбленная фраза учителя гимназии Беликова в рассказе *«Человек в футляре»*: «как бы чего не вышло». Михаила Саввича и Вареньку Коваленко рассказчик характеризует междометиями (басистый голос брата: «бу-бу-бу»; залиvistый смех сестры: «ха-ха-ха»). Интересно и вторжение украинизмов в речь Вареньки и её брата (так, он дает меткое прозвище Беликову: «глитай абож паук»). Речевые характеристики играют существенную роль в создании группового портрета Туркиных в рассказе *«Ионыч»*. В этой семье вновь и вновь повторяются шутки и развлечения, предлагаемые гостям. Повествователь с иронией сообщает, например, что глава семьи с помощью долгих «упражнений в остроумии» выработал особый язык, состоящий из таких плоских каламбуров, как «большинский», «недурственно», «покорчило вас благодарю». В речи главной героини рассказа *«Душечка»* не встретишь индивидуальных особенностей: все, что она говорит, – повторение чужих слов. Любопытная речевая деталь рассказа – телеграмма с извещением о смерти Кукина, в которой сразу два непонятных слова: «хохороны» и «сючала». Эта нелепая опечатка меняет отношение читателя к факту смерти, переводит тональность рассказа в трагикомическую плоскость.

Яркие речевые характеристики персонажей – неперенный атрибут рассказов В.М. Шукшина. Обращение к живой разговорной речи, краткость, преобладание диалогов в композиции рассказов, интерес к «маленькому человеку», соединение комического с трагическим, умение показать судьбу личности в коротком рассказе – все это сближает рассказы Шукшина с произведениями Чехова. Однако персонажи Шукшина – люди иной эпохи, все они преимущественно выходцы из деревни, а проблематика произведений нередко определяется столкновением «городского» и «деревенского» начал. Рассказы Шукшина тяготеют к форме фрагмента. Это позволяет писателю подчинить композицию сю-

жета логике беседы или устного рассказывания, сфокусировать смысловую нагрузку на речевой характеристике героя и практически исключить развернутые описания.

Главный герой рассказа «*Чудик*» открывает в творчестве писателя галерею персонажей, отличающихся добрым сердцем, чуткостью и отзывчивостью к окружающим. При этом им свойственны непрактичность, «детскость», мечтательность. Для окружающих его людей герой – неудачник: с ним постоянно что-то случается. Например, он роняет деньги, но позднее, увидев их на полу, решает, что они принадлежат кому-то другому и шутит по этому поводу («Хорошо живете, граждане!»). А когда, хватившись, понимает, что это его собственная пятидесятирублевая купюра, стесняется сказать об этом и не может забрать деньги. Чтобы понравиться жене брата, он раскрашивает коляску малыша, но вместо ожидаемой благодарности нарывается на злую отповедь. Трогательная наивность Чудика проявляется в серии его «вопрошаний», обращенных к людям и миру в целом («Да почему же я такой есть-то?», «Не понимаю: почему они стали злые?»).

Центральный персонаж рассказа «*Миль пардон, мадам*» (1968) Бронька Пупков приоткрывает другую грань характеров шукшинских «чудиков». Он водит городских охотников в лес, но главным для него событием всякий раз оказывается откладываемый на последний день охоты рассказ о его неудачном покушении на Гитлера. Речь Броньки колоритна: книжные обороты («искажение истории», «ответственное задание») смешиваются с просторечной лексикой («сызмальства», «житуха»), бранными словами («гад», «шантрапа»), дополняются фразеологизмами («как в аптеке», «как две капли воды»). Сквозь заведомую нелепицу и «завиральность» его «охотничьих рассказов» проступает главная черта сознания Броньки Пупкова – мечта о подвиге, о самоотверженном поступке.

Самой необычной речевой характеристикой наделен Глеб Капустин – герой рассказа «*Срезал*» (1970). Он спорщик и «профессионал» разоблачения, «срезающий» выходцев из своей деревни, добившихся определенного общественного положения. Жертвой Капустина становится и приехавший на побывку в деревню интеллигент, кандидат филологических наук Журавлев, которому Глеб устраивает своеобразный экзамен. «Кандидат» обманут внешней нелепостью вопросов Глеба и не может понять, что происходит. Сначала вопросы Капустина кажутся гостю смешными, но скоро весь комизм исчезает: столкновение перерастает в словесную дуэль. С одной стороны, в этой дуэли высвечивается снисходительность горожанина к «странностям» живущих в деревне земляков. С другой стороны, спор выявляет агрессивность, мстительность, жажду социального реванша, которая владеет разумом Глеба.

Вступая в словесный поединок, герой обращается к книжной лексике и оборотам («лежать на орбите»), часто допуская ошибки при употреблении иностранных слов и терминов («стратегическая философия»). Его обращение к «противнику» изначально иронично («господин кандидат»), он постоянно перебивает собеседника, не слушая его, забрасывая его все новыми и новыми, зачастую абсурдными, вопросами (например, о «проблеме шаманизма в отдельных районах Севера»). Таким образом, «простой» человек в изображении Шукшина оказывается совсем «непростым», а деревенская жизнь (о которой горожане могут думать как об идиллии) внутренне конфликтна, может обернуться серьезными нравственными столкновениями.

10. Роль авторских ремарок в пьесах «Ревизор» Н.В.Гоголя и «Вишневый сад» А.П.Чехова

Основу содержания драматического произведения составляют монологи и диалоги персонажей. Собственно авторская речь присутствует в драме в нескольких формах: это список действующих лиц (с краткой «анкетной» характеристикой), указания на композиционное деление (действия, явления, картины, сцены) и на сценическую обстановку или особенности костюмов. Произведение может открываться авторским предисловием, которое (как, например, в «Ревизоре») содержит «рекомендации для господ актеров». Важ-

нейшей формой авторских высказываний в драматургии являются **ремарки**. Это пояснения, которыми драматург предваряет или сопровождает ход действия, указания автора на поступки героев, их жесты, мимику, на психологический смысл их высказываний, на темп речи и паузы и, кроме того, указания на обстановку действия. Ремарки функционально синтетичны: они нужны и для создания цельного литературного образа персонажа, и в качестве «руководства к действию» для актеров в ходе постановки. Это можно увидеть в пьесах «Ревизор» и «Вишневый сад».

Ремарки пьесы «Ревизор» можно условно поделить на несколько разрядов: 1) «технические», к которым относятся необходимые пояснения по построению мизансцен («все усаживаются вокруг обоих Петров Ивановичей», «обращаясь к Бобчинскому и Добчинскому»); 2) средства сатирической типизации, среди которых портретные черты, характеристики жестов, мимики и действий персонажей; 3) ремарка «немая сцена», которая относится к числу важнейших образов-символов комедии.

Описания времени, места и обстановки, в которой протекает действие, у Гоголя кратки и подчиняются задаче типизировать образ среднестатистического города N: «маленькая комната в гостинице. Постель, стол, чемодан, пустая бутылка, сапоги, щетка и прочее». Большая часть ремарок в пьесе – это косвенная сатирическая характеристика персонажа, складывающаяся из описания его действий, мимики и жестов. Иногда они становятся **единственной** характеристикой персонажа и полностью формируют его образ, как, например, в случае с врачом Христианом Ивановичем Гибнером. О том, что это иностранец, ни слова не понимающий по-русски и бесполезный на службе, мы понимаем благодаря ремарке «произносит звук, отчасти похожий на букву *и* и несколько на *е*». По отношению к другим чиновникам часто используются ремарки «вслух» или «в сторону», свидетельствующие об их лицемерии. Так, после того как городничий сказал Хлестакову, что он «карт и в руки никогда не брал», Лука Лукич Хлопов произносит «в сторону»: «А у меня, подлец, выпонтировал вчера сто рублей». Земляника, поздравляя городничего с помолвкой дочери, «в сторону» произносит: «Этакой свинье всегда лезет в рот счастье».

Слова городничего часто сопровождают ремарки, указывающие на бурную эмоциональную реакцию, такие как «в страхе», «хватается за голову». А слова его жены Анны Андреевны – ремарки, иллюстрирующие ее суетливость и взбалмошность: «подбегает к окну и кричит», «свешивается в окно», «кричит до тех пор, пока не опускается занавес». С одной стороны, эти ремарки соотносятся с характеристиками, данными персонажам в «рекомендациях для господ актеров»: у городничего «переход от страха к радости, от грубости к высокомерию довольно быстр, как у человека с грубо развитыми склонностями души», а его жена «очень любопытна и при случае выказывает тщеславие». С другой стороны, многочисленные ремарки, указывающие на проявления эмоций, составляют разительный контраст с последним явлением пьесы, состоящим почти целиком (за исключением слов жандарма) из одной ремарки, получившей название «немая сцена». Она описывает окаменевшую группу персонажей. Все мелкие и разнообразные страсти, волновавшие их по ходу действия, перекрывает одно сильное ощущение изумления, страха и «грома» возмездия. В этом контрасте заключен символический смысл ремарки.

Помимо сатирического, ремарками создается также комический эффект. С их помощью передаются ситуации, насыщенные внешним комизмом. Примерами таких ситуаций могут служить проявления комической неуклюжести Бобчинского (когда он вместе с дверью «летит на сцену») или гротескной «завиральности» Хлестакова (когда в момент наивысшего «воодушевления» он «поскальзывается и чуть не шлепается на пол, но с почтением поддерживается чиновниками»). Некоторые ремарки позволяют передать двусмысленность ситуации. Пример тому – беседа городничего с Хлестаковым в гостинице, когда первый предлагает второму переехать на другую квартиру, а тот думает, что его хотят отправить в тюрьму. Хлестаков, «испугавшись, бодрится и выпрямливается, бледнеет и съезживается, кланяется, сначала немного заикается, но к концу речи говорит громко».

Городничий «протягивает руки по швам, робеет», а когда Хлестаков стучит кулаком по столу, чиновник «вытягивается и дрожит всем телом».

Ремарки пьесы А.П.Чехова «Вишневый сад», в отличие от гоголевских, скорее ориентированы на прочтение, чем на театральное воплощение. Они иллюстрируют специфику чеховской пьесы, которая предназначена не только для сценической постановки, но и «для чтения». Если функцией большинства ремарок в «Ревизоре» была сатирическая типизация, то в «Вишневом саде» ремарки служат средством создания реалистической символики и особого чеховского «лиризма», передачи «подводного течения».

Ремарки в чеховском тексте создают **образ автора**, который видит, слышит и переживает происходящее вместе с персонажами. Мы воспринимаем все события именно через субъективную призму его взгляда: «Комната, которая *до сих пор* называется детской. Одна из дверей ведет в комнату Ани. Рассвет, скоро взойдет солнце. *Уже* май, цветут вишневые деревья, но в саду *холодно*, утренник»; «Входит Епиходов с букетом; он в пиджаке и в ярко вычищенных сапогах, которые *сильно* скрипят». Мы видим и слышим все, что попадает в поле его зрения и слуха. В этом отношении интересно звуковое оформление пьесы: слышны самые разнообразные звуки – и приятные, и неприятные, и «бытовые» и «поэтические». Это и пение птиц, и скрип сапогов Епиходова, и игра пастуха на свирели, и мелодии еврейского оркестра, под звуки которого плачет Раневская и торжествует Лопахин, и игра Епиходова на гитаре, и звук лопнувшей струны, и звон брошенных Варей ключей, и стук топора по деревьям, и звук запираемых на ключ дверей.

Автор наделен не только «очеловеченным» слухом, но и «очеловеченным» зрением – не таким избирательным, как зрение традиционного автора, но воспринимающим происходящее во всей полноте. Мы видим героев, как человек – других людей: и зевающими, и тяжело вздыхающими, и смущающимися, и радостными, и недовольными (ремарки, отражающие эмоциональные реакции персонажей: «*радостно*», «*сквозь слёзы*», «*недовольным тоном*», «*тяжело вздохнув, уходит в сильном смущении*», «*зевая*»).

Эмоциональное состояние героев помогают передать и ремарки-описания пейзажа. Например, приезд Раневской совпадает с моментом цветения вишнёвых деревьев. Сад вызывает чувство радости и изумления у героев и одновременно навеивает грустные мысли в связи с его предстоящей продажей. Восход луны в конце 2 действия создает настроение, гармонирующее со словами Пети, исполненными веры в будущее.

Одной из самых **частотных** ремарок в пьесе является ремарка «пауза», создающая атмосферу эмоциональной напряженности и недосказанности. Как и некоторые другие ремарки, она имеет символическое значение: указывает на «провалы понимания» между людьми. Персонажи будто попали в паузу между сменой исторических эпох. В этом контексте символическое значение также приобретают ремарки-указания на время действия. Оно начинается весной, а заканчивается осенью, что символизирует переход дворянства от рассвета к закату, от расцвета к увяданию.

Таким образом, основными функциями ремарок в пьесе Чехова является проявление авторской позиции, а также насыщение пьесы элементами лиризма и реалистической символики, с помощью которых явления обыденности поднимаются до уровня философских обобщений.

11. Сатирическая образность в лирике Н.А. Некрасова и В.В. Маяковского

Автор работы должен продемонстрировать понимание специфики сатиры как вида комического в ее соотношении с юмором и иронией. Отличительные признаки сатиры – обличительное, уничтожающее изображение явлений действительности. Как правило, такое изображение предполагает ясно выраженное неприятие со стороны автора или лирического героя. Работа, претендующая на высокую оценку, должна включать анализ не только объектов сатиры, но и сатирических приемов каждого из авторов.

Сатирическое стихотворение Некрасова, как правило, строится на столкновении двух резко противоположных точек зрения – персонажа (ролевого героя) и автора (лирического героя). Наиболее важны в контексте предложенной темы следующие включенные в программу стихотворения: «Размышления у парадного подъезда» (1858), «Крестьянские дети» (1861), «Железная дорога» (1864) Некрасова. Могут быть использованы примеры и из других стихотворений, обсуждаемых на уроках литературы.

Обычно тот или иной персонаж раскрывает перед нами свой образ мыслей, демонстрируя полностью извращенные представления о морали и человеческих взаимоотношениях. При этом авторская позиция выражается обычно через **иронию**. Так, «**нравственный человек**» из одноименного стихотворения доводит до смерти жену, дочь, приятеля и крепостного своими фарисейскими обвинениями и при этом утверждает: «Живя согласно с строгою моралью, / Я никому не сделал в жизни зла». А в стихотворении «**Современная ода**» звучит мнимый панегирик, обращенный от лирического «я» к человеку, несправедливо нажившему богатство:

Не спрошу я, откуда явилось,
Что теперь в сундуках твоих есть;
Знаю: с неба к тебе все свалилось
За твою добродетель и честь!..

Некоторые сатирические стихотворения Некрасова основаны на **пародировании** известного литературного текста. Такова, в частности, «**Колыбельная песня**»: в ней воспроизведена композиция и сюжетная ситуация лермонтовского стихотворения, но вместо героической судьбы казака ребенку предрекается судьба чиновника-взяточника: «До хорошего местечка / Доползешь ужом...»; Спи, покуда красть не можешь! / Баюшки-баю».

Некрасов часто **сочетает сатирический пафос с исповедальным**, когда лирический герой переходит от обличения к состраданию (к жертвам произвола) или к горестному размышлению о судьбе народа. Характерен подобный переход в «**Размышлениях у парадного подъезда**». Изображение владельца «роскошных палат» завершается ироническим вопросом: «Впрочем, что ж мы такую особу / Беспokoим для мелких людей?» А далее дается типичная для Некрасова обобщенная картина народных бедствий:

Назови мне такую обитель,
Я такого угла не видал,
Где бы сеятель твой и хранитель,
Где бы русский мужик не стонал?

Большим достоинством сочинения будет указание на то, что в 1860-е – 70-е годы Некрасов обратился к крупным сатирическим формам (цикл сатирических стихотворений «Песни о свободном слове» и сатирическая поэма «Современники»), в которых он собрал воедино все приемы комического и создал целые галереи сатирических персонажей, среди которых и новый для России той поры тип промышленника-капиталиста.

В сатирической лирике Некрасова разоблачение негативных явлений жизни совмещается с углубленным психологическим анализом. Нередко герой стихотворения сам разоблачает себя – при внешнем отсутствии прямого суда со стороны автора.

В этом отношении сатирическая лирика Маяковского, основанная на безапелляционном приговоре, который лирический герой дерзко бросает в лицо «врагам», более близка традиционным представлениям о сатире. Основные объекты сатиры Маяковского – мещанство, бюрократия, псевдотворчество, показная «революционность». Ключевые для анализа тексты, включенные в школьную программу, – стихотворения «**О дряни**» и «**Прозаседавшиеся**». Кроме того, предполагается выявление сатирических фрагментов в других поэтических произведениях, в которых есть «точечные» проявления сатиры. Отдельные образы сатирической направленности есть в лирической поэме «Облако в штанах», в стихотворении «Письмо Татьяне Яковлевой» (упоминание о «парижской любви»: «любую самочку шелками разукрасьте...»); во вступлении в поэму «Во весь голос» (собирающий образ псевдотворцов – «кудреватые Митрейки, мудреватые Кудрейки»). В со-

чинении могут быть приведены примеры и из произведений, не включенных в программу: «Нате!», «Вам!», «Гимн судьбе», «Гимн взятке», «Гимн обеду», «Маруся отравилась» и др.

Ярко выраженной новаторской чертой сатиры Маяковского стало широчайшее использование условных форм, которые нарушают границы правдоподобия и вызывают у читателей не столько смех, сколько эмоциональный шок и крайнее отвращение к предмету изображения. К числу характерных приемов относятся:

1) Гипербола, сообщающая изображению свойства гротеска:

«... Эх,
и заведу я себе
тихоокеанские галифища,
чтоб из штанов
выглядывать,
как коралловый риф!» («О дряни»)

2) Метонимии, синекдохи и сравнения, овеществляющие человека или сводящие его к физиологическим потребностям:

Желудок в панаме! Тебя ль заразят
величием смерти для новой эры?!
Желудку ничем болеть нельзя,
кроме аппендицита и холеры! («Гимн обеду»);

* * *

Через час отсюда в чистый переулок
вытечет по человеку ваш обрюзгший жир (««Нате»»)

3) Реализованные метафоры, развертывающиеся в самостоятельный фантастический сюжет. Так, в стихотворении «Прозаседавшиеся» языковая метафора «не могу же я разорваться» реализуется в сюжет разделения чиновников на две половины для присутствия одновременно на двух заседаниях. Другой яркий пример – оживающий портрет Маркса, который начинает выкрикивать проклятия мещанам («О дряни»)

Вся совокупность этих приемов создает образ гротескного мира, который требует сознательного и активного переустройства. Некоторые стихотворения заканчиваются прямо выраженным призывом к конкретному социальному действию, сближаясь с агитками из «Окон Роста» и уподобляясь по своему дидактизму жанру басни.

Характерной особенностью сатирической лирики Маяковского является его активное обращение к языковым пластам, лежащим за гранью литературной нормы. Просторечная и жаргонная лексика наделена большим экспрессивным потенциалом и позволяет экономными средствами дискредитировать объект обличения.

Что касается эволюции сатирической лирики Маяковского, то ее общий вектор можно определить как движение от романтического вызова мещанству и сытости вообще к обличению конкретных явлений в жизни советского государства.

12. Сестры Ларины и сестры Локтевы: приемы сопоставления и противопоставления персонажей в романах А.С. Пушкина «Евгений Онегин» и И.А. Тургенева «Отцы и дети»

В романах А.С. Пушкина и И.А. Тургенева немало общего: изображение «героя времени», панорама дворянской усадебной жизни, тема любви, играющая важную роль в движении сюжетов. Заметно перекликаются они и тем, что в системе персонажей каждого из них есть «парные» персонажи-сестры. И у Пушкина, и у Тургенева образ старшей из сестер более значим, а образ младшей сестры в чем-то оттеняет его, делает более рельефными качества главной героини. Отношения между сестрами в рамках романов воплощают не столько мировоззренческие, «идейные» противоречия, сколько расхождения духовного, психологического плана. Между пушкинскими Татьяной и Ольгой преобладают

отношения контраста, антитезы; между Анной Сергеевной и Катей в «Отцах и детях» контраст не очень выражен, персонажи скорее сопоставляются, чем противопоставляются.

Героини в обоих романах сопоставляются, в первую очередь, при помощи портретного описания (как внешнего, так и психологического). В «Евгении Онегине» Ольгу автор намеренно описывает при помощи узнаваемых портретных клише:

Всегда скромна, всегда послушна,
Всегда как утро весела,
Как жизнь поэта простодушна,
Как поцелуй любви мила:
Глаза, как небо, голубые,
Улыбка, локоны льняные,
Движенья, голос, легкий стан...

Построение портрета при помощи шаблонных сравнений делает Ольгу похожей на героинь других романов. Татьяна же несет в себе совсем иные черты – от внешнего описания автор сразу же переключается на внутреннее:

Ни красотой сестры своей,
Ни свежестью ее румяной
Не привлекла б она очей.
Дика, печальна, молчалива.
Как лань лесная боязлива,
Она в семье своей родной
Казалась девочкой чужой.

Что касается сестер Локтевых, то они, различаясь по возрасту на восемь лет, заметно отличаются и внешне. Если Одинцова – женщина опытная, спокойная и сдержанная, то Катя открыта, «свежа», молода и более откровенна в проявлении своих чувств. Интересно, что Одинцова улыбается едва заметной улыбкой, а Катя – «застенчиво и откровенно». Одинцова чувствует себя в отношениях с другими персонажами очень уверенно, а Катя постоянно смущается и краснеет. Именно портретные описания закладывают основу для сопоставления героинь как у Пушкина, так и у Тургенева.

Описание положения героинь в семье – еще один аспект их сопоставления. В «Евгении Онегине» Татьяна «дика» в семейном кругу, предпочитает общению с другими уединение с книгами. Ольга же, наоборот, всегда на виду. Автор подчеркивает ее «контактность» интересной бытовой деталью: в нескольких эпизодах она разливает чай гостям за столом. В романе «Отцы и дети» мы узнаем, что отец Локтевых – картежник, шулер, умирает, оставляя дочерям крохотное состояние, Анна же выходит замуж и берет заботу о сестре на себя, становясь для нее опекуной и наставницей. Вот почему Катя несколько боязлива по отношению к Одинцовой. Однако она не полностью подвергается ее влиянию. Ей удается сохранить самостоятельность суждений, что проявляется в её разговорах с Аркадием.

Особую роль в сравнении сестер Лариных и Локтевых играют характеристики, которыми их наделяют главные герои – Онегин и Базаров. Онегин, несмотря на восторги Ленского, сразу замечает искусственность Ольги и делает выбор в пользу Татьяны («Я выбрал бы другую, Когда б я был, как ты, поэт. В чертах у Ольги жизни нет...»). Базаров же, грубовато называя Одинцову «тертым калачом», отмечает младшую сестру Катю, из которой, по его словам, можно «вылепить» что угодно. Именно Катей он предлагает «заняться» Аркадию. Из этих характеристик видно, что Онегин выражает точку зрения автора (Татьяна – его «милый идеал»), в то время как Базаров поначалу ошибается насчет Кати: как покажет развитие событий, именно Катя возьмет инициативу в отношениях с Аркадием в свои руки.

Значимым для Пушкина и Тургенева является также проведение героинь через испытание любовью и выявление их отношения к ряду ценностей, наиболее значимых для писателей. В «Евгении Онегине» Ольга изображена как легкомысленная девушка, безза-

ботно принимающая ухаживания Онегина, не ценящая чувства Ленского. После именин Ольга спит крепким сном, не переживая о случившемся, а на следующий день как ни в чем не бывало спрашивает Владимира: «Зачем вечер так рано скрылись?». Так же легко Ольга забывает своего возлюбленного, выходя замуж за первого подвернувшегося кавалера.

Татьяна же, в отличие от сестры, способна на глубокое чувство. Уже в письме Онегину эта глубина и трепетность проявляются в полной мере. После именин «Татьяна бедная не спит И в поле темное глядит». Именно она видит пророческий сон о дуэли Онегина и Ленского, именно она сохраняет память о Ленском после его гибели. Кроме того, автор показывает, как эволюционирует чувство Татьяны вместе с её «взрослением»: от страстного, юношеского объяснения – к сдержанному и мудрому приятию жизни.

Тургенев, в свою очередь, изображает Одинцову как женщину, боящуюся любви, а Катю – как способную отдаться чувству. Катя в разговоре с Аркадием говорит ключевую фразу, которая характеризует не только Базарова, но и саму Одинцову: «Он хищный, а мы с вами ручные». «Хищничество» Одинцовой проявлялось в желании всем управлять, в том числе и чувствами. Но поняв, что со страстью Базарова она может не совладать, Анна Сергеевна отказывается от дальнейших отношений. Показательно, что замуж она позднее выходит не по любви, а «по убеждениям». Катя же своей любовью дает Аркадию ощущение свободы, он чувствует себя с ней «как дома». Именно Катя помогает избавиться Аркадию от влияния Базарова: в первое время они много вместе читают, обсуждают музыку. Катя дает Аркадию ту любовь, которая помогает ему найти себя.

Для Пушкина и Тургенева в женщине важны естественность, «нормальность», способность чувствовать природу, видеть в ней красоту. Татьяна очень близка простым людям, она любит русскую природу, народные обычаи, гадания:

Она любила на балконе
Предупреждать зари восход,
Когда на бледном небосклоне,
Звезд исчезает хоровод.

Ольга же будто отстранена от природы – Пушкин в ее изображении почти не использует пейзажных красок, не дает деталей, характеризующих Ольгу в ее отношениях с природным миром.

В романе Тургенева Базаров и Аркадий знакомятся с Катей, когда она приходит с букетом цветов. Если Катя естественна и близка природе, о чем говорит сцена объяснения под ясенем с Аркадием, то Одинцова открыться природе не может: даже предлагая Базарову погулять, она уточняет, что хочет узнать от него латинские названия растений.

Средством противопоставления героинь является в романах Пушкина и Тургенева и речь героинь. Ольге, в отличие от Татьяны, Пушкин дает лишь пару пустых реплик. Катя в основном молчит, говорит только с Аркадием, но при этом Тургенев показывает, что она понимает всех героев, открыта и искренна в своих суждениях. Одинцова говорит много, но не раскрывает своих истинных мыслей. Показательно, что, сообщая Базарову о предложении, сделанном Аркадием Кате, она несколько раз смеется «напряженным смехом». Эта психологическая деталь говорит о досаде, расстройстве Анны Сергеевны, которые она хочет скрыть.

Итак, приемы сопоставления и противопоставления персонажей в романах «Евгений Онегин» и «Отцы и дети» используются сходно. Существенно различаются в произведениях способы проявления авторской позиции. Пушкин, определяя образ Татьяны как «милый идеал», а Ольги как героини шаблонного романа, открыто демонстрирует авторское отношение к героиням. У Тургенева же авторское отношение как бы «растворено» в подробностях. Образы сестер в «Отцах и детях» создаются с помощью частных психологических деталей, в которых реализуется авторский «скрытый психологизм».

13. Сцены поединков и их художественное осмысление в поэзии М.Ю.Лермонтова и А.Т.Твардовского («Песня про... купца Калашникова», «Василий Теркин»).

Поединок – устойчивая сюжетная ситуация былин и эпических фольклорных сказаний. Нередко сцены поединков становятся кульминацией сюжета. В них наиболее полно проявляются героические характеры персонажей, становящихся символическим воплощением идеи русского богатырства. Именно в таком ключе осмыслены сцены поединков в национально-исторической поэме М. Лермонтова и «Книге про бойца» А.Твардовского. Анализируя и комментируя эти сцены, автор сочинения должен выявить не только очевидные различия, связанные с отражаемыми историческими эпохами и жанровой спецификой произведений, но и переклички между ними.

Поэма Лермонтова «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» стилизована под песню гусяров (с запева гусяров поэма начинается, их «припев» разделяет три части произведения, в финале они поют славу «народу русскому»). Этим автор подчеркивает, что поступок безвестного купца, защищающего честь своей семьи, достоин стать фактом народной истории, а нравственные позиции, с которых оцениваются персонажи, не персонально авторские, а обобщенно-народные. Сцены поединка и казни купца Калашникова, описанные в 3 части поэмы, являются кульминацией произведения.

Столкновение Кирибеевича и Калашникова выходит за рамки частного, личного дела, любовной интриги – Калашников выступает против несправедности, обмана и бесчестности. Защищая честь рода, он готов пойти и против воли государя. Чтобы восстановить попорченную «правду», герой выбирает форму открытого поединка – его представления о чести (совпадающие с народными) не позволяют ему биться с врагом его же средствами. И уже в этом – залог его нравственной победы: «Не в силе Бог, но в правде», за которую он не побоялся выступить против царского любимца, догадываясь о том, какая участь ждет его в случае успеха. После победы он предпочитает пойти на плаху, но не сделать достоянием всего «мира» причину своего поступка.

Вся поэма, а особенно сцена поединка, построена на противопоставлениях Кирибеевича и Калашникова: так, выйдя в круг, Кирибеевич поклонился только одному государю, Калашников же кланяется «царю грозному, / После белому Кремлю да святым церквам, / А потом всему народу русскому» (этим подчеркивается его решение защищать народный закон, не зависящий от царской воли). Хвастливые речи Кирибеевича меркнут на фоне прямых и откровенных слов Калашникова, признающего, что вышел он «на страшный бой, на последний бой!» Уже в словесной «преамбуле» к поединку Калашников получает психологический перевес.

Немногочисленные подробности поединка пронизаны символикой. Персонажи обмениваются ударами, равными по силе (стоит отметить, что удар «басурманского сына» Кирибеевича приходится в крест «со святыми мощами»: высшие силы явно на стороне купца). Важно, что первым пытается одолеть своего соперника «агрессор», а народный герой отвечает ему: Калашников наносит свой единственный смертоносный удар **правой** рукой, намеренно целя в висок соперника, что формально является нарушением правил кулачного боя. Однако формальная справедливость в данном случае может быть проигнорирована: высшая правда выше любых правил. Калашников, выступивший против вседозволенности, бросивший вызов самому царю, остается в народной памяти безусловным героем.

Если поэма Лермонтова – рассказ об одном эпизоде (поединке между добром и злом, честью и бесчестием), то произведение Твардовского – «собрание пестрых глав», связанных друг с другом только личностями главного героя и автора. «Книга про бойца» написана простым, понятным языком, хореические строфы не затрудняют понимания («Пусть читатель вероятный / Скажет с книжкой в руке: / – Вот стихи, а все понятно, / Все

на русском языке...»). Образ Теркина намеренно обобщен: автору важно подчеркнуть, что в его лице изображен весь воюющий народ. Теркин – это и индивидуальность, и «герой-народ» (этим он похож на лермонтовского героя). С этим связан выбор имени Василий (в рифму к «России») и «говорящей» фамилии (с одной стороны, она передает «свойскость» персонажа, его опытность, «бывалость»; с другой – рифмуется с деталями, передающими обстоятельства войны: «на взгорке», «в гимнастерке», с «махоркой» и т.д.).

В книге Твардовского можно выделить **несколько типов поединков**: поединок в традиционном понимании (единоборство между двумя людьми) и поединок человека с обезличенным врагом, с машиной (танком или самолетом). Даже в заведомо неравном бою с механическим монстром у героя есть все шансы на победу. Так, Теркин подбивает самолет и выживает в танковой атаке. Победы в таких частных поединках, как подчеркивает Твардовский, и ведут народ к общей победе в войне.

В образе Теркина органично слились приметы ловкого, смекалистого солдата-балагура из бытовой солдатской сказки и былинного богатыря. Твардовский пишет на стыке пафоса и иронии, былинного размаха и трезвой реальности. Особенно ярко это слияние проявляется в главе «**Поединок**».

С одной стороны, автор сильно укрупняет этот эпизод, подчеркивает его масштаб («Двое топчутся по кругу, / Словно пара на кругу, / И глядят в глаза друг другу: / Зверю – зверь и враг – врагу. / **Как на древнем поле боя,** / Грудь на грудь, что щит на щит, – / Вместо тысяч бьются двое, / Словно схватка все решит»). Твардовский возносит частный бой до общенародного сражения, здесь вся война символически сгущается до одной судьбоносной точки («В одиночку – грудью, телом / Бьется Теркин, держит фронт»). Характерно и то, что солдат, как и в случае с самолетом или танком, бьется с намного превосходящим его по физической силе противником («Теркин знал, что в этой схватке / Он слабей...»).

С другой стороны, автор иронически заземляет былинную торжественность описываемого поединка (у немца противный запах изо рта, Теркин пытается «от удара / Хоть бы зубы заберечь»). Используя сниженную, просторечную лексику и разговорные сравнения («Хоть огнем горит лицо, / Но и немец красной юшкой / Разукрашен, как яйцо», «Теркин немца – с левой – шмяк!», «Изнемог, убили Теркин, / Но и враг уже не тот. / Далеко не та заправка, / И побита морда вся, / Словно яблоко-полявка, / Что иначе есть нельзя»), Твардовский возвращает описываемому событию человеческое измерение, не отменяя полностью торжественности и масштабности ситуации.

В отличие от поединка в поэме Лермонтова, сцена единоборства у Твардовского насыщена жизненными подробностями, в том числе трагикомического характера («Устоял – и сам с испугу / Теркин немцу дал леща, / Так что собственную руку / Чуть не вынес из плеча»). Иначе говоря, автор «Книги про бойца» избегает пафосной схематизации сцены, давая возможность увидеть героическое в обыденном.

Сцены поединков позволяет раскрыть внутренний мир персонажа, **его отношение к жизни** (и к перспективе с ней расстаться). Калашников подходит к делу со всей серьезностью, он взвешивает возможные последствия своего поступка, дает братьям наставления, он готов умереть ради защиты чести своей жены и своей семьи. Для Теркина же поединок с немцем – один из многих, уже случившихся и еще предстоящих. Обладающий фольклорной неуязвимостью герой совсем не хочет умирать («Друг-читатель, я ли спорю, / Что войны милее жизнь?»), но и не бежит с поля боя, принимая сражение там, где оно его настигло.

В бою Теркин, как и его противник, используют не совсем «честные» приемы («Ах, ты вон как! Драться каской?! Ну не подлый ли народ! / Хорошо же! – И тогда-то, / Злость и боль забрав в кулак, / Незаряженной гранатой / Теркин немца – с левой – шмяк!»). Но именно эти «жизнеподобные» детали подчеркивают, что «Страшный бой идет, кровавый, / Смертный бой не ради славы, / Ради жизни на земле».

14. Тютчевские традиции осмысления любви в рассказах И.А.Бунина («Солнечный удар», «Чистый понедельник»)

В лирике Ф.Тютчева отразилась трагическая концепция любви. Такое осмысление любовного чувства проявилось прежде всего в так называемом «Денисьевском цикле». «Самоубийство», «блаженство и безнадежность», «поединок роковой» – такова любовь в понимании Тютчева:

О, как убийственно мы любим!
Как в буйной слепоте страстей
Мы то всего вернее губим,
Что сердцу нашему милей...

Любовь, как считает Тютчев, подобна стихии, человек не в силах противостоять ей, но ведет она почти всегда к катастрофе: «Ох, я дышу еще болезненно и трудно, / Могу дышать, но жить уж не могу». Однако любовь дает человеку и ощущение высшей полноты бытия, дарует любящим чувство причастности к жизни «божеско-всемирной».

В наследии Бунина особое место принадлежит циклу «Темные аллеи», состоящему из 38 новелл о любви. Рассказ «Солнечный удар» (1925) можно рассматривать как пролог к этому циклу. В «Чистом понедельнике» (1946) и «Солнечном ударе» отразилась ориентация Бунина на тютчевскую традицию в понимании любви.

В рассказах Бунина получает развитие тютчевский мотив непостижимости героини, её глубинной противоречивости, звучащий в стихотворении «**Я очи знал, - о, эти очи!**» (1852). Лирический герой во взоре героини видит разноприродные начала – горе и страсть, наслаждение и страданье. Введение оксюморонных сочетаний позволяет показать и рациональную «непостижимость взора», и его способность отразить глубинную противоречивость самой жизни: «В непостижимом этом взоре, / Жизнь отражающем до дна, / Такое слышалось горе, / Такая страсти глубина! // Дышал он грустный, углубленный / В тени ресниц её густой, / Как наслажденье, утомленный / И, как страданья, роковой».

Образ героини «Чистого понедельника» соединяет в себе и отблески «наслаждения», и приметы безмолвного «страдания». Жизнь «Шамаханской царицы» проходила в черед светских развлечений, посещений ресторанов, театров, концертов, но в то же время «похоже было, что ей ничто не нужно»: «она была чаще всего молчалива: все что-то думала, все как будто во что-то мысленно вникала». При этом, несмотря на противоречивость и загадочность её поведения, герой чувствует себя счастливым: «...был я несказанно счастлив каждым часом, проведенным возле неё» (ср. «Я очи знал...»).

Неполное понимание героем своей возлюбленной воспринимается им как одна из причин её ухода от него. Героиня не находит себя не только в обществе московской интеллектуальной элиты, но и рядом с возлюбленным. На её рассуждения и ссылку на слова Платона Каратаева («Счастье наше, дружок, как вода в бредне: тянешь – надулось, а вытащишь – ничего нету») герой «махнул рукой» и ответил, что это «восточная мудрость».

В стихотворении Тютчева «**О, как убийственно мы любим...**» звучит сходный мотив. Лирический герой в запале своих чувств забывает о страданиях героини: «Давно ль, гордясь своей победой, / Ты говорил: она моя... / Год не прошел – спроси и сведай, / Что уцелело от нея?» Счастье любви мимолетно, от него остается лишь воспоминание. Герой «Чистого понедельника» так и не сумел разгадать причину «тихой» замкнутости героини, что и стало отчасти причиной их разлуки. У Бунина, как и у Тютчева, показано нравственное превосходство возлюбленных над героями: женщина в любви выше мужчины.

Характерный для Тютчева мотив утраченной любви звучит и в рассказе «Солнечный удар». Герой остро переживает расставание с женщиной, с которой провел ночь и имени которой даже не знает: «Номер без нее показался каким-то совсем другим, чем был при ней. Он был еще полон ею - и пуст. <...> Еще пахло ее хорошим английским одеколоном, еще стояла на подносе ее недопитая чашка, а ее уже не было». Возникает контраст

между присутствием человека в воспоминаниях и отсутствием его в реальности. Воспоминание о «слишком большой любви, слишком большим счастье», «запахе загара» и «холстинковом платье» рождает контраст с миром окружающим, способствует отчуждению от него: вокруг героя теперь «все так глупо, нелепо». Подобный мотив воскрешения жизни в воспоминаниях звучит в стихотворении Тютчева **«Я встретил вас – и все былое...»**: любовное воспоминание, встреча оживляет сердце героя («Тут не одно воспоминание, / Тут жизнь заговорила вновь»).

Идея двойственности любви, вскрывающей глубинное хаотическое состояние мира, выражена у Тютчева в стихотворении **«Последняя любовь»**: «Пускай скудеет в жилах кровь, / Но в сердце не скудеет нежность... / О ты, последняя любовь! Ты и блаженство и безнадежность». В «Солнечном удар» описана первая и единственная встреча героев, которая приносит им и ощущение счастья, и «неразрешимую муку». Двойственность чувств героя передана через восприятие им окружающего мира: «Все было хорошо, во всем было безмерное счастье, великая радость; даже в этом зное и во всех базарных запахах, во всем этом незнакомом городишке и в этой старой уездной гостинице была она, эта радость, а вместе с тем сердце просто разрывалось на части».

Таким образом, общими для Тютчева и Бунина являются мотивы утраченной любви, любви как яркой кратковременной вспышки, ведущей к личной катастрофе; бередящих душу воспоминаний, нераздельности счастья и страдания, отсутствия будущего у возлюбленных, мысль о глубинном нравственно-психологическом превосходстве героини над персонажем-мужчиной.