

**Олимпиада «Покори Воробьевы горы»
2011-2012
Очный тур. Литература**

Ключи

1. Внутренний мир «маленького человека» в изображении Н.В. Гоголя и А.И. Куприна («Шинель» и «Гранатовый браслет»)

Основные аспекты темы (комментарии)

В сочинении должны содержаться наблюдения над эволюцией типа маленького человека. При большом количестве параллелей в изображении внешних обстоятельств жизни героев (Башмачкина и Желткова) Гоголь и Куприн по-разному раскрывают кругозор и эмоциональный мир своих персонажей.

«Шинель». При всём сочувствии к главному герою Гоголь показывает на его примере чрезвычайную узость кругозора маленького человека, оскудение человеческой личности («обмеление Божьего создания», по выражению А.Григорьева). Автор раскрывает ничтожную жизненную цель героя, всецело овладевшую его душой, и показывает, как материальная утрата привела Башмачкина к гибели. Автор иронизирует над несообразностями характера и стремлений своего героя, но вместе с тем скорбит вместе с ним. В изображении «маленького человека» *комизм соединяется с трагизмом.*

Единственным источником радости для Башмачкина являются каллиграфические узоры, которые он выводит в документах. Мир букв явно выигрывает у реальности: в нем нет агрессии и издевок, он полон неясной, но одухотворенной жизни. Среди букв у Акакия Акакиевича были свои любимцы, с которыми он общался на особом языке: подмигивал, причмокивал губами, посмеивался – и эта тайная беседа доставляла ему огромное и ни с чем не сравнимое удовольствие. Жизнь влюбленного в буквы переписчика осмысленна и полна только тогда, когда он предается выписыванию очередной завитушки.

Жизнь Башмачкина бедна впечатлениями – однако в мире букв она богата привязанностями и тревогами: если, например, Акакия Акакиевича толкали под локоть при переписывании, это казалось ему едва ли не катастрофой – ведь помарка могла уничтожить хрупкую красоту буквенного узора. Не случайно и упоминание о том, что после смерти Башмачкина в его комнате остались гусиные перья и белая казенная бумага: стандартные канцелярские принадлежности в обыденном мире, они являются символическими атрибутами его любимого дела, талант к которому остался едва замеченным и совершенно не оцененным.

Гоголь подробно передает внутренние переживания Башмачкина, связанные с решением сшить новую шинель («Он питался духовно, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели. С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним...»).

Приобретение новой шинели переживается героем как жизненный триумф. Примерка новой вещи, поздравления сослуживцев, приглашение на вечеринку – все эти события проносятся быстро, ускоряя приближение печального конца. Но за триумфом следует трагедия. В этот момент обнаруживается, что утрата шинели для Акакия Акакиевича равнозначна потере смысла жизни.

«Гранатовый браслет»

Внешние параллели между героями Гоголя и Куприна очевидны: оба персонажа занимают скромное место в социальной иерархии, оба бедны, оба – «однолюбы», оба профессионально связаны с миром букв (Желтков служит телеграфистом, т.е. транслирует чужие сообщения). Можно заметить, что и заглавия повестей построены по одному типу: названа символическая предметная деталь. Наконец, в обеих повестях «жизненный» сюжет завершается смертью персонажа.

Однако внутренний мир Желткова неизмеримо глубже и богаче, чем эмоциональная жизнь Башмачкина. В то время как «знатные» персонажи повести относятся к телеграфисту с презрением, автор всецело на стороне своего героя. Куприн наделяет его интеллигентностью, тактом, художественной впечатлительностью, а главное – неординарной душевной щедростью и способностью к жертвенной любви. Дар высокой безответной любви стал «громадным счастьем», поэзией жизни Желткова. Глубина его переживаний возвышает образ телеграфиста над всеми другими персонажами рассказа. В обрисовке героя заметны элементы *романтической стилистики*: это тайна его происхождения, его музыкальность, редкий зеленый гранат с «родословной», прекрасный текинский ковер в квартире.

Интересная подробность: встреча с княгиней Верой случилась *в цирке* восемь лет назад – и с тех пор ее образ стал путеводной звездой в жизни героя. Романтизация образа маленького человека сказывается в поэтике повторов, особенно выразительны «молитвенные» повторы последней главы. Там же – серия подсвеченных символикой образов (старинный молитвенник, подаренный Вере Анной; претворение шести музыкальных фраз сонаты Бетховена в шесть строф стихотворения в прозе). Это своеобразный акафист любви, рефреном в котором стала строка из молитвы («Да святится имя Твое»).

В повести воспроизведены два письма Желткова Вере, разных по стилю: первое (с подарком) исполнено почтительности и наполнено штампами; второе – искреннее, поэтичное, с финальным «музыкальным» иносказанием («если вы обо мне вспомните, то сыграйте или прикажите сыграть сонату D-dur №2 op.2»).

Последняя 13-я глава повести завершается исполнением именно этого произведения: посмертная воля героя выполнена, а значит, любовь Желткова оказалась не совсем безответной (последние слова Веры: «...он меня простил теперь. Все хорошо»).

2. Гротеск в произведениях Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова

Основные аспекты темы (комментарии)

Художественные тексты: «Ревизор», «Шинель», «Мертвые души» Гоголя; «Собачье сердце», «Мастер и Маргарита» Булгакова.

Среди *основных способов* создания гротескного мира (уездного или губернского города, Петербурга или Москвы) – гипербола, фантастическое допущение, нарушение логических связей между компонентами изображения, соединение комического и трагического начала.

В творчестве Гоголя сама *исходная сюжетная ситуация* гротескна: «подложный» ревизор Хлестаков приезжает в уездный город, живущий ожиданием «проклятого инкогнито» – петербургского чиновника; в «Мертвых душах» ирреален *предмет покупок* Чичикова – умершие, но не списанные между подачей «ревизских сказок» крестьяне, «воздух», «мечта»; в «Шинели» страстная сосредоточенность Акакия Акакиевича на новой шинели имеет *фантастические последствия* после ее кражи – появление в Петербурге призрака. В прозе Булгакова в основу сюжета положены либо фантастические превращения пса Шарика в Полиграфа Полиграфовича и наоборот («Собачье сердце»), либо явление сатаны (в образе Воланда) в реальную Москву 1930-х гг.; целиком на фантастике выстроен сюжет бала у сатаны.

Иррациональные подробности вплетены в ткань реальности: у Гоголя это прежде всего особенности уклада жизни в уездном городе (в больнице лечат не лекарствами, а «заботой» – больных предлагается переодеть в чистые колпаки и повесить на кроватях таблички с латинским названием болезни; доктор Гибнер ни слова не понимает по-русски и способен издавать нелепый звук – нечто среднее между «и» и «е»; судья открыто берет взятки – «борзыми щенками»; учителя кидаются стульями и корчат рожи; полицейские по ошибке выпороли унтер-офицершу).

В «Шинели» подлинный мир Акакия Акакиевича – мир букв (среди которых были фавориты, с которыми он общался на особом языке: подмигивал, причмокивал губами,

посмеивался), а реальность изобилует необъяснимыми чертами: на кухне Петровича самыми «видными» персонами мыслятся тараканы (жена Петровича, жаря рыбу, напустила столько дыму, что не было видно «даже и самих тараканов»); Акакий Акакиевич идет со службы, как ему кажется, по «середине строки», а не по середине улицы, а новую шинель для него Петрович *заворачивает в носовой платок*. В «Мертвых душах» фантастические масштабы приобретает сплетня о покупках Чичикова и о его попытке украсть губернаторскую дочку, а апофеозом гротеска становится история прокурора, у которого только после смерти обнаружилась душа.

В «Собачем сердце» Булгакова гротескно изображение новой власти («"Я - женщина", – признался персиковый юноша в кожаной куртке»); попутно выясняется и фамилия «юноши» – Вяземская). Фантастика соединяется с множеством документальных деталей (вплоть до зарплаты машинистки IX разряда или химического состава «Особенной краковской» колбасы), комические подробности «очеловечивания» Шарика сплетаются с трагическими последствиями этого эксперимента. Важная роль в создании эффекта гротеска принадлежит резко контрастирующим деталям: сияющие лампы операционной – ловля блох, книги в застекленных шкафах – объявления вроде «Семечки есть в квартире запрещаю».

Объектом авторского смеха в «Мастере и Маргарите» являются прежде всего члены МАССОЛИТа. Дом Грибоедова – своеобразная литературная кунсткамера, описанная в гоголевской стилистике. В «Грибоедове» соседствуют кабинеты с табличками «Редакционная коллегия» и «Бильярдная», «Личные расчеты скетчистов» и «Рыбно-дачная секция» (излюбленный гоголевский прием алогичного соединения элементов); «виднейшие представители поэтического подразделения» носят «говорящие» фамилии Павианов, Богохульский, Сладкий.

Средоточие литературной жизни Москвы – ресторан «Грибоедова», в описании которого соединяются фантастика, сатира, гипербола. Те же приемы активно используются при описании представления Воланда и его «артистов» в варьете: кот Бегемот срывает голову с Жоржа Бенгальского, а Фагот демонстрирует фокусы с превращением карточной колоды в денежные купюры. Действия московской милиции по поимке Бегемота-поджигателя описаны в том же ключе: крепкие мужчины в кожаных тужурках и крагах расстреливают из пистолетов Коровьева и Бегемота – а те растворяются в воздухе.

Гротеск не распространяется лишь на роман Мастера, на ершалаимскую историю Иешуа Га-Ноцри и Понтия Пилата: «угаданный» Мастером сюжет представлен предельно реалистично, в самых достоверных подробностях; реальная же Москва показана как гротескное пространство, в котором находиться (будучи в здравом рассудке) невозможно (именно поэтому столь заметно актуализирована тема сумасшествия героев – начиная от Ивана Бездомного и заканчивая грузовиками свозимых в клинику Стравинского городских чиновников).

Итак, гротеск передает сатирическое отношение автора к предмету изображения – в этом отношении М.Булгаков наследует основной арсенал гоголевских приемов.

3. Роль художественной детали в рассказах А.П. Чехова «Ионыч» и И.А. Бунина «Господин из Сан-Франциско»

Основные аспекты темы (комментарии)

Важнейшие функции художественной детали в литературе – изобразительная, характерологическая, сюжетообразующая. В хорошей работе должна быть предложена «рабочая» типология деталей (портретные, речевые, пейзажные; «сюжетообразующие» или «нефункциональные» с т.з. движения интриги, символические и т.д.)

Портретные детали: в прозе Чехова лаконичны и емки, деталь – способ метонимической обрисовки героя (с годами Ионыч только полнеет и одышка его усиливается; его кучер Пантелеймон такой же «пухлый и красный» – и эта подробность усиливает впечатление от полноты Ионыча); в прозе Бунина портретные детали многочисленны, описания

внешнего облика героев очень подробны (портрет господина из Сан-Франциско, его дочери, азиатского принца), детали *субъективно окрашены* (утверждение о том, что принц был «милый, простой и скромный», намеренно поставлено в один ряд с такими деталями: «маленький, весь деревянный», и при этом «черные усы сквозили у него, как у мертвого»; наемный танцор на «Атлантиде» сопоставлен с «пиявкой»).

Речевые детали: особое значение и у Чехова, и у Бунина получают повторяющиеся реплики (особый, годами выработанный искусственный язык Ивана Петровича («покорчило вас благодарю», «недурственно»), реплики постаревшего Ионыча («— Это вы про что? А? Кого?»)), произносимые тонким и резким голосом. В «Господине из Сан-Франциско» несколько раз повторяется реплика коридорного Луиджи («На sonato, signore?»): «доведенная до идиотизма почтительность» характеризует как нрав самого слуги (из него получился бы отличный пародист или клоун), так и иронически подчеркивает ложность представления господина из Сан-Франциско о собственной значительности.

Детали интерьера и пейзажа: в рассказе Чехова немногочисленны и отобраны в точном соответствии с характеристикой героев (например, упоминание о заранее открытых нотах, лежавших на рояле: всякая импровизация в доме Туркиных давно отрепетирована); лунная ночь на кладбище, где Старцев ждет свидания с Екатериной Ивановной, поэтична и таинственна – но стоит скрыться луне, как сладостные мечты покидают сознание Ионыча.

В рассказе Бунина пейзажные картины подробны и масштабны (от описания бушующего океана вокруг «Атлантиды» – описание его подчеркивает зловещую силу стихии – до радостного, солнечного пейзажа, сопровождающего паломничество абруцких горцев); подробности «погоды» по ходу повествования получают символическое наполнение (океан гудит, как «погребальная месса», на скале в финале сидит Дьявол). Погодные подробности (ненастье в Неаполе) мотивируют сюжетные перемещения героев (отъезд на Капри).

Характерная особенность прозы Чехова – использование *повторяющихся* деталей: осмысленность и целеустремленность жизни подменяются рутинной и механическим воспроизведением одних и тех же реплик, действий, обстоятельств. Вечера, которые Туркины устраивают для своих гостей, проходят по одному и тому же сценарию: Вера Иосифовна каждый раз в тишине читает свой очередной графоманский роман, Иван Петрович каждый раз откликается на него репликой «недурственно», а затем Котик каждый раз принимается играть виртуозные пьесы (словно забивая клавиши внутрь рояля) – и все гости выражают ей свое восхищение. Шутки Ивана Петровича с годами не меняются, выросший Пава и через несколько лет театрально произносит свое «Умри, несчастная!».

Если деталь у Чехова строго функциональна, то у Бунина можно найти множество деталей *«автономных», сюжетно не мотивированных* (попугай в эпизоде смерти господина; «по-сицилийски» разряженная лошадь, на которой везут импровизированный гроб). Отличительная особенность детализации у Бунина – *синестезия* (совмещение в описании предмета или явления характеристик, воспринимаемых разными органами чувств одновременно): «черные шелковые чулки» одновременно дают зрительное, слуховое и тактильное представление (читатель «видит» черный цвет, пробует чулки на ощупь – «шелковые» – и слышит их шелест при надевании).

Детали у Бунина нередко подбираются по принципу *звуковой оркестровки*: обилие аллитераций и ассонансов в бунинских «образах подробностей» – отличительная черта его манеры (например, Бунин пишет о том, как «наскучило этой паре притворно мучиться своей блаженной мукой под бесстыдно-грустную музыку»). Здесь компактно совмещены и ассонансы, и оксюморны.

Итак – при одинаковой важности детализации в рассказах Чехова и Бунина – каждого из этих авторов характеризует индивидуальная манера использования художествен-

ных подробностей. Общий же знаменатель их стилевых манер в том, что именно детали, как правило, служат основными маркерами авторской позиции.

4. Особенности драматургической развязки в пьесах А.Н. Островского «Гроза» и А.М. Горького «На дне»

Основные аспекты темы (Комментарии)

Тема относится к числу проблемных, ее можно конкретизировать такими вопросами: какой эпизод считать развязкой в каждой из пьес и как каждую из развязок истолковать? Участник олимпиады может представить свой взгляд на проблему, а оценка его сочинения напрямую связана с качеством аргументации и учетом содержательных и формальных особенностей каждой из пьес (характера конфликта, способов выражения авторской позиции).

Пьесы относятся к разным этапам развития русской драмы. А.Н. Островский творил в период расцвета классической драматургии (середина XIX века). В его пьесах ясно выражены конфликты, в которых участвуют герои, занимающие принципиально различные нравственные и социальные позиции. В пьесе «Гроза» – четкая структура сюжетного движения (экспозиция, развитие действия, кульминация и развязка). А.М. Горький создавал свои пьесы в эпоху появления «новой драмы» (конец XIX – начало XX века), в которой конфликт уводится в подтекст, прямое столкновение противоборствующих сторон отсутствует; исчезают герои, полно выражающие точку зрения автора, которая передается теперь сложным сплетением лейтмотивов.

Драматургическая развязка в пьесе Островского «Гроза» приходится на последнее, 5-е действие. Характерно, что события развиваются в декорациях 1-го действия, что по своему замыкает жизненный круг Катерины, у которой отнята последняя надежда (Борис не может забрать ее с собой). Поэтому ее заключительное пребывание на сцене – это испуленный монолог отчаявшейся и решившейся на последний шаг женщины. Внутренний конфликт в сознании Катерины непреодолим, отказаться от своих чувств, поступиться чувством собственного достоинства и покориться «жестоким нравам» она не может, как не может и найти оправдания своему «греху». Эта трагическая ситуация толкает ее на самоубийство.

Дальнейшие события свидетельствуют о том, что «темное царство» переживает последние времена: Кулигин убежден, что Катерина предстанет перед Судией, который обладает милосердием – в отличие от кабановых и диких (так Островский находит способ оправдать тяжелый грех самоубийства), а Тихон прямо обвиняет в убийстве жены свою мать. Таким образом, развязка в пьесе Островского разрешает конфликтную ситуацию между силами «темного царства» и его жертвами и знаменует отказ общественного сознания от патриархальных догм. Катерина бросается в Волгу – как бы «возвращается» в стихию народной воли, давшей ей силы одержать победу над невыносимыми условиями жизни порывом души. Так в развязке пьесы осуществляется противопоставление личного свободного выбора догматическому патриархальному принуждению.

В претендующем на высокую оценку сочинении можно предполагать наблюдения над символикой пейзажных и предметных образов развязки («якорь», о который виском ударяется героиня; высокий берег Волги, с которого она совершает свой последний трагический «полет»). В сочинении должны содержаться и комментарии по поводу связи развязки с заглавием пьесы.

В драме «На дне» М. Горького конфликт идеологический. В центре – спор о правде и лжи, о том, что помогает человеку жить, а что его унижает; о том, как соотносится правда с мечтой и с реальностью. Сводить ли правду к конкретным условиям жизни «здесь и сейчас» или видеть в ней не только то, «что есть», но и то, что «должно быть»?

Главные «спорщики» – Сатин и Лука, но они в непосредственную полемику не вступают, а некоторые их высказывания могут быть переадресованы друг другу. Каждый выбирает «землю, удобную для посева», т. е. тех людей, которые способны их понять.

Они окружены людьми, подающими сопутствующие реплики по поводу обсуждаемых вопросов, высказывающими свое мнение (Бубнов, Квашня, Медведев, Клещ и др.).

В то время как у Островского развязка ясно выражена, к пьесе Горького в этом отношении приложимы разные толкования. С одной стороны, можно считать, что развязка наступает уже в 3-м действии, когда Лука в самый ответственный момент (убийство Васькой Пеплом Костылева) исчезает из ночлежки, что мотивировано тем, что он испугался – как беспаспортный – прихода полиции. Но его идеологическая роль к этому моменту уже исполнена: он внушил людям надежду на лучшее, или – в рамках «разоблачающей» Луку интерпретации – посеял в их душах несбыточные иллюзии. В таком случае четвертое действие можно считать «послесловием», в котором обнаруживаются последствия «содеянного» им: Пепел, вероятнее всего, отправится в Сибирь на каторгу (Сибирь как земля обетованная была обещана ему Лукой), Наташа исчезает, Актер идет на самоубийство (таковы результаты посулов старика).

Правда, при этом в последнем действии звучат слова Сатина, который запрещает говорить о старике плохо. Провозглашенная в монологе Сатина идея Правды («Человек – вот правда!»; «Правда – Бог свободного человека!») связывается с влиянием проповеди Луки («Он... подействовал на меня как кислота на старую... монету...»). Но произносит эти слова человек не очень трезвый, к тому же бросающий по поводу известия о самоубийстве Актера циничную реплику («Эх... испортил песню... дур-рак!»), что характеризует его как человека, равнодушного к чужому горю (в противовес Луке). Следовательно, призыв Сатина к освобождению, проповедь «Человекобожия» не обладают статусом финальной авторской мысли. В таком случае развязка пьесы – **мнимая**, оставляющая поле для размышлений, на чьей же стороне правда.

С другой стороны, развязкой можно считать последний спор ночлежников в четвертом действии (завершающийся смертью Актера). Показательно, что вновь использована «обстановка первого акта». Но если прежде Сатин (и близкие ему по взглядам Бубнов и Барон) агрессивно отвергали любую чужую мечту (Насти, Наташи, Актера), навязывали им в качестве единственно возможной «правду факта» («Шум смерти не помеха»), то теперь – в резком столкновении Барона и Насти по поводу проповеди Луки – Сатин неожиданно берет сторону «старика». Он цитирует высказывания Луки и дает к ним комментарии, перемежающиеся собственными «озарениями» («Все – в человеке, все для человека...»). Характерно огромное количество пауз в монологе Сатина: формулирование «правды» дается ему с большим трудом. Безоговорочно считать этого героя выразителем авторской позиции было бы упрощением.

Самый сложный для истолкования факт развязки – самоубийство Актера (и это должно быть прокомментировано в сочинении). Виноват ли в смерти Актера Лука, сказавший ему то же, что сказали врачи (о необходимости лечиться от алкоголизма), или ночлежники, оставшиеся глухими к его попыткам? Нет ли в поступке Актера отчаянной решимости сыграть свою «последнюю» трагическую роль в жизни, если пути назад на сцену больше нет? Не заставляет ли Актер ночлежников вновь задуматься о правде? В таком случае последняя циничная реплика Сатина (см. выше) обретает неожиданный смысл: ведь ночлежники пели песню о полной безнадежности («Солнце всходит и заходит, А в тюрьме моей темно!»)

Финалы обеих пьес отмечены гибелью героев, которые драматургически «воссозданы» одинаково (трагические события происходят за сценой). Но несут они разную смысловую нагрузку. Смерть Катерины можно трактовать как призыв к обнаружению чувства собственного достоинства в жертвах «темного царства», смерть Актера становится доказательством краха любых прямолинейных рассуждений о «правде» перед лицом «темной» и жестокой по отношению к человеку жизни. Можно предположить, что Горький предвидел обесценивание в XX веке человеческих способностей к состраданию другим. Смысл развязки в пьесе Горького – подчеркнуть, насколько сложен вопрос о правде,

и как осторожно нужно подходить к его решению. В канун катастрофических исторических потрясений в России такое решение было предельно актуальным.

5. Образ матери в поэмах Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» и А.А. Ахматовой «Реквием»

Основные аспекты темы (Комментарии).

В обоих произведениях образ матери связан с жанровой спецификой и главной темой. И в «Кому на Руси жить хорошо», и в «Реквиеме» героини – рассказчицы, чем обусловлены исповедальность повествования, эффект непосредственности восприятия событий, чувств, их достоверности.

«Кому на Руси жить хорошо» – *эпическая поэма*, эпопея, в которой описана судьба народа до и после отмены рабства. Теме материнства приданы трагические или драматические черты. Автору сочинения следует аргументировать свои выводы, опираясь на анализ деталей, сюжетных ситуаций, связанных с образами Ненилы Власьевны, Матрены Тимофеевны и ее матери, Домнушки, беременной женщины с маленьким Митенькой; для полноты картины не лишним будет упоминание кумы Клима Лавина и ее сына или матери Панкратушки, о которой он поет в своей песне. Основной образ – Матрена Тимофеевна Корчагина. В ее истории отражена судьба крестьянки. *Обобщение* достигается узнаваемыми деталями крестьянского уклада, а также благодаря соответствующим сюжету песням, в которых запечатлен народный опыт, плачу Матрениной матушки. Матрена Тимофеевна – «многокручинная», «многострадальная», ее жизнь – «горе лютое», но в ней есть высокий смысл: «Лишь деточек не трогайте! / За них горой стояла я...» Сюжет о Матрене – страдальце, но и заступнице – состоит из череды *событий*: после замужества она попадает «с девичьей холи в ад», гибнет сын Демушка, Матрену обвиняют в убийстве сына по сговору с Савелием, на ее глазах вскрывают тело ребенка, умирают ее родители, потому она остро переживает свое сиротство, героиня принимает наказание вместо сына Федотушки, дважды Корчагины были погорельцами, трижды пережили сибирскую язву.

«Реквием» – поэма с чертами *лирического* цикла. Однако в ней, как и в «Кому на Руси жить хорошо», раскрыта тема, соответствующая жанру *эпопеи*. В «Реквиеме» также *обобщена* жизнь народа в конкретный период российской истории («Я была тогда с моим народом, / Там, где мой народ, к несчастью, был», «В страшные дни ежовщины я провела семнадцать месяцев в тюремных очередях в Ленинграде», «Где теперь невольные подруги», «И ненужным привеском болтался / Возле тюрем своих Ленинград», «Шли уже осужденных полки», «И безвинная корчилась Русь»). В «Эпилоге» Ахматова говорит, что «соткала» поэму из слов, подслушанных в тюремной очереди и что ее «измученным ртом <...> кричит стомиллионный народ». Матрена – крестьянка, она проживает жизнь народа. Героиня Ахматовой принадлежит к иному социальному, культурному слою, потому в ее материнской истории отчетливо звучит мотив *сопричастности* народной трагедии, осознания того, что она одна из множества матерей-страдалиц. Помимо Ленинграда, Невы, упомянуты Дон, Енисей. Следует обратить внимание и на отсутствие имен современниц, на роль местоимений во множественном числе, на использование простонародной лексики (например, героиня-рассказчица от горя будет «выть», в конце поэмы появляется новый персонаж: «И выла старуха, как раненый зверь»). Страдание героини за мужа, сына сходно со страданием одинокой женщины с Дона; слова «Муж в могиле, сын в тюрьме, / Помолитесь обо мне» могут принадлежать обеим.

В «Кому на Руси жить хорошо» и в «Реквиеме» развита и тема *вечного*, изначального материнского горя. У Некрасова – за счет песен, высказываний (например, странница говорит Матрене о богооставленности: «Ключи от счастья женского, / От нашей вольной волюшки / Зброшены, потеряны / У Бога самого»). В «Реквиеме» – благодаря образу Богородицы (Матери) в эпизоде распятия; ассоциации судьбы сына с «крестом высоким», который соотнесен с Крестами; сравнению своего горя с горем стрельцких жен;

обращению к реминисценциям («А за ними “каторжные норы”»); использованию соответствующей лексики («горница», «божница», «Русь»).

Как в поэме Некрасова, в «Реквиеме» есть частная история рассказчицы, но эпический уровень предельно снижен, в основном развернута череда переживаний, размышлений, выстраивается *лирический сюжет* (раньше – «Царскосельская веселая грешница», теперь – «Муж в могиле, сын в тюрьме», «Под Крестами будешь стоять»); очевидна и его автобиографическая основа.

В «Реквиеме» усилен *психологический* рисунок, экспрессия чувств, впечатлений в основном выражена за счет эпитетов, в том числе метафорических. Эпитет подчеркивает чрезвычайность, аномальность («осатанелые» годы, «постылый» скрежет тюремных ключей, «женщина больна», «каменное слово», «окаменелое страданье», «черная долина», «сына страшные глаза», «мой измученный рот», «ослепшая стена» тюрьмы), что отвечает теме непосильных испытаний: героиня близка к пограничному психологическому состоянию («Нет, это не я, это кто-то другой страдает», «Ты сын и ужас мой», «И мне не разобратъ / Теперь, кто зверь, кто человек», «Уже безумие крылом / Души накрыло половину», «Легкие летят недели, / Что случилось, не пойму»). Рефлексия заметна и в развитии мотива памяти. После оглашения приговора она решает: «Надо память до конца убить», но все же желает в своей «смерти блаженной» помнить пережитый ужас народа, что соотносится с мыслями о будущем памятнике у Крестов. Используются гротеск («Перед этим горем гнутся горы, / Не течет великая река»), антитеза («Для кого-то веет ветер свежий, / Для кого-то нежится закат»). Следует сопоставить портретные характеристики. В Матрене природная жизненная сила, ее красота неувядающая («осанистая», «широкая и плотная», «красива», «Глаза большие, строгие, / Ресницы богачейшие, / Сурова и смугла», «серб через плечо»). Ахматова создает собирательный портрет (строфа «Узнала я, как опадают лица...»): страх «из-под век», «клинописи жесткие страницы <...> на щеках», «локоны <...> Серебряными делаются вдруг», «улыбка вянет»).

В жизни Матрены проявляется воля *рока* (смерть Демушки), но и ее собственная воля (вопреки суеверию кормит младенца по постным дням, в «бесхлебицу» на Рождество надевает чистую рубаху, за что другую женщину забили кольями, спасает от расправы сына и от рекрутчины мужа; она работающая). Матрена говорит о себе: «Сердце гневное ношу!..» Она просит нищего молиться не за себя, а за губернаторшу-заступницу Елену Александровну. Трагизм преодолевается: «Хорошо, светло / В мире Божиим!»; «Дай Бог с работой справиться»; рождается Лиодорушка; сообщается, что у нее пять детей. Героиня Ахматовой бессильна перед роком: «Звезды смерти стояли над нами», «И скорой гибелью грозит / Огромная звезда».

6. Образы русских офицеров в произведениях Л.Н. Толстого и М.А. Булгакова («Война и мир», «Дни Турбиных»)

Основные аспекты темы (Комментарии).

Большое количество образов офицеров в романе «Война и мир» и пьесе «Дни Турбиных» обусловлено прежде всего сюжетно (в обоих случаях страна показана в состоянии войны). Однако для писателей важны не столько профессиональные навыки персонажей, сколько их нравственные качества и мировоззренческая позиция, а также отношение к войне. Именно по этим критериям выстраивается типология персонажей-офицеров и в романе Л.Толстого, и в пьесе М.Булгакова.

«Война и мир». Офицерство представлено в вертикальном разрезе – от младших офицеров до главнокомандующего. Наиболее важные образы: Андрей Болконский и Николай Ростов (в обоих случаях желательна краткая характеристика внутренней эволюции персонажей, выявление принципиальных изменений в их отношении к воинской службе).

Другая группа персонажей-офицеров – внешне непритязательные, скромные «маленькие» герои войны (штабс-капитан Тушин и командир пехотной роты Тимохин): от-

ношение к войне как к тяжелой, но необходимой «работе»; не показной, а подлинный патриотизм персонажей (нужна короткая характеристика эпизодов с их участием).

Образы карьеристов, приспособленцев и штабистов (Борис Друбецкой, Адольф Берг, корнет Жерков, гусарский офицер Телянин – сослуживец Николая Ростова). Проявления нравственной нечистоплотности в их поступках. В сочинении может быть дана характеристика и других офицеров (Денисов, Долохов и др.). Главная идея: в романе Толстого доминирует пафос развенчания ложной героики.

«Дни Турбиных». Существенная разница в изображении офицерства Булгаковым (по сравнению с Толстым) обусловлена и особенностями жанра (драма предполагает отбор только самых значимых событий, действие сконцентрировано в пределах небольшого временного отрезка), и спецификой изображаемой эпохи. Да и система персонажей в драме предполагает высокую степень компактности. Вот почему образы пяти персонажей-офицеров в сочинении должны быть хотя бы кратко охарактеризованы.

В пьесе контрастно взаимодействуют трагедийность и фарсовость. Трагический лейтмотив произведения – тема ненужности, «потерянности» честных и внутренне благородных людей, какими представлены офицеры Турбин, Мышлаевский, Студзинский (при всей разнице характеров и принимаемых решений эти персонажи концентрируют в себе лучшие традиции русского офицерства). В свете иронической авторской оценки предстает образ Шервинского (этот русский офицер служит адъютантом гетмана), в откровенно разоблачительном (саркастическом) ключе показан Тальберг (муж Елены).

Исторические испытания выявляют в персонажах-офицерах стержневые особенности личности, делают рельефными их сильные и слабые стороны. Но если в романе Толстого сильнейшие потрясения оказываются в конечном счете благотворными для положительных героев, то в пьесе Булгакова эпоха гражданской войны беспощадна именно к лучшим героям. Худшие выживают или приспособляются, лучшие гибнут или по сути дела идут на самоубийство (как Алексей Турбин). В сочинении может быть охарактеризован и Николка Турбин (но в строгом смысле слова он еще не офицер, а юнкер).

7. Образ Петербурга в поэзии А.С. Пушкина и А.А. Блока

Основные аспекты темы (Комментарии).

Основные тексты для анализа: «Евгений Онегин», «Медный всадник» Пушкина; «Двенадцать» Блока и ряд его стихотворений. Термин «образ» в названии темы обязывает участника Олимпиады не только представить свое понимание петербургского пространства в произведениях Пушкина и Блока (следует поощрить знакомство с понятием «петербургский текст»), но и описать художественные средства его создания (специфику сюжета, композиции, деталей, тропов, поэтической речи). Важно и то, понимает ли автор сочинения символистскую или реалистическую природу текстов.

Образ Петербурга в лирике Пушкина имеет прямое отношение к развитию гражданской темы тирании и незаконного убийства «тирана» в оде «Вольность («Пустынный памятник тирана, / Забвенью брошенный дворец» и т.д.); он же – отправная точка в развитии темы изменчивости судьбы и в композиции мотива «братской переключки» в стихотворении «19 октября» (1825). Упоминание «Александрийского столпа» в «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» соотносится с темой миссии поэта.

Однако прежде всего необходим анализ образа Петербурга в «Евгении Онегине» и «Медном всаднике». В первой и восьмой главах романа представлен *праздный, парадный* Петербург («блеск и шумные пиры», «тесный ряд аристократов», «олигархические беседы» и т.д.). Основной материал для анализа – подробное описание одного дня Онегина в первой главе, а также рассказ о жизни Татьяны – в восьмой. Автор сочинения должен проявить знание деталей (городские реалии, ресторанное меню, одежда, интерьер и проч.), обратить внимание на авторскую иронию по отношению к «светскому» Петербургу в первой главе, а также к «черни светской» («необходимым глупцам») в восьмой главе. Характерные образы: «прекрасного человека» NN, «по-старому шутившего» старика, «на эпи-

граммы падкого <...> сердитого господина», Нины Воронской, известного «низостью души» Проласова, румяного «диктатора бального», «перекрахмаленного нахала» и т.д.

Другой аспект образа города – изображение театрального Петербурга, *просвещенного* общества, литературных споров (при этом используется материал сюжета и лирических отступлений). Важный компонент темы – автор и Петербург. Следует обратить внимание на упоминание Чаадаева («Чадаева»), Каверина. Необходимо представить *простонародный*, трудовой Петербург (извозчик, разносчик, охтенка, купец, «хлебник» и др.). Насыщенное деталями и персонажами описание столицы отвечает авторскому определению «собрание пестрых глав» и словам Белинского «энциклопедия русской жизни».

В «Медном всаднике» нет столь детализированного описания столичной жизни. Но в «петербургской повести» проявился иной художественный принцип: *реалистическая основа* (см. указание в «Предисловии» на достоверность произошедшего) сочетается с поэтикой *символизации и мифа*. Во-первых, Петербург представлен как *мир, сотворенный Петром*, он символизирует победу воли и разума над природой, рождение новой цивилизации. Образ города символизирует и силу государства («Отсель грозить мы будем шведу»). Композиционный центр такого Петербурга – памятник Петру. При перечислении атрибутов города участник Олимпиады должен отметить одическую лексику Вступления («Полнощных стран краса и диво», «полнощная царица», «Невы державное течение» и т.д.) и «прозаические» детали описания города во время наводнения и после него.

Во-вторых, реалистично описан Петербург *обывателей*. Кроме характеристики трудолюбивого, но бедного Евгения, в тексте говорится о торгаше, кучерах, «злых детях», хозяине «пустынного уголка» Евгения и «бедном поэте» – новом жильце, «чиновном люде», вообще о народе, который «теснился кучами», ходил по городу «с своим бесчувствием холодным», о погибших обитателях острова.

В-третьих, в сочинении должны анализироваться средства создания картины наводнения. Акцент следует сделать на олицетворениях («омраченный Петроград», река «гневна», «Нева металась, как больной» и т.п.) как средстве метаморфозы реального пространства в *миф*. Петербургская трагедия предстает как эсхатологический акт («Гроба с размытого кладбища / Плывут по улицам!»; «С Божией стихией / Царям не совладеть» и т.д.). В попытке Евгения спасти Парашу явна ассоциация с путешествием в царство мертвых (жители острова смыты Невой; перевозчик [Харон] через «волны страшные» [реку в преисподней] переправляет Евгения за гривенник [оболт]). Картина преследования героя Всадником Медным, развернувшаяся в больном сознании «маленького человека», демонстрирует перерастание мифического действия в символ рока.

В-четвертых, необходимо обратиться к лирическому отступлению «Люблю тебя, Петра творенье...» и продолжить тему, начатую во время анализа «Евгения Онегина»: *автор и Петербург*. Этот фрагмент дает материал для анализа не только темы победоносного Петербурга, но и Петербурга – личного пространства, привносит мотивы творческого вдохновения («Пишу, читаю без лампы»), радостей жизни («Девичьи лица ярче роз», «говор балов», «Шипенье пенистых бокалов...»). Петербург – литературный город: иронично упомянут «любимый небесами» Хвостов, в примечаниях есть отсылки к стихам Вяземского, Мицкевича. Даны пейзажные детали элегического характера («Твоих задумчивых ночей / Прозрачный сумрак...»).

В «Двенадцати» Петербург – пространство, в котором разворачивается судьбоносное для мира событие. Блок развил пушкинскую традицию: Петербург в его поэме – образ *реалистический и символический*, что усиливает тему грандиозности и фатальности происходящего. Как и в «Медном всаднике», у Блока сквозным мотивом становится *стихия*: метель – символ революции, которую поэт показывает и как вселенский катаклизм, «мировой пожар», и как непримиримое столкновение сословий. «Товарищам» противопоставлен «неугомонный <...> враг», «лютый враг» – «кондовая», «избяная» Русь и «старый мир» «буржуя». Двенадцать патрульных, как пушкинский Петр, создают *новую цивили-*

лизацию: они «Вдаль идут державным шагом» (символическая фраза, в которой Блок повторяет пушкинский эпитет). Символична цветовая образность поэмы.

Как и у Пушкина, исторический слом в поэме Блока не проходит без *жертв*. В катастрофическом пространстве положение человека зыбко, что проявляется и в «низких», комических эпизодах («Всякий ходок / Скользит – ах, бедняжка»; барыня «растянулась»...), и в мотивах голода («бродяга» просит хлеба), нужды («А всякий – разут, раздет...»), грабежей («Нынче будут грабежи!»), убийства (гибель Катька), наконец уничтожения государственных и духовных основ («Пальнем-ка пулей в Святую Русь»).

В отличие от пушкинского Петра-демиурга, *творцами нового мира* в «эпоху вихрей и бурь» становится «варварская масса». В поэме обострены «низовые» характеристики патрульных («В зубах – цыгарка, примят картуз, / На спину б надо бубновый туз!» и т.д.); используются ритмы частушки; подчеркнуто их безверие (свобода «без креста»; согрешить – облегчить душу).

Как в «Медном всаднике», в «Двенадцати» очевиден *мифологический* подтекст. И Христос, и «кровавый» флаг появляются в поэме из природной стихии: ветер играет красным флагом, а Господь словно бы вырастает из снежной воронки. Если у Пушкина стихия – Божье наказание, то у Блока Христос родствен стихии и означает обновление и спасение – он впереди стрелявших в него красноармейцев, новых двенадцати «апостолов»: двое из них – с апостольскими именами (Андрюха, Петруха).

Создавая образ Петербурга, в котором появляются очертания нового мира с Христом, но не с «товарищем попом», Блок показывает и Петербург разрушительный, когда «ничего не жаль». В отличие от лирического переживания «ужаса» в «Медном всаднике», в поэме Блока преобладает эпическое, отстраненное восприятие событий как объективного процесса.

Образ Петербурга как лирического пространства создан и в **стихотворениях** Блока. При отсутствии прямых указаний на петербургские реалии уместен анализ специфики пейзажных образов и лирических переживаний в стихотворениях «Незнакомка», «В ресторане», «Ночь, улица, фонарь, аптека...», а также в цикле «Кармен».

8. Образ русского предпринимателя в произведениях Н.В. Гоголя, И.А. Гончарова, А.П. Чехова («Мертвые души», «Обломов», «Вишневый сад»)

Основные аспекты темы (комментарии)

Возникновение темы предпринимательства и появление образов «дельцов» в русской литературе тесно связано с изменением социально-исторического положения России, вступившей в 40-годы XIX века на путь капиталистического развития. Указанные произведения описывают различные этапы становления капитализма и проявления буржуазных черт в характере человека: Н.В.Гоголь остановился на первоначальном этапе накопления, И.А.Гончаров описал предпринимательский бум, А.П.Чехов отметил усталость и разочарование русского буржуа. Каждый из писателей прослеживает становление личности этих людей, ставя последующий диагноз в прямую зависимость от обстоятельств рождения и воспитания, что обеспечивает глубокий психологизм этих образов.

Самым таинственным в поэме Н.В.Гоголя «**Мертвые души**» является образ **Павла Ивановича Чичикова**. При его создании автор проявил наибольшую изобретательность: его интересовала не столько социальная составляющая образа, сколько его метафизическая сущность. Фигура предпринимателя эпохи первоначального накопления (некоторые исследователи считают, что в Чичикове воссоздан тип приобретателя, в некотором роде жулика и авантюриста, а не предпринимателя, т.е. создателя некоего продукта или коммерческого предприятия) призвана была воплотить в себе бесовские свойства, присущие человеку вообще, – с опорой на миф о связи Дьявола с золотом. Гоголь отделил его от помещичье-крестьянского мира, чтобы показать абсолютно новый для России характер.

С самого начала таинственность присуща всем действиям Чичикова (характерное предметное отражение этой тайны – ларчик со многими отделениями, который он возит с

собой). Тайна раскрывается только в последней 11 главе, когда мы узнаем о том, что случилось с детства Павлуше отцом (вспомнить заветы отца и то, как мальчик применил эти наставления на деле). Затем подробно перечисляются все махинации Чичикова (служба на таможне, строительство), которые способствовали его обогащению. Здесь же он учился обходительности (сумел войти в доверие к отцу предполагаемой невесты), которую взял на вооружение в дальнейшем. Но раскрытие тайны обнаруживает мелкость всех чичиковских построений (в нем нет наполеоновского размаха) и вообще явную «усредненность» его существования. Это проявляется в портрете (нужна характеристика), в отсутствии у него подлинных страстей и увлечений, исключая выгоды. Гоголь специально создает ситуацию, при которой в нем готово вспыхнуть чувство (встреча с губернаторской дочкой), но Чичиков быстро осаживает себя.

Бросятся в глаза его «изменчивость», умение приспособиться, владение «тайной нравиться», оказаться тем, кого в данный момент хочет видеть перед собою собеседник (перечислить, как «видоизменяется» Чичиков в разговоре с Маниловым, Коробочкой, Собакевичем, Плюшкиным, какие использует приемы, как меняет речь; указать случаи, где ему все-таки не удастся достичь результата). Чичиков в совершенстве овладел искусством имитации, понимая, что теперь само время такого поведения. Тем не менее, только его и Плюшкина Гоголь предполагал сделать героями II тома поэмы, только в этих персонажах находил возможности для возрождения. Вероятно, это было связано с христианской позицией писателя, с идеей искупления грехов и прощения грешников.

В романе Гончарова «Обломов» важнейшим является противопоставление Обломова и Штольца. Штолец возникает как антитеза вялости, лени, душевной апатии главного героя. Конкретно о его занятиях сказано мимоходом (некая компания по пересылке товаров за границу), он то исчезает, то появляется на страницах романа, но это нужно автору, чтобы подчеркнуть его деятельный активный характер, его непоседливость. Эту активность он хочет передать своему другу. Но Штолец делает все механически, он словно отработывает положенное, хотя нет никакого сомнения в том, что он прекрасно относится к Обломову и любит Ольгу. Это глубоко порядочный и благородный человек (после смерти друга берет на воспитание сына Обломова и Пшеницыной Андриюшу, названного его именем). Но его любовь к Ольге, описанная в заключительной части романа, не делает ее счастливой (ей с ним скучно, она задыхается «без движения»). Не случайно Гончаров делает его полурусским (отец – немец, мать из обедневших дворян, от которой он унаследовал некоторую восторженность и сентиментальность), чтобы подчеркнуть, что дисциплинированность, исполнительность, деловитость, педантизм – это чуждые русской природе черты. Но принципиальное отличие Штольца от Обломова не столько в социально-психологическом наполнении образов, сколько в способах изображения: если Обломов показан в общении с различными людьми, ему «подарен» даже роскошный сон о детстве, то Штолец описан только внешне. Автор словно «докладывает» о его чувствах, мыслях, поведении, что явно снижает пафос одобрения, которым, по мысли Гончарова, должен был быть «овеян» этот образ. Иными словами, задуманный как противовес обломовскому безделию, Штолец не стал реальным носителем положительных качеств. По «деловитости» он скорее напоминает посетителей Обломова из первой части романа (Алексеев, Волков, Судьбинский), которые вызывают отторжение главного героя. А главный приговор ему выносится в последней части романа, где Гончаров, описывая семейную идиллию Штольцев, бросает слова, что все у них было так, как «мечтал, бывало, Обломов». Т.е. Штолец – не идейный герой, к изображению которых стремилась русская литература («Мы не Титаны... мы не пойдем на дерзкую борьбу с мятежными вопросами»).

Образ Лопахина занимает важное положение в системе персонажей комедии «Вишневый сад», определяя смысловое поле пьесы как размышление о прошлом, настоящем и будущем России. И при этом он один из наиболее сложных героев пьесы, соединяющий в себе едва ли не противоположные черты. Во-первых, он низкого происхождения: его дед и отец еще были крепостными, которых не пускали дальше кухни, а он сам

был малограмотным босым мальчишкой. Следовательно, все, чего он достиг, сделано его собственными руками (Чичикову давал советы отец, Штольца отец при отправке «в жизнь» наделил 100 рублями). При этом он действительно любит работать, не может сидеть без дела, безделье изматывает его, но создается впечатление, что это способ избавиться от трудных мыслей, неудобных вопросов о смысле жизни.

Но жажда «социального реванша», несомненно, определяет его отношение к вишневному саду, который он приобретает не для обогащения (хотя и воспользуется открывающимися в этом случае перспективами: постройка дач), а для того, чтобы воцариться там, где его предки были рабами. Отсюда хвастливые ноты в его речи, нескрываемый восторг, опьянение силой (от радости «топочет ногами»), когда он объявляет о покупке имения. В плане обогащения оно ему не нужно (если судить по его собственным подсчетам, понадобится не меньше 5 лет, чтобы вернуть вложенные в покупку деньги). Поэтому он и предлагает всевозможные способы спасения имения (хочет дать Раневской денег взаймы, советует сдать землю в аренду под дачи и т.п.). Продиктовано это любовью к семье Раневской и нежными чувствами простого мужика к когда-то пожалевшей его барыне, которые со временем, возможно, и переросли в нечто большее. Вероятно, поэтому он не спешит жениться на Варе.

В нем есть черствость (он называет Варю Охмелией, подсмеивается над ней), прямолинейность (ведущий лейтмотив образа: ходит по прямой), бестактность (вишни начинают рубить, когда еще не уехали хозяева сада), отсутствует вкус (желтые башмаки при белом жилете). При этом важно подчеркнуть наличие поэтических чувств в душе Лопухина: у него тонкие пальцы, как у артиста, нежная душа, о чем говорит Трофимов: он способен к иронии (ответ на восторги Фирса по поводу прошлого: «Прежде очень хорошо было. По крайней мере драли») и рефлексии (понимает, что «жизнь у нас дурацкая», что «мало честных, порядочных людей»). Лопухину передоверяет Чехов сожаление о том, что в такой стране, как Россия с ее необозримыми просторами, должны были бы рождаться люди-великаны. В его поведении, особенно в последнем, 4-м действии, чувствуется растерянность и желание забыться (отъезд в Харьков и погружение в работу).

9. Образы реальных исторических лиц и способы их изображения в произведениях А.С. Пушкина и Л.Н. Толстого

Основные аспекты темы (комментарии).

Историческая тема в творчестве А.С.Пушкина и Л.Н.Толстого отражает их интерес к переломным периодам в истории России. А.С. Пушкина в большей степени занимает проблема взаимоотношения власти и народа («Борис Годунов», «Медный всадник», «Капитанская дочка»), Л.Толстой же («Война и мир») философски исследует роль личности в истории, руководствуясь своей исторической концепцией, согласно которой значение имеет только «роевое» движение масс, а задача исторического деятеля – угадать направление этого движения, потребности народа (в ситуации Отечественной войны 1812 года это свойство обозначено как «скрытая теплота патриотизма»). Если же «исторический герой» подчинен своим эгоистическим желаниям, стремится добиться собственных целей, он в итоге терпит крах. Различие в изображении исторических персонажей диктуется и различием избранных авторами жанров: трагедия, роман и роман-эпопея.

В «народной трагедии» «**Борис Годунов**» действуют множество исторических лиц. Это бояре Басманов, Шуйский, Пушкин, Воротынский, близкие Бориса Годунова. Важная роль отведена Самозванцу, который представлен как беспринципный авантюрист. Любвиная линия связана с высокомерною «полячкой» Мариной Мнишек. Но все они вместе образуют емкое понятие Русь и характеризуют «судьбу народную». Пушкин демонстрирует пропасть между самодержавной властью и народом: она сохраняется, даже когда на троне воцаряется мудрый правитель (должны быть охарактеризованы положительные качества Годунова – ответственность, борьба с боярством). Образ Бориса создается посредством косвенных характеристик (реплики людей из народа, обсуждение его поведения боярами)

и собственной речи (патетика в монологах, высокий стиль при беседе с патриархом, просторечие при разговоре с сыном). Пушкин вводит вещие сны (Отрепьев) и видения (Годунов) для углубления личностных характеристик. Смерть Бориса происходит еще до финала трагедии, что демонстрирует неразрешимость заключенного в трагедии конфликта. Сложность созданного автором характера самодержца должна приковать внимание к трагической проблеме несовместимости нравственности и политики. Благие намерения Бориса покоятся на нравственно уязвимых поступках: он убийца, что приводит к народному осуждению всей деятельности царя.

«**Медный всадник**». Центральной исторической фигурой является Петр I, предстающий в разных ипостасях. Во «Вступлении» это живой человек, задумавший создать «окно» в Европу (величественность замыслов, умение мыслить исторически, человеческий восторг перед грандиозностью планов). В двух сюжетных главах поэмы явлен иной лик Петра. Теперь это бездушный «кумир», воплощающий мощь России. Его «оживление», преследование им «бедного Евгения» – свидетельство бессмысленной силы, направленной на подавление сопротивления маленького человека, заявляющего о своих нуждах и потребностях. Но сильнее Петра оказывается взбунтовавшаяся «стихия», ему неподвластная. В повести появляется Александр I, неспособный справиться со стихией, упоминается поэт граф Хвостов и генералы государя (их фамилии Бенкендорф и Милорадович возникают в пушкинских примечаниях, как и имя опального польского поэта А.Мицкевича).

В «**Капитанской дочке**» выведены два реально существовавших исторических лица – Пугачев и Екатерина II, образующих два композиционных и нравственных полюса произведения. Взаимоотношения с Пугачевым образуют первый план произведения. Все сюжетные коллизии, возникающие вокруг судьбы Гринева и семейства Мироновых, оказываются связаны с ним. Екатерина появляется на последних страницах романа «под видом» неизвестной пожилой дамы в душегрейке. И только позднее выясняется, что это и есть императрица, которая помирует Гринева и решит «устроить» будущее дочери капитана Миронова. Пушкин от «имени издателя» информирует читателей, что письмо Екатерины висит в барском доме в селе, принадлежащем десятерым помещикам (это означает невыполнение Екатериной своего обещания обеспечить дочь капитана Миронова).

В отличие от него Пугачев все свои обещания по отношению к Гриневу выполнил, несмотря на то, что тот оказался перейти на его сторону. Пугачев умеет быть благодарным за оказанную ему услугу (заячий тулупчик) и справедливым (наказание обманувшего его Швабрина). Он, по сути, выполняет роль отца Гринева, появляясь в этом облике в его сне, а в итоге соединяя молодых и даже бросая прощальный взгляд перед казнью. Однако все эти положительные качества не отменяют, по Пушкину, тех злодеяний, которые в конечном счете приносит русскому народу «бунт бессмысленный и беспощадный» и т.п. Художественные приемы, использованные при создании образа Пугачева, свидетельствуют о том, что определенная степень нравственного оправдания его поступкам со стороны автора присутствует. Это эпитафии, предваряющие главы с его участием (они связаны либо с фольклорной традицией, либо с книжными извлечениями); портретная характеристика (дана в движении, использованы романтические краски). В отличие от него Екатерина показана статично: она словно сошла с известного парадного портрета В.Боровиковского.

В «**Войне и мире**» около 200 исторических персонажей. На первый план выведены противопоставленные друг другу **Кутузов и Наполеон**. Если первый выражает собою дух русского войска, и Толстой постоянно подчеркивает его простоту (портрет, поведение), народность (присказка «голубчик»), заботу о солдате, то второй высокомерен, занят только собой. Расположение Толстого к Кутузову подчеркивается тем, что его «сторону» берут носители нравственного чувства: такова, например, девочка Малаша, наблюдающая за «дедушкой» на совете в Филях.

Александр I также противопоставлен Кутузову как народному полководцу, которого он вынужден был назначить руководить армией, когда война стала Отечественной.

Александра в романе почти всегда сопровождает взгляд Николая Ростова, человека, не желающего самостоятельно мыслить. Поэтому на смотре в Ольмюце он видит лишь внешнюю красоту императора. Та же ситуация – в эпизоде его проезда по улицам Вишау (фиксируется неуместное щегольство – лорнет – и его брезгливое неприятие ужасов войны). Это сближает его с Наполеоном, который также озабочен своим туалетом и тем, как он выглядит со стороны (эпизод с портретом сына, ожидание ключей от Москвы).

Толстовский взгляд на Наполеона откровенно пристрастен. Сначала «переоценку» его «ложного величия» писатель доверяет Болконскому (Аустерлицкое сражение), а затем поверяет ее собственными наблюдениями и комментариями (сравнение с ребенком, держащимся за тесемки внутри кареты и думающим, что он ею правит). Главное отличие Кутузова от царствующих особ – его простота и мудрость, уверенность в Божьем промысле, умение подчиниться естественному течению событий, которое определяется не расчетами, не расположением отрядов, а «духом войска» (поведение Кутузова во время важнейших моментов войны). И все же Толстой вынужден показать, как решения Кутузова обеспечивают победы русского войска.

В сочинении могут быть упомянуты и коротко охарактеризованы и другие реальные исторические лица (Мюрат, Даву, Аракчеев, Сперанский, кутузовские генералы). Наличие подобных характеристик следует поощрить дополнительным «бонусом».

10. Смысл заглавий и авторских предисловий в произведениях А.С.Пушкина («Медный всадник») и М.Ю.Лермонтова («Герой нашего времени»)

Основные аспекты темы (комментарии)

Тема относится к числу «проблемных»: в практике школьного преподавания сколько-нибудь подробного анализа заглавий и предисловий не предусмотрено. Оценка сочинения зависит от продемонстрированных автором умений связать «рамочные» компоненты текста с его содержанием и формой. При этом допускается широкий спектр интерпретаций, но главное – продемонстрировать понимание того, что заглавие и предисловие – важнейшие способы выражения авторской оценки тех событий и явлений, которые легли в основу сюжета.

Авторские предисловия по сути являются автокомментариями к произведениям. Их цели могут быть многофункциональными: 1) указать читателю на ключевую проблематику текста; 2) подчеркнуть художественные особенности авторского подхода к воплощению темы; 3) включить читателя в литературную игру (нередко спровоцировать, задеть его иронической двусмысленностью утверждений; воспрепятствовать слишком прямолинейному пониманию сюжета). И заглавие, и предисловие – наиболее очевидные проявления прямого авторского слова (это особенно важно, если повествователь в произведении дистанцирован от автора).

В «Медном всаднике» предисловие по смыслу тесно связано с жанровым подзаголовком («петербургская повесть») и призвано подчеркнуть «документальную» основу сюжета; важнейшее слово предисловия – «истина». Призывая «любопытных» обратиться к собранию документальных свидетельств о наводнении, составленному историком В.Н. Берхом, автор, с одной стороны, намекает на предпринятое им внимательное изучение всех источников (этому же способствуют необычные для жанра поэмы «примечания»); с другой стороны, он намеренно обостряет восприятие читателем «фантастической» сцены сюжета (преследование Евгения «ожившей» статуей): категория «истины» в его толковании явно относится не к механическому знанию фактов, а к живому художественному воображению и поэтической интуиции.

Истинное знание, по мнению Пушкина, – прерогатива поэта, а не историка. Петр Первый для Пушкина – одновременно живой человек ушедшей великой эпохи и дрящущая угроза всему «просто человеческому»; ненасытный языческий «кумир», требующий все новых и новых жертв. Заглавие задает один из самых ярких образных мотивов поэмы – мотив «забронзовевшей» власти, глухой к самым скромным чаяниям обычного человека.

Это заглавие отзывается в тексте целой серией образных уподоблений: «кумир на бронзовом коне», «кумир с простертой рукою», «тот, чьей волей роковой / Под морем город основался», «мощный властелин судьбы», «горделивый истукан», «державец полумира», «строитель чудотворный». Характерно, что все эти именованья перифрастичны: Петр ни разу впрямую не назван по имени. Попросту говоря, он лишен статуса человека. Заглавие поэмы символически сгущает это «надчеловеческое» качество одного из главных героев.

В «Герое нашего времени» не одно, а два предисловия: ко всему роману и к «Журналу Печорина». Это факт должен непременно учесть и истолковать участник Олимпиады, претендующий на высокую оценку. Первое проникнуто иронией: автор издевательски утверждает, что предисловие – вещь «первая и вместе с тем последняя» (с одной стороны, оно объясняет «цель сочинения», с другой – отвечает на критику). При этом читатели предисловий не читают: они простодушны и воспринимают заглавие буквально. Смысл этого предисловия – предостеречь читателя от такого буквального толкования: «герой» не обязательно образец нравственности, это собирательный портрет «сына века» («портрет, сотканный из пороков всего нашего поколения»).

Предисловие к «Журналу Печорина» более сложно. Его авторство проблематично: местоимение «я» может отсылать как к автору, так и к одному из повествователей – путешествующему офицеру первых двух повестей. Смысл этого фрагмента – защита образа Печорина от «недружелюбного» прочтения. На первый план выходят такие свойства героя, как «искренность», «зрелый ум» и глубина самопознания. Агрессивно формулируется и явно еретическая (с точки зрения недумаящего большинства) мысль о том, что «история души человеческой» «любопытнее... истории целого народа». Иными словами, всячески утверждается величие индивидуальности. Самый яркий фрагмент предисловия – его ироническая концовка (если читатели захотят узнать мнение автора о характере Печорина, то ответом будет заглавие книги): «Да это злая ирония! – скажут они. – Не знаю». Автор, конечно, знает: Печорин – настоящий герой, хотя бы потому, что он непоколебимо сосредоточен на том, чтобы доказать себе, что он абсолютно свободен. И в этом он идет до конца – до смерти.

Вот почему ключевое слово заглавия – «герой».

11. Своеобразие эпитетов в пейзажной лирике А.С. Пушкина и С.А. Есенина Основные аспекты темы (Комментарии).

Материалом для сочинения служат стихотворения, создающие картины природы. Тексты: первая часть «Деревни», «Погасло дневное светило...», «К морю», «Анчар», «Зимнее утро», «Бесы», «Осень», «Туча», «Вновь я посетил...» Пушкина; «Запели тесные дроги...», «Я последний поэт деревни...», «Неуютная жидкая лунонь...», «Спит ковыль. Равнина дорогая...» Есенина. Допускается обращение к пейзажным фрагментам других стихотворений, где пейзажные эпитеты помогают раскрыть философскую, любовную, гражданскую и прочие темы (из пушкинской лирики: «19 октября» [1825], «Пророк», «На холмах Грузии...», «Брожу ли я вдоль улиц шумных...»; из есенинской: «Гой ты, Русь моя родная...», «Не бродить, не мять в кустах багряных...», «Не жалею, не зову, не плачу...», «Письмо матери», «Мы теперь уходим понемногу...», «Шаганэ ты моя, Шаганэ...»).

Обстоятельный разбор специфики, роли эпитетов в некоторых (на выбор) текстах должен сочетаться с системным, обобщающим суждением об индивидуальных особенностях использования эпитетов Пушкиным и Есениным. Автор сочинения должен выразить понимание основных *функций* эпитетов в пейзажной лирике. Во-первых, это создание словесного пейзажа (сельского, городского, морского, ночного, зимнего; в состоянии статики или изменчивости и т.д.). Чем больше тематических разновидностей пейзажа выявлено, тем лучше. Во-вторых, это отражение внутреннего мира автора или лирического героя («пейзаж души»), а также – косвенно – выражение философских взглядов автора.

Следует поощрить авторов тех сочинений, в которых сделаны наблюдения над *эволюцией поэтического словаря*. Так, при анализе пушкинских эпитетов заметно сокраще-

ние классицистической и романтической образности и обращение поэта к реалистическому изображению природы. Если в ранней лирике много эпитетов с условным (обусловленным традицией) значением («пустынный уголок», «темный сад», «душистые скирды», «овины дымные», «волшебные края»), то в зрелой лирике доминируют точные атрибуты, большую роль играют «прозаизмы» («увянувшее поле», «мутное небо», «унылая пора»).

В сочинении должно присутствовать «рабочее» определение эпитета (в школьной традиции эпитет относят к тропам; наиболее устойчивое толкование в учебниках – «художественное определение, выраженное различными частями речи»). В отличие от обычного определения (фиксирующего «объективные» свойства предмета или явления), эпитет передает *индивидуальное* восприятие автора, а потому в нем есть оценочность. Как правило, эпитеты в лирической поэзии содержат переносные значения (это метафорические эпитеты). Примеры: «в пустыне мрачной» [«Пророк»], «зелень мертвую», лист «дремучий» [«Анчар»], «дуб уединенный», «равнодушная природа» [«Брожу ли я...»], «опальный домик» [«Вновь я посетил...»]. Встречаются эпитеты, которые в фольклористике называют *постоянными* («море синее» [«Деревня»], «в чистом поле» [«Бесы»]). Кроме того, среди эпитетов можно выделить устойчивые семантические группы: цветовые, звуковые, пространственные и проч. – автор сочинения свободен в выборе.

В лирике Есенина сочетаются разнообразные традиции фольклора и поэзии XIX в., но наибольшим постоянством характеризуется пушкинское влияние. Существенное достоинство сочинения – умение подметить «пушкинские» уроки в лирике Есенина (особенно в поздней). Вместе с тем неповторимость есенинских пейзажей – во «врастании» лирического героя в мир природы, в ощущении им «кровной связи» с природным окружением. Это родство объясняет любовь Есенина к эпитету «отчий» («отчие поля» [«Спит ковыль...»], «отчий край» [«Цветы мне говорят – прощай...»]), а также подчеркнутую эмоциональную взаимосвязь лирического героя и природы («Опять я теплой грустью болел / От овсяного ветерка», «озерная тоска» порождает его эмоции – «до радости и боли» [«Запели тесаные дроги...»]), параллелизмы (например, в «Не жалею, не зову, не плачу...»). В отличие от пейзажной лирики других поэтов, есенинская – предельно *интимна*: он максимально развил начатую Пушкиным линию личностного восприятия природы.

Если в раннюю пору его творчества эпитеты передают гармоничное состояние крестьянского мира, то позднее увлечение имажинизмом приводит к использованию сложных, экспрессивных образов («И луны часы деревянные...» [«Я последний поэт деревни...»]); появляются эпитеты с негативной эмоциональной окраской («Неуютная жидкая лунность...»). В поздней лирике доминируют эпитеты элегические, умиротворяющие. Как и у Пушкина, в лирике Есенина значительную роль играют эпитеты, передающие *индивидуальное* восприятие природы, среди них много «олицетворяющих»: «озерная тоска», «страна березового ситца» [«Не жалею, не зову, не плачу...»], «вечерний несказанный свет» [«Письмо матери»], «чахоточный свет» луны [«Неуютная жидкая лунность...»], «равнина дорогая» [«Спит ковыль...»]. В *прозаизмах* Есенина также явно эмоциональное содержание: «низенький наш дом» [«Письмо матери»], «усохшие вербы», «тележная песня колес» [«Неуютная жидкая лунность...»].

Пейзажная лирика Есенина богата характеристиками *цвета*. Вслед за Пушкиным он предпочитал определенные яркие цвета, основные тона цветового спектра: «зеленых лех» [«Гой ты, Русь моя родная...»], «в кустах багряных», «синий вечер» [«Не бродить...»], «малиновое поле» [«Запели тесаные дроги...»], «в вечернем синем мраке» [«Письмо матери»], «Золотой бревенчатой избы» [«Спит ковыль...»]. При этом Есенину присуще индивидуальное осмысление цвета (особенно таких тонов, как синий, розовый, голубой). Синий связан с эмоциями нежности, розовый – с мотивами ушедшей молодости.

Наконец, для индивидуальной манеры Есенина характерна *религиозная* семантика пейзажных эпитетов, что можно рассматривать как его новаторство: степи «звенят» «мо-

литвословным ковылем» [«Запели тесаные дроги...»], «За прощальной стою обедней / Кадящих листвою берез», у ветра «панихидный <...> пляс» [«Я последний поэт деревни...»].

12. Круг чтения персонажей как средство их характеристики в романах А.С. Пушкина «Евгений Онегин» и И.С. Тургенева «Отцы и дети»

Основные аспекты темы (Комментарии).

Тема предполагает обобщение обширного материала, связанного с читательскими пристрастиями персонажей Пушкина и Тургенева. Прежде всего необходимо выявить функции подобных подробностей – конкретизировать их общую характерологическую направленность.

Круг чтения персонажей позволяет: 1) представить сферу интеллектуальных и эстетических предпочтений как самого героя, так и его современников, охарактеризовать литературные вкусы эпохи; 2) дать характеристику духовного мира персонажа, показать его становление; 3) показать изменения, происходящие во внутренней жизни персонажа, через смену круга чтения.

«Евгений Онегин»:

Круг чтения Онегина: Адам Смит (экономист); значимое отсутствие художественной литературы («брал Гомера, Феокрита»); из всех современных ему авторов Онегин читал лишь Байрона – «певца Гяура и Жуана», с героев которого строил и собственный образ (в романе многократно приводятся сравнения Онегина с Чайльд-Гарольдом); умел «потолковать об Ювенале» и «помнил, хоть не без греха, / Из Энеиды два стиха» (автор «Энеиды» - Вергилий); в пору своего добровольного заточения в петербургской квартире (глава VIII) Онегин читал все без разбора: мадам де Сталь, Гиббона, Руссо, Манзони, Гердера, Шамфора, Биша, Тиссо, Фонтенеля (круг его чтения в финале романа во многом повторяет круг чтения Татьяны).

Круг чтения Татьяны: романы Ричардсона и Руссо; в образе Онегина для нее слились персонажи Руссо (Вольмар), Гете (Вертер), посредственных сентиментальных романов М.Коттен (Малек Адель), но под подушкой у нее хранился сонник Мартына Задеки; посещая деревенский дом Онегина, Татьяна также перечитала всю его библиотеку.

Мать Татьяны Лариной была без ума от Ричардсона – но в пересказе княжны Алины (поскольку сама она книг не читала).

Круг чтения Ленского - Шиллер, Гете, Кант (немецкий философ); сам Ленский сочиняет второсортные романтические элегии и мадригалы.

Круг чтения Автора: в ранней юности «читал охотно Апулея, / А Цицерона не читал»; регулярно апеллирует к современной литературе и литературе недавнего прошлого (Байрон, Грибоедов, Вяземский, Жуковский, Баратынский, Дмитриев – из произведений этих авторов взяты эпитафии; Державин, Озеров, Княжнин, Фонвизин, Шишков, Шаховской – в отношении к ним получает выражение сфера эстетических вкусов Пушкина).

Представляя круг чтения своих героев, Пушкин не просто дает характеристику их вкусов и литературных пристрастий - он подчеркивает «литературность» самого героя. «Живой» Онегин поставлен в один ряд с реальным Чаадаевым (глава I) и вымышленным Чацким (глава VIII), для Татьяны он - вначале «выходец» из романа Ричардсона, а затем «пародия» на литературного героя, себя же она видела «героиней своих возлюбленных творцов».

«Отцы и дети»:

Круг чтения Базарова и Аркадия: труды ученых-химиков Либиха (которого намеревается также почитать и Кукшина) и Бюхнера (его книгу Базаров рекомендует дать Николаю Петровичу). Книгу французских ученых Т.Пелуза и Э.Фреми Базаров советует почитать Одинцовой – в качестве пособия для дилетантов.

«Эманципированная» Кукшина, кроме ученых трудов по химии, читает «Московские ведомости», где ей и попадается на глаза «статья Кислякова о женском труде», а Базарову и Аркадию она рекомендует книгу французского историка Мишле «об основах

эманципации». В предпочтении романов Жорж Санд философским трактатам Эмерсона Кукшина уличает Ситникова.

Круг чтения Николая Петровича: встречая Аркадия, он вспоминает строчки из романа Пушкина «Евгений Онегин» («Как грустно мне твое явленье./ Весна, весна, пора любви!»), на досуге читает «Цыган» (но с поэмой Пушкина ему скоро приходится расстаться: Аркадий меняет ее на брошюру Бюхнера).

Единственной книгой, которую в своей жизни прочла **мать Базарова Арина Власьевна**, был сентиментальный роман «Алексис, или Хижина в лесу»; отец же Базарова проявил интерес к Горацию – но, видимо, древний автор был дорог ему как рифма к «акациям», а не как писатель.

Культурный уровень **Базарова** охарактеризован его суждениями о Пушкине: по его мнению, самая «дельная» строчка Пушкина – «природа навевает молчание сна»; сам Пушкин был военным, а весь пафос пушкинской поэзии можно выразить в такой строчке: «На бой, на бой! за честь России!». В данном случае очевидна авторская ирония в адрес персонажа.

В романе Тургенева круг чтения героев в большей степени характеризует их интеллектуальные интересы и увлечения, и исключением является лишь Николай Петрович, в Пушкине находящий ответ своим личным переживаниям. Важно, что цитата из Пушкина («равнодушная природа») появляется и в финале романа – в эпилоге, показывающем родителей Базарова на его могиле: книги ученых-химиков принадлежат лишь своему времени, Пушкин – вечности.