

А. В. Леденев, Т. Г. Кучина

Как писать сочинение

**Пособие для поступающих в
Казахстанский филиал
МГУ имени М. В. Ломоносова**

Астана, 2004 г.

А. В. Леденев, Т. Г. Кучина

Как писать сочинение: пособие для поступающих в
Казахстанский филиал МГУ им. М. В. Ломоносова.

Пособие направлено на то, чтобы сформировать у абитуриентов понимание того, как надо и как не надо писать вступительное сочинение. В пособии даются практические рекомендации, как писать сочинение, описывается структура сочинений и основные принципы работы над ними, приведены и проанализированы необразцовые сочинения абитуриентов, даны образцы удачных сочинений на разные темы.

Данное пособие составлено в соответствии с программой для поступающих и практикой вступительных экзаменов в МГУ им. М. В. Ломоносова и учитывает специфику Казахстанского филиала.

Пособие предназначено для абитуриентов Казахстанского филиала МГУ.

© А. В. Леденев, Т. Г. Кучина, 2004 г.

Оглавление

Сочинение как форма творческой работы по литературе	3
Структура сочинения	6
Как писать вступление?	6
Как писать основную часть?	13
Как писать заключение?	17
Основные принципы работы над сочинениями	22
Образ литературного героя.	22
Система персонажей.	25
Сопоставительные темы.	27
Анализ различных аспектов поэтики художественного произведения.	31
Проблемный вопрос как формулировка темы.	34
Оформление сочинения.	37
Анализ сочинений абитуриентов	40
Образцы удачных сочинений	75

Сочинение как форма творческой работы по литературе

По традиции письменный экзамен по русскому языку и литературе в высших учебных заведениях проводится в форме сочинения. Сочинение - это развернутая самостоятельная работа на предложенную тему, сформулированную в соответствии с программой вступительных экзаменов конкретного вуза. Хотя тематические границы общероссийской школьной программы по литературе и соответствующей программы для поступающих в МГУ в основном совпадают, некоторые небольшие отличия абитуриенту следует учитывать¹. За сочинение абитуриенту выставляется одна общая оценка (а не две, как в школе). Эта оценка учитывает и уровень его владения нормами русского языка, и продемонстрированную им полноту, точность и глубину знаний конкретного содержательного аспекта произведения, заданного предложенной на экзамене темой. Количество предлагаемых тем ограничено: традиционно предлагается три темы историко-литературного характера (так называемых «свободных» тем на вступительных экзаменах в МГУ не бывает).

Для того чтобы успешно справиться с вступительными испытаниями, абитуриент должен хорошо знать тексты литературных произведений, владеть важнейшими *теоретико-литературными понятиями*, уметь анализировать произведения *разных литературных родов и жанров*. Готовясь к экзаменам, обратите внимание на обновленный (и несколько расширенный) раздел теоретико-литературных понятий в программе вступительных экзаменов МГУ. «Ахиллесовой пятой» литературной подготовки выпускников чаще всего оказывается их неумение выделить в заданной теме подразумеваемую этой темой теоретико-литературную основу. Речь идет о тех нескольких «опорных понятиях», без использования которых сочинение сведется либо к нестроганому эссе, либо к пересказу литературных сюжетов, либо – что происходит чаще всего – к произвольному монтажу сведений «из жизни» анализируемого автора и «подтверждающих» литературных цитат.

¹ Для этого следует прежде всего внимательно ознакомиться со списком художественных текстов, знание которых предполагается программой МГУ. Из числа произведений, редко изучаемых в средней школе, в этом списке есть, например, пьесы А. Н. Островского «Лес», В. В. Маяковского «Клоп» и «Баня», М. А. Булгакова «Дни Турбиных».

Знание теории литературы - важный аспект общелитературной подготовки абитуриента. Но подобно тому, как знание математических формул само по себе не гарантирует решения конкретной алгебраической задачи, – заучивание теоретико-литературных определений вряд ли поможет полно и интересно раскрыть предложенную на экзамене по литературе тему. Дело в том, что важно не просто знать, что такое художественная деталь или чем метафора отличается от метонимии, – необходимо ясно представлять, как именно (всякий раз по-разному) тот или иной прием использован в конкретном тексте.

Претендующий на высокую оценку абитуриент должен научиться отличать «бунинскую» деталь от «горьковской», «шолоховские» принципы сюжетосложения – от «солженицынских», а метафору В. Маяковского – от метафоры С. Есенина. Следует избегать в сочинении общих, бездоказательных утверждений о «народности» или «богатстве языка» того или иного произведения, о «широте и глубине охвата действительности» тем или иным писателем, о его «новаторстве» или «литературном мастерстве». Всякое утверждение должно быть по возможности максимально конкретным. Обеспечить такую конкретность поможет хорошее знание текста, обогащенное пониманием того, как функционируют в произведении основные элементы формы.

Готовящемуся к экзаменам абитуриенту предстоит попрактиковаться в литературоведческом анализе эпических, лирических и драматургических произведений XX века. Учет жанровой и родовой специфики изучаемого произведения – неперемное условие качественной подготовки к вступительным экзаменам. Это в особенности касается лирических произведений, составляющих существенную часть списка художественных текстов, включенных в программу.

Как показывает практика вступительных экзаменов, именно разговор о лирике сложнее всего дается абитуриентам. Раскрывая тему сочинения о творчестве одного из поэтов, современный школьник обычно рассказывает, например, о личной судьбе А. Ахматовой и цитирует несколько фрагментов ее лирики, но часто оказывается неспособным сколько-нибудь внятно охарактеризовать конкретное стихотворение. В том случае, если разговор о конкретных произведениях все же заходит, он сводится к тематической характеристике или перечислению основных мотивов лирики поэта, после чего то или иное стихотворение подвергается пересказу: называется его «главная мысль» и приводятся подтверждающие цитаты. Специфика стихотворной речи при этом почти полностью игнорируется. Как писал в «Разговоре с Данте» О. Мандельштам, если поэтическая речь поддается пересказу, то это «вернейший признак отсутствия поэзии: ибо там, где обнаружена соизмеримость вещи с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала».

Несколько реже встречается иной тип письменной работы: независимо от того, какое конкретное стихотворение школьник анализирует, он приводит примеры эпитетов и олицетворений, метафор и символов, анафор и эпифор, неологизмов и архаизмов (часто в одной и той же последовательности). Иногда вдобавок к этому будет определен стихотворный размер (метр) и отмечены аллитерации и ассонансы какого-либо

стихотворения. Общий набор «литературных приемов» в таких письменных работах чаще всего оказывается одинаковым для Блока и Маяковского, Ахматовой и Пастернака, Есенина и Заболоцкого.

Слабое место историко-литературной подготовки школьников - отсутствие устойчивых навыков анализа и интерпретации тем разных типов. Нередко абитуриент не различает терминов «лирика» и «поэзия» и, например, в сочинении на тему «Мотив одиночества в лирике М. Ю. Лермонтова» анализирует поэму «Мцыри» (лиро-эпическое, а не лирическое произведение). Трудности вызывает определение точных границ заданной темы, так что часто - независимо от того, предложены ли для анализа сюжет, система персонажей или предметная изобразительность конкретного произведения - абитуриент начинает сочинение шаблонным утверждением о «величии» писателя, а завершает его не менее шаблонным тезисом о том, что произведение до сих пор «не утратило своей актуальности».

Настоящее пособие построено так, чтобы предостеречь абитуриентов от наиболее типичных ошибок и подсказать им, как написать удачное, грамотное в литературоведческом отношении сочинение. В пособии приводятся примеры «пятерочных», «четверочных» и даже «троечных» сочинений, сопровождаемые разборами, сделанными экзаменаторами. В заключительной части пособия вы найдете образцовые, «модельные» сочинения. Помните только, что получить высокую оценку, механически воспроизведя чужой текст или заучив готовое сочинение наизусть, невозможно: сочинение есть *самостоятельная творческая работа* по литературе.

Структура сочинения

КАК ПИСАТЬ ВСТУПЛЕНИЕ?

Для того чтобы объяснить, как написать вступление, воспользуемся методом от противного: рассмотрим, какие ошибки НЕ надо делать, начиная писать сочинение.

1. НЕ надо пытаться «пересказать» формулировку темы более распространенным предложением - как правило, это приводит к появлению клишированных фраз типа:

Образы природы занимают немаловажное место в творчестве А. С. Пушкина (тема «Образы природы и их роль в художественном мире А. С. Пушкина»);

Лирические отступления играют заметную роль в поэме Гоголя «Мертвые души» («Темы и формы лирических отступлений в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души»);

Словесный портрет героя имеет важное значение для его характеристики в поэме Гоголя («Художественное мастерство Н. В. Гоголя в создании словесного портрета героя (поэма «Мертвые души»)).

Помните о том, что если бы тема не «занимала важного места», а образ чего бы то ни было не «играл важной роли» в творчестве поэта или писателя, вам не предложили бы писать об этом на экзамене. Не стоит напрасно тратить время на описание очевидного - лучше сосредоточиться на выявлении специфических особенностей, отличающих картину мира и художественный строй произведения данного автора.

2. НЕ надо писать «универсальных» вступлений, которые могут быть частью сочинения на любую тему по творчеству данного автора. Как правило, в таких вступлениях абитуриенты рассуждают о том, что «Пушкин (Лермонтов / Толстой / Чехов) – великий русский писатель, чей вклад в развитие отечественной литературы и культуры трудно переоценить», или о том, что «новаторские идеи Гоголя / Достоевского / Тургенева в значительной степени предопределили те художественные открытия, которые сделала литература XX века».

3. НЕ надо воспроизводить фрагменты биографии писателя (если тема не связана напрямую с автобиографическими мотивами), или подробно характеризовать историческую эпоху (если тема не имеет отношения к отражению реальных исторических событий в литературном произведении), или рассуждать об основных чертах того литературного направления, к которому принадлежит писатель (и уж тем более если не принадлежит).

4. НЕ стоит использовать в речевом оформлении первых строк вводные слова и предложения («кажется», «можно предположить», «пожалуй» и т.п.), отрицательные конструкции («не стоит упоминать о...», «нет смысла напоминать о...») Если ваше сочинение начинается фразой «если можно так выразиться...» или «нет необходимости указывать на то, что...», оно заставляет экзаменатора думать, что вы не знаете точно того материала, о котором решили писать, или заранее предполагаете, что воспроизводите тривиальные истины, излагаете аксиомы. Не стоит начинать сочинение и с ложно-многозначительных номинативных предложений в сопровождении многоточия – примерно такого плана: «Пушкин... Какой русский не знает этого имени?» или «Петербург... Как много связано с этим словом в русской культуре!». Такого рода «зачин» укажет только на непонимание существа темы и отсутствие художественного вкуса у пишущего.

Лучше всего придерживаться трех простых правил:

Первое и главное правило: вступление должно написано именно к данной конкретной теме и именно в той ее формулировке, в какой она предложена на экзамене.

Второе правило: вступление должно показать ваше понимание темы и обозначить (наметить) те пути, по которым вы планируете раскрывать тему.

Третье правило: вступление должно быть «центрировано» по отношению к тем опорным, ключевым словам, которые составляют смысловое ядро в формулировке темы. Так, например, в теме «Своеобразие жанра и стиля поэм М. Ю. Лермонтова «Мцыри» и «Песня про купца Калашникова...» такими словами будут «жанр» и «стиль», и писать об обстоятельствах создания поэм нет никакого смысла; а в теме «Судьба человека и ход истории в поэме А.С. Пушкина «Медный всадник»» центральные категории - человек и история, «частное лицо» и «государство», именно они и должны сформировать «лексикон» вступления.

Попробуйте выполнить несколько простых упражнений, чтобы потренироваться в написании вступлений к сочинениям.

Упражнение 1. По вступлению определите, на какую тему было написано сочинение.

а) Художественное своеобразие романа «Евгений Онегин» во многом определяется тем особым положением, которое занимает в нем автор, одновременно являющийся и создателем литературного произведения, и его героем. Повествователь и персонажи, о которых он рассказывает, постоянно меняются местами: то рассказчик, то его персонажи оказываются в центре внимания читателя. Главную роль в создании образа автора играют его монологи - авторские отступления. Они служат различным художественным целям. Одной из главных среди этих целей является создание «энциклопедии русской жизни». А образ России не может быть полным без описания природы. Потому пейзажные зарисовки несут целый ряд художественных функций.

б) Монологи Чацкого в комедии Грибоедова «Горе от ума» органически связаны с развивающимся действием, психологически оправданы и содержат важную информацию как о самом герое, так и о мире, его окружающем. Сам Чацкий в данном произведении выступает одновременно и героем-любовником, и резонером, то есть его амплуа двойственно, и это также находит свое отражение в монологах Александра Андреевича.

в) Ложь и правда, добро и зло, борьба идей, столкновение характеров - все это составляет основу конфликта романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Образ Раскольникова занимает центральное место в системе персонажей произведения, потому что именно к нему ведут все основные нити повествования. Он связывает различные эпизоды и ситуации романа. Прежде всего автора волнует психологический аспект. Почему его герой, по-своему честный и благородный человек, совершает страшное убийство? Шаг за шагом показывает писатель мысли и поступки своего героя, окруженного людьми, которые заставляют Раскольникова спорить с ними, страдать, волноваться, сопереживать, либо толкая его в пропасть, либо помогая нравственно возродиться. Велика в этом плане роль женских образов романа.

Можно предположить, что только во втором случае (пункт Б) вы не ошиблись и были близки к точной формулировке темы: «Монологи Чацкого и их художественное значение в комедии Грибоедова «Горе от ума».

В первом же варианте вступления (пункт А) нелегко выбрать между двумя напрашивающимися формулировками - либо «Образ автора...», либо «Образ родины в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» (при том что сомнения останутся в любом случае из-за финального предложения о значимости пейзажей в романе). На самом деле абитуриент писал сочинение на тему «Образы природы и их роль в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Основная ошибка автора работы – обилие избыточной информации, содержащейся во вступлении. Лишние сведения о художественной структуре романа лишь уводят от конкретной темы, а не ведут к ее раскрытию.

Третье вступление (В) ориентирует читателя сочинения на анализ системы персонажей романа «Преступление и наказание» или на осмысление места Раскольникова в ней. В реальности сочинение было написано на тему «Роль женских образов в раскрытии характера Раскольникова». Отметим, что ни одна из главных героинь сочинения во вступлении даже не названа; о ком из персонажей абитуриент собирается писать, из начала работы неизвестно.

Отметим и общие речевые недочеты вступлений: итоговые фразы («пейзажные зарисовки несут целый ряд художественных функций» и «велика в этом плане роль женских образов романа») представляют собой простые пересказы формулировок тем. Они не вводят в основную часть и не становятся отправной точкой будущего рассуждения, а возвращают к самому началу – к той первой строчке, на которой записана сама тема. Такое вступление написано вхолостую.

Упражнение 2. Закончите вступление к каждой из предложенных тем, указав на те аспекты их рассмотрения, о которых речь пойдет уже в основной части:

а) Тема сочинения: «Образы венценосцев в романе А. Н. Толстого «Петр Первый».

Личности людей, от чьей воли зависела судьба страны, всегда интересовали русских писателей и поэтов. Образы тех или иных монархов, картины их правления запечатлены в произведениях А.С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Л. Н. Толстого. В романе А. Н. Толстого <...>

б) Тема сочинения: «Трагизм судьбы Катерины в пьесе А. Н. Островского «Гроза».

О трагическом говорят в случае неразрешимого при жизни героя художественного конфликта, когда поступки героя приводят либо к его гибели, либо к уничтожению важнейших для него жизненных ценностей. Именно такой конфликт лежит в основе конфликта пьесы Островского «Гроза» <...>

в) Тема сочинения: «Образ моря в русской поэзии первой половины XIX века».

Море – один из обязательных атрибутов пейзажа в романтической поэзии начала 19 века. В сознании поэта-романтика природа всегда противопоставлена цивилизованному, урбанизированному, миру, но море – свободное, непредсказуемое, таинственное – в максимальной степени соответствует представлениям художника о гордой и независимой душе романтического героя. <...>

Упражнение 3. Самостоятельно напишите вступление к сочинениям на следующие темы (вы можете воспользоваться теми вопросами, которые сопровождают каждую формулировку – они помогут вам сосредоточиться на главном в данной теме):

а) Москва у А. С. Грибоедова и Москва у А. С. Пушкина.

В какой главе романа «Евгений Онегин» Пушкин рисует образ Москвы? Вспомните, какие эпиграфы он выбирает для «московской» главы своего романа? На какие традиции в изображении Москвы ориентировано пушкинское описание?

б) Внесюжетные элементы и их художественная роль в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души».

Какие из внесюжетных элементов композиции (лирические отступления, эпиграфы, пролог, эпилог, вставные эпизоды, предисловие, послесловие, посвящение и т.п.) использованы Гоголем в поэме? Какова связь между внесюжетными элементами композиции и жанровыми особенностями произведения?

в) Пьеса М. Горького «На дне» как философская драма.

Какие категории становятся центральными в дискуссии, которую ведут на протяжении пьесы ночлежники? Почему «несвязные» беседы ночлежников можно рассматривать как философский спор?

Упражнение 4. Подумайте, чем должны различаться вступления к сочинениям на близкие темы. Какие формулировки из вступления могут быть применимы к обоим темам, а какие не должны повторяться?

а) Образ поэта в творчестве В. В. Маяковского.

Лирический герой поэзии В. В. Маяковского

б) Особенности изображения психологии героев в произведениях М.Ю. Лермонтова.

«Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова как психологический роман.

в) Темы и формы лирических отступлений в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души».

Внесюжетные элементы и их художественная роль в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души».

г) Дело Раскольникова глазами Порфирия Петровича.

Родион Раскольников и Порфирий Петрович: логика защиты и обвинения («Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского).

Приведем пример выполнения задания на материале следующих тем:

1) Времена года как тема поэзии А. С. Пушкина

2) Образы природы в лирике А. С. Пушкина.

Природа – основной «объект» исследования в рамках обеих тем. Однако отметим, что темы различаются и по литературному материалу, который в каждой из них должен рассматриваться, и по ракурсу его анализа. «Времена года как тема поэзии Пушкина» – более широкая по набору произведений (и лирические стихотворения, и роман «Евгений Онегин»), но более конкретная по принципам анализа: из всех закономерностей природной жизни нужно рассматривать только сезонный цикл и его художественное преломление в поэтических произведениях Пушкина. Тема «Образы природы в лирике А. С. Пушкина» в сравнении с первой более описательная, но и более локальная по поэтическому материалу – предметом рассмотрения в сочинении будут только стихотворения. Основное внимание будет уделено структуре пейзажа, принципам формирования образного ряда, «вписанности» жизни человека в мир природы.

Отсюда во вступлении к первому сочинению акцент можно сделать на том, что в поэзии Пушкина воссоздается сезонный природный цикл, включающий субъективно окрашенные образы каждого времени года, что в их круговороте проявляются универсальные, всеобщие законы, в равной мере распространяющиеся и на природу, и на человека. Во вступлении ко второй теме будет уместно указать на спектр явлений природы, попадающих в поле зрения поэта (море, зеленые холмы и дубровы, зимний или осенний лес, молодая рощица и т.д.), и на смену принципов изображения природного мира (от романтических – к реалистическим картинам) в ходе творческого развития поэта.

КАК ПИСАТЬ ОСНОВНУЮ ЧАСТЬ?

Содержание и композиция основной части сочинения определяются характером темы. Общие принципы можно сформулировать коротко:

- рассуждение должно быть строго подчинено рассматриваемой теме;
- отобранный литературный материал (если сочинение пишется не по одному, а по нескольким произведениям) должен точно отвечать теме (избыток или неполнота его будет недостатком сочинения);
- в сочинении следует соблюдать паритет между теоретическими положениями, выдвигаемыми тезисами – и комментариями, примерами из текста произведения;
- композиционная стройность сочинения определяется последовательностью, логичностью рассуждения, внятыми переходами от одной смысловой части к другой;
- в сочинении нужно грамотно и точно использовать необходимые теоретико-литературные понятия, без которых невозможно выполнить корректный филологический разбор художественного текста;
- речевое оформление рассуждения должно отвечать существующим нормам литературного языка.

Более подробно остановимся на типичных трудностях.

Первое, что нужно сделать, приступая к работе над сочинением, – четко определить содержательные границы темы и точно отобрать литературный материал (эпизоды для анализа из эпических или драматических произведений, конкретные стихотворения для сочинения по лирике). Следует внимательно изучить программу – отбирать литературные произведения для раскрытия темы в первую очередь нужно из нее. Если вы воспользуетесь примерами из внепрограммных произведений, это добавит убедительности работе; но если вы обойдете какое-либо из программных произведений, напрямую относящихся к теме, это будет серьезный минус в сочинении.

Очень важно точно понять, какой объем материала должен войти в сочинение, а что может остаться за его пределами не в ущерб полноте раскрытия темы. Ни в коем случае не стоит заталкивать в сочинение все известные вам сведения о поэтике или проблематике литературного произведения. Избыточная, не относящаяся к теме информация так же серьезно влияет на снижение оценки, как и неполнота содержания.

Обратимся лишь к одному примеру - теме «Внесюжетные элементы и их художественная роль в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души»». Предмет анализа в сочинении - лирические отступления, вставная «Повесть о капитане Копейкине» и притча о Кифе Мокиевиче и Мокии Кифовиче (из 11 главы поэмы). За пределами собственно сюжета остаются и многочисленные развернутые сравнения, при помощи которых Гоголь описывает героев и окружающий их мир (вспомните приезд Чичикова к Коробочке и описание лая деревенских собак, сопоставленного со звучанием церковного хора, или портрет Собакевича, начавшийся сравнением с «молдаванской тыквой», а закончившийся рассказом о сельском празднике).

Останавливаться при раскрытии этой темы на образах помещиков, городских чиновников, провинциальных дам бессмысленно – этот материал должен остаться за рамками сочинения, не отвечая поставленной теме. Однако тема не будет раскрыта, если свести ее только к перечислению внесюжетных элементов композиции и кратким комментариям, например, по проблематике лирических отступлений. Основная цель работы - характеристика роли внесюжетных элементов в художественном целом поэмы. Проще говоря, нужно ответить на вопрос, зачем они нужны автору и какие функции за ними закреплены в произведении. Только четкий ответ на этот вопрос позволит считать тему раскрытой.

Полезно тщательно обдумать каждое слово в формулировке темы -это позволяет расставить для себя акценты в ее раскрытии. Если точно понять, чем тема «Судьба казачества в романе М. А. Шолохова «Тихий Дон»» отличается от темы «Образы казаков в романе М. А. Шолохова «Тихий Дон»», то это позволит избежать ее неправомерного сужения и сведения к перечню того, что случилось за время революции и гражданской войны с каждым из главных героев романа. Правильное понимание темы определяет и точный отбор фактов для ее осмысления. Так, тема «Судьба казачества...» предполагает выявление двух аспектов жизни казачества:

1) исторически сложившиеся устойчивые черты казачьего быта и культуры (соединение в казаке ипостасей воина и землепашца; часто конфликтное взаимодействие патриархальных обычаев и своенравия, естественной

мудрости и суеверий, тяги к порядку и стремления к личной свободе; календарно-циклический характер жизнедеятельности: пахота, посев, покос, жатва и т.д.). В этом отношении важно опереться на эпизоды родовой истории Мелеховых и эпизоды мирного труда казаков (происхождение рода Мелеховых, особенно эпизод самосуда над бабушкой Григория, «ведьмой», которую обвинили в падеже скота; сцены скачек, лугового покоса и т.п.);

2) разрушительное влияние революции и гражданской войны на весь уклад жизни казаков; итог этого влияния - распад и уничтожение всех важнейших **духовных (а не только материальных)** ценностей в жизни казаков: разрушение семьи, разочарование в воинском долге, насильственный отрыв от землепашества. Распад «семейных гнезд»: гибель всех родственников Григория (за исключением сестры Дуняши и сына Мишатки); а также казачьих семей Коршуновых и Кошевых.

Наиболее важны для анализа:

- материал, связанный с семьей Мелеховых (отец Григория Пантелей Прокофьевич, мать Ильинична, брат Петро, жена брата Дарья, сестра Григория Дуняша, жена Григория Наталья и его возлюбленная Аксинья;
- образы Митьки Коршунова и Мишки Кошевого - бывших друзей Григория, теперь разошедшихся по разные стороны баррикад;
- антагонистические (по политическим устремлениям) характеры сотника Ефима Изварина и большевика Федора Подтелкова;
- образ Ильи Бунчука (казак-большевик, командующий расстрелами);

В работе, претендующей на хорошую оценку, должны быть хотя бы коротко раскрыты или (по меньшей мере) упомянуты: смысл заглавия (и в этой связи мифопоэтические элементы романа – ассоциации с «рекой жизни», которая превращается в «реку смерти»); значение массовых сцен (сельскохозяйственного труда и батальных); роль женских образов (особенно трагичными выглядят судьбы Натальи и Аксиньи, а также Дарьи и Анны Погудко); наконец, лейтмотив дома (с образа дома Мелеховых начинается и им же заканчивается роман). Разумеется, необходимо раскрыть категорию **трагического** применительно к судьбам казачества.

Если в работе охарактеризованы образы казаков, но нет разговора о трагизме судьбы всего казачества, максимальной может быть оценка «3».

В композиционном оформлении сочинения основные трудности вызывают переходы и связки между отдельными частями. Самые типичные связки в плохом сочинении – «а еще» и «также» (варианты – «а еще следовало бы сказать» или «также хотелось бы отметить»). Неприемлемы такие связки прежде всего потому, что они механически пристыковывают фрагменты сочинения друг к другу, не продолжая, не развивая, не уточняя, не корректируя предшествующую часть рассуждения. Немногим лучше и переходы типа «примечательно, что...», «кроме того» или «рассмотрим теперь» – они все равно не устанавливают логических связей между абзацами. Оптимальный путь композиционного выстраивания сочинения – расположение его частей по принципу сопоставления / противопоставления, конкретизации / обобщения выдвинутых в них идей, развертывания в последующем фрагменте одной из тех формулировок, что среди прочих была дана в предыдущей части.

КАК ПИСАТЬ ЗАКЛЮЧЕНИЕ?

Лучше всего начать работу над заключением с перечитывания вступления. Какие аспекты темы вы выделили как главные, решающие для данной работы? На какие вопросы «обещали» ответить своим сочинением? Именно это определит логику и заключения к вашей работе.

В целом же заключение должно «свести» воедино все ключевые идеи сочинения, но не в деталях и подробностях, а в их общем виде. В заключении частности могут быть представлены как проявления универсальных закономерностей: отдельные образы – как характерные культурные знаки, отдельные особенности художественного строя произведения (сюжета, композиции, языка) – как проявления его жанровой специфики или как приметы стилевой индивидуальности автора.

Заключение может допускать и выход за пределы темы – в случае, если необходимо указать, какие художественные открытия того или иного автора нашли продолжение и получили развитие в творчестве других писателей, как оказалась преломлена та или иная тема в произведениях разных авторов. Не следует только составлять длинные списки продолжателей традиций - не забывайте, что все названные в нем писателя уже не имеют прямого отношения к раскрываемой вами теме.

Чтобы потренироваться в формулировании итоговых положений сочинения, выполните несколько упражнений.

Упражнение 1. Допишите заключение к сочинениям, развернутые планы которых приводятся ниже.

а) Лирические отступления в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин»

Жанровое своеобразие романа: «не роман, а роман в стихах – дьявольская разница». Преобладание лирического начала в романном повествовании. Главенствующая роль автора в романе. Автор как лирический центр повествования.

Лирические отступления представляют автора как героя собственного романа и воссоздают его биографию. Биографический пунктир отступлений: первая глава – рассказ о молодости и упоминание о южной ссылке, шестая – прощание с молодостью, восьмая – рассказ о лицейских годах. Субъективный мир автора в лирических отступлениях.

От «А» до «Я»: тематический диапазон лирических отступлений. Роль лирических отступлений в создании художественного образа эпохи. Соединение в романном повествовании эпической широты и лирической субъективности. «Евгений Онегин» – «энциклопедия русской жизни» от первого лица (от «Я»).

Лирические отступления и пейзажные фрагменты повествования: объективная «прозаичность» и субъективная «поэтичность» картин русской природы.

Лирические отступления на «литературные» темы: проблемы современной Пушкину литературы (вопросы жанровых предпочтений, иноязычных заимствований, взаимодействия европейской и русской литературы и т.д.) на страницах романа. Романтизм и романтики в ироническом свете авторского повествования.

Лирические отступления как литературная биография «Евгения Онегина»: воссоздание истории создания романа на страницах романа. Автор как читатель собственного романа («пересмотрел все это строго...», «пора мне... пятую тетрадь / От отступлений очищат»). Возможные, но нереализованные пути развития романного действия. «Планы» и «черновые наброски» будущих произведений в романе.

Обращения к читателю в лирических отступлениях. Образ читателя на страницах романа. «Роман требует болтовни»: эффект свободного диалога с читателем.

б) Образ Луки в пьесе М.Горького «На дне» (тезисный план)

В какой ситуации в ночлежке появляется Лука? Что меняется в общей атмосфере ночлежки и в жизни каждого ее обитателя с его появлением? В людях, готовых притерпеться к жизненным невзгодам, Лука возбуждает беспокойство, он стимулирует их энергию.

Отношения Луки с Анной, Наташей, Пеплом, Настей, Клещом, Актером. Лука не столько придумывает для каждого из них заветную мечту, сколько помогает оформиться тому, что давно подспудно зрело в их душах. Не случайно он даже не пытается утешать Бубнова, Барона или Сатина. Лука обещает умирающей Анне, что на том свете мук никаких не будет – «отдохнешь там!» Актеру внушает, будто в одном городе устроена лечебница для пьяниц. Пеплу рассказывает про «хорошую сторону Сибирь», куда ему с Наташей впору отправиться.

Лука улавливает сигналы индивидуальной мечты, излучающиеся от каждого человека, и дает этой мечте оформиться в целое. Тем самым мечта того или иного ночлежника, впервые найдя человеческий отклик, понимание, начинает крепнуть, а с ней крепнет и доверие человека к самому себе. Персонаж оказывается способен к первому в жизни самостоятельному действию, на котором лежал бы отпечаток его личности (а не только внешних обстоятельств).

Вот как Лука формулирует свой девиз: «Во что веришь, то и есть». В его действиях нет никакой корысти. Луку презрительно называют «проповедником», но он совсем не читает проповедей. Лука вовсе не говорит никому: сиди и жди, Бог тебя спасет. Он говорит: ты можешь претворить свою мечту в жизнь. Суть того, к чему стремится Лука, раскрывается в его притче о праведной земле.

Двойственность той роли, которую играет в кругу ночлежников Лука. Стремясь сглаживать ситуации, Лука обостряет их – именно потому, что он настойчиво обращается к человеческой активности людей «дна» и стимулирует ее. Но эта пробудившаяся активность «срабатывает» неожиданным образом, ибо сталкивается с обстоятельствами, силу которых Лука недооценивает. В этом отношении Лука одновременно виновен и невиновен.

Герои пьесы относятся к Луке по-разному. Особо значима сатинская характеристика. Начав с отповеди Бубнову, Сатин в итоге формулирует то, чего не сумел выразить сам Лука. Монолог Сатина – не столько обличение красивой лжи Луки, сколько пример пробуждения Человека в еще одном ночлежнике. Авторская, горьковская «правда» о человеке включает в себя и правду Луки, и правду Сатина.

Упражнение 2. Внимательно прочитайте приведенные ниже варианты заключений к темам по творчеству Гоголя, Толстого, Чехова. Постарайтесь определить, к какой именно из трех сформулированных тем по творчеству каждого автора данное заключение относится. Какие аспекты темы предстают в заключении как наиболее значимые?

а) Сатирический портрет персонажа, изначально основанный на утрировании, специальным подчеркиванием недолжного, под пером Гоголя приобретает гротескные черты. Смешные и страшные лики гоголевских

персонажей - при полном внутреннем вакууме - единственное их достояние. Обладая диковинной внешностью, которая, говоря словами самого Гоголя, «словно старается впрыгнуть в глаза» читателю, они концентрируют в себе черты пошлости, абсурдности того мира, в котором они обитают. Коллективный портрет чиновников, помещиков, крестьян в изображении Гоголя стал подлинным лицом российской действительности 30-х гг. XIX века.

Варианты тем:

- 1) Авторская ирония и способы ее выражения в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души».
- 2) Художественные особенности сатиры в творчестве Н. В. Гоголя (по поэме «Мертвые души»).
- 3) Художественное мастерство Н. В. Гоголя в создании словесного портрета героя (поэма «Мертвые души»).

б) Толстой практически не употребляет по отношению к французам слова «народ». Особенно заметно это в главах, рассказывающих о партизанской войне. По Толстому, русский народ воюет с безликой толпой, которая тает, как снежный ком, катящийся по смоленской дороге, уничтожая себя под тяжестью своей собственной массы. Толпа, пишет Толстой, это когда все жмутся в кучу. Ни одному французскому Толстой не дает духовного прозрения, способности мыслить самостоятельно и нестандартно. Французы получились у Толстого такими, какими и были им задуманы: «не вредными, не ненавидимыми, не виноватыми - просто ненужными» России.

Варианты тем:

- 1) Образы французов в романе Л. Н. Толстого «Война и мир».
- 2) Наполеоновское нашествие в изображении Л. Н. Толстого (роман «Война и мир»).
- 3) Отечественная война 1812 года и судьбы героев романа Л. Н. Толстого «Война и мир».

в) Печальное ретушируется смешным, а смешное, в свою очередь, просвечивает печальным. То, что формально могло бы быть признано «мажорным» или «минорным», в чеховской пьесе не только не исключает, но, напротив, предполагает близость противоположного. В этом - чеховское понимание мира, в котором нет «чистых» состояний, но есть движение, то есть жизнь.

Варианты тем:

- 1) Жанровое и композиционное своеобразие пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад».
- 2) Смешное и печальное в комедии А. П. Чехова «Вишневый сад».
- 3) Комические образы и их роль в пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад».

Правильные ответы:

- а) Художественное мастерство Н. В. Гоголя в создании словесного портрета героя (поэма «Мертвые души»);
- б) Образы французов в романе Л. Н. Толстого «Война и мир»;
- в) Смешное и печальное в комедии А. П. Чехова «Вишневый сад».

Основные принципы работы над сочинениями

ОБРАЗ ЛИТЕРАТУРНОГО ГЕРОЯ

Примерные варианты формулировок тем (из списка тем сочинений на вступительных экзаменах в МГУ):

Образ Софьи и его художественное значение в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума».

Образ Петра I в романе А. Н. Толстого «Петр Первый».

Образ Ленского в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин».

Основные задачи, которые вам предстоит решить в такого рода темах, - объяснить, как (при помощи каких художественных средств) представлен в произведении образ героя, какова его роль в сюжетно-композиционной организации произведения, в раскрытии его проблематики.

Прежде всего уточните все данные из «досье» вашего героя (имя, возраст, социальный статус, образование и т.п.). Обратите внимание на то, как автор называет своего героя, и постарайтесь его не «переименовывать» (не превращайте пушкинского Зарецкого в грибоедовского Загорецкого, а Максима Петровича из «Горя от ума» - в Максима Максимыча из «Героя нашего времени»); проверьте, помните ли вы, как правильно пишется имя героя - например, княжны Мери или Бэлы из романа Лермонтова, Чацкого из «Горя от ума», monsieur l'Abbe из «Евгения Онегина».

Постарайтесь охарактеризовать те средства, которые оказываются наиболее значимыми для изображения героя (портрет, внутренний монолог, письма и дневники, речевая манера, авторское описание и т.п.). Так, портрет Ленского в романе «Евгений Онегин» намеренно сведен Пушкиным к расхожим, «типажным»

характеристикам романтического героя -«хорош собою», «кудри черные до плеч». «Всегда восторженная речь», манера воспринимать реальность сквозь призму условно-литературных поэтических клише («он пел разлуку и печаль, и нечто, и туманну даль»), способность мыслить лишь на языке романтических формул («не потерплю, чтоб развратитель огнем и вздохов и похвал младое сердце искушал») – все это отличительные черты речевого портрета героя. Важное место в характеристике Ленского занимают и его стихи – сплошь сотканые из стереотипных метафор и перифразов романтической поэзии («Куда, куда вы удалились, весны моей златые дни»). В оценке же провинциальных помещиков «поклонник Канта и поэт» - это «полурусский сосед», остающийся, впрочем, желанным женихом для их дочерей.

Обратите внимание на то, что принципы изображения героя в драме существенно отличны от приемов создания характера в эпосе: для драматурга – при отсутствии портрета и развернутых авторских характеристик – решающую роль играют речевые характеристики (поэтому обязательно нужно помнить важнейшие монологи героя), реплики других персонажей о «герое» сочинения. Имеют значение и ремарки, которыми сопровождается та или иная реплика героя. Например, в комедии «Горе от ума» весьма многозначительными являются авторские ремарки рядом с репликами Софьи, обронившей в присутствии Г.Н. фразу о Чацком: «Он не в своем уме». Уточняющие вопросы Г.Н. («Ужли с ума сошел?») заставляют Софию увидеть второе значение собственной фразы. Авторскими ремарками - «помолчавши», «смотрит на него пристально» - психологически достоверно передается ход размышлений Софии: достаточно просто не опровергать произнесенную реплику - и известие о том, что Чацкий не в своем уме, станет общим мнением.

Обязательно нужно определить и место героя в системе персонажей, указать, с кем из других героев он сопоставлен, кому противопоставлен (и что в таком случае служит критерием противопоставления). Например, в романе «Евгений Онегин» вся система персонажей выстроена по принципу попарного сопоставления / противопоставления героев: Онегин - Татьяна, Онегин - автор, Онегин - Ленский, Ленский - Ольга, Татьяна - Ольга. Соответственно, антитеза Ленский - Онегин высвечивает значимые для авторской концепции образа характеристики: Ленский живет в мире иллюзий, в собственной поэтической реальности, ничего общего не имеющей с реальностью Онегина - миром, в котором любовь обращена в «науку страсти нежной», а «чувства обнаруживать» давно не принято.

Важный аспект сочинения-характеристики - роль литературного героя в сюжете, в развертывании событийной интриги, конфликта. Так, «неадекватный» ответ Ленского, слишком серьезно отнесшегося к шутке Онегина, провоцирует резкое обострение противоречий и, как следствие, становится причиной гибели поэта. Однако в сюжете романа именно после смерти Ленского автор намечает два возможных варианта его будущего: либо это путь поэта, рожденного «для блага мира или хотя для славы», либо участь мирного деревенского помещика. Разветвление сюжетной линии Ленского остается лишь «наброском», эскизом несостоявшейся жизни - однако оно дает возможность автору переопределить, скорректировать сложившийся в романе образ: Ленский-поэт, обрисованный сквозь призму авторской иронии, теперь вызывает сочувствие, а Ленский-помещик оказывается вписан в ряд тех «деревенских старожил», к числу которых принадлежали и дядюшка Онегина, и Дмитрий Ларин, и их многочисленные соседи, чей мирный удел - «носить стеганный халат», вести благоразумный разговор «о сенокосе, о вине, о псарне, о своей родне», наконец, просто «пить, есть, скучать, толстеть, хиреть».

Обобщая свои наблюдения, в заключении постарайтесь подойти к авторской концепции образа, остановившись на тех принципиально значимых его чертах, которые и определяют необходимость его «присутствия» в системе персонажей.

СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ

Примерные варианты формулировок тем (из списка тем сочинений на вступительных экзаменах в МГУ):

Система персонажей в комедии А. Н. Островского «Лес».

Система персонажей в комедии Н. В. Гоголя «Ревизор».

Основная задача, которую нужно решить, раскрывая тему, – объяснить, по каким принципам сгруппированы разные персонажи произведения и каким художественным целям это разделение героев на группы подчинено.

Самое главное в такого рода темах – не сводить сочинение к последовательному перечислению персонажей и не превращать его в каталог тех приемов, при помощи которых герои представлены на страницах произведения. Речь должна идти именно о принципах классификации действующих лиц, а не об отдельных персонажах.

Например, система персонажей комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» отражает иерархию властных структур: героями комедии представлены разные ветви государственной власти и важнейшие инстанции административного управления (глава «исполнительной» власти - городничий Сквозник-Дмухановский;

судебную власть представляет Ляпкин-Тяпкин, управление образованием – смотритель училищ Хлопов, здравоохранение – попечитель богоугодных заведений Земляника). Находит отражение в системе персонажей и принцип сословного представительства: наряду с чиновниками, состоящими на государственной службе, в систему персонажей входят городские помещики Бобчинский и Добчинский (герои-двойники, разнесшие слух о ревизоре), купцы (Абдулин), мещане (слесарша).

Каждая властная структура представлена не только сценическими персонажами: границы изображаемого в комедии мира расширяются за счет введения эпизодов из «закулисной» жизни города. Например, судебную власть «за сценой» представляют заседатель, от которого «такой запах, как будто бы он сейчас вышел с винокурного завода», и сторож, который завел в суде «домашних гусей с маленькими гусенками». Сфера образования представлена эпизодами с участием двух внесценических персонажей - это учителя, один из которых известен тем, что корчит рожи ученикам, а другой – тем, что, рассказывая об Александре Македонском, начинает стулья ломать.

Своя иерархия существует и у женской половины города. «Первая леди» – жена городничего; за ней следует его дочь Марья Антоновна. Дочери городничего, как выясняется, не подобает походить на дочерей других чиновников – Земляники или Ляпкина-Тяпкина. В самом низу – слесарша, мужа которой вне очереди забрали в армию, и унтер-офицерша, которую по ошибке высекли полицейские.

Уездным чиновникам противопоставлен Хлестаков, истории которого из петербургской жизни превращаются в своеобразную «комедию масок»: он предстает то в роли писателя, друга Пушкина, то в роли главнокомандующего, то в роли управляющего департаментом. Единственно достоверную информацию о Хлестакове читатель получает из уст слуги Осипа. Особо стоит указать и на тех внесценических персонажей, о которых Хлестаков случайно проговаривается, – это кухарка Маврушка, вечно пьяный департаментский сторож Михеев, о котором Хлестаков пишет Тряпичкину; именно они дополняют картину подлинной, реальной жизни героя. Зато в петербургском «мифе» Хлестакова разворачивается фантазмагорическое представление с участием толкущихся в воображаемой приемной графов и князей, пришедшего с докладом министра, а также тридцати тысяч курьеров, разлетающихся в разные стороны по приказу Хлестакова.

Наконец, внесценическим героем оказывается и заглавный герой – подлинный ревизор, «приехавший по именному повелению из Петербурга»; о его прибытии объявляет жандарм в последнем явлении, но на сцене настоящий ревизор так и не появится.

Принципы, организующие систему персонажей в литературном произведении, могут быть и иными. Так, в романе Гончарова «Обломов» или в романе Пушкина «Евгений Онегин» (см. предыдущий раздел) более значимым оказывается выделение оппозиций: Обломов – Штольц, Ольга Ильинская - Агафья Пшеницына. В романе Толстого «Война и мир» решающее значение для организации системы персонажей имеет принцип выделения «семейных гнезд», причем каждое из них обладает своими морально-этическими приоритетами, определяющими их место в авторской концепции романа. Персонажи могут быть сгруппированы и вокруг одного центрального героя - по такому принципу строится система образов в романе Лермонтова «Герой нашего времени». В этом случае стоит подумать о том, какую роль играет каждый из второстепенных персонажей в раскрытии характера главного героя (следует обратить внимание, например, на Грушницкого как пародийного двойника Печорина, на женские образы, отметить роль повествователя - странствующего офицера в создании психологического портрета героя).

СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЕ ТЕМЫ

Примерные варианты формулировок тем (из списка тем сочинений на вступительных экзаменах в МГУ):

Гринев и Пугачев («Капитанская дочка» А. С. Пушкина).

Семья Мармеладовых и семья Раскольниковых.

Москва у А. С. Грибоедова и Москва у А. С. Пушкина.

Москва и Петербург в 1812 году (по роману Л. Н. Толстого «Война и мир»).

Психологический анализ в романах Л. Н. Толстого «Война и мир» и Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание».

Образы русской природы и их художественный смысл в пьесах А. Н. Островского и А. П. Чехова.

Основа любого сочинения на сопоставительную тему – установление черт сходства и различия в образах героев, в структурной организации произведений, в трактовке разными авторами той или иной темы и т.п. Но логически последовательное сопоставление будет возможно только в том случае, если четко определены

критерии, по которым произведения сравниваются. Это и есть главное правило при написании сочинения на сопоставительную тему.

Рассмотрим алгоритм работы над темой «Москва у А. С. Грибоедова и Москва у А. С. Пушкина». Особенности изображения Москвы определяются в романе Пушкина и комедии Грибоедова прежде всего законами жанра. У автора эпического произведения арсенал художественных средств и приемов значительно богаче – потому читатель имеет возможность прокатиться вместе с Ларинными по улицам Москвы и как следует осмотреться в городе. Для драматурга недоступно изображение внешнего облика города – весь день читатель (или зритель) проводит в доме Фамусова. Однако и в том и в другом произведении читатель улавливает неповторимую атмосферу Москвы, узнаваемый московский акцент, запечатленный в репликах и самом облике героев, в окружающей их обстановке.

Оказываясь в художественном пространстве «Горя от ума», читатель лишь в воображении может воссоздать внешний облик Москвы. Одно из немногих упоминаний об архитектурных достопримечательностях города принадлежит Скалозубу: «Пожар способствовал ей много к украшенью». Из конкретных же названий улиц чаще всего в «Горе от ума» звучит Кузнецкий мост. Для княжон Тугоуховских и Натальи Дмитриевны Горич Кузнецкий мост – модный «торговый дом», не оскудевающий на «эшарпы барежевые» и «тюрлюрю атласные». Для Фамусова Кузнецкий мост – явление скорее «идеологическое». Модные лавки, французские романы, любовные истории – таков в монологах Фамусова синонимический ряд к «Кузнецкому мосту». Однако сам дом Фамусова в комедии Грибоедова – это и есть Москва в миниатюре, с ее атмосферой, нравами, привычками, в ее историческом и культурном облике.

Пушкинская же Москва же, в которую читатель «въезжает» вместе с Ларинными, на небольшом отрезке текста (четыре строфы из главы VII) успевают предстать и в широко развернутом панорамном изображении, и крупным планом. Вначале Москва видится издалека:

...Уж белокаменной Москвы,
Как жар, крестами золотыми,
Горят старинные главы.

Следом показываются московские заставы – и вот вместе с Ларинными читатель уже, прыгая по ухабам, несется по Тверской – видя то (проваливаемся в яму) «сани, огороды», то (выныриваем наверх) «башни... балконы... и стаи галок на крестах». Однако авторское повествование о путешествии Ларинных по Москве стилистически неоднородно: торопливое (в такт движению по Тверской возка Ларинных) перечисление «всякой всячины», попадающей в поле зрения героев, контрастирует с высоким стилем исторического экскурса (война 1812 года и приход в Москву Наполеона), данного в лирической перспективе автора (достаточно вспомнить хрестоматийные строки: «Москва, я думал о тебе! Москва... как много в этом звуке для сердца русского слилось!»).

Далее в сопоставлении можно от Москвы перейти к москвичам. В пушкинском описании московских дворянских домов обращают на себя внимание грибоедовские детали: например, «изорванный кафтан» швейцара в доме княжны Алины явно напоминает о вечной «обновке» фаму-совского Петрушки и его «разодранном локте». Парадные московские гостиные также описываются в романе Пушкина с явной ориентацией на текст Грибоедова: иронические замечания Чацкого на тему «все тот же...», «все так же...» продолжены пушкинской формулой:

Но в них не видно перемены;
Все в них на старый образец:
У тетушки княжны Елены
Все тот же тюлевый чепец;
Все то же лжет Любовь Петровна,
Иван Петрович так же глуп...

Знаменитые грибоедовские «муж-мальчик», «французик из Бордо» и «прелестный шпиц» (которого так любил гладить Молчалин) соединяются у Пушкина в одной саркастической фразе:

У Пелагеи Николавны
Все тот же друг мосье Финмуш,
И тот же шпиц, и тот же муж.

Пушкин даже в поэтических интонациях становится похож на Грибоедова (точнее, на Чацкого) – тонкая ирония сменяется явным сарказмом и резкой сатирой.

Важный аспект сопоставления – точка зрения, с которой представлен образ Москвы. Для главных героев и «Евгения Онегина», и «Горя от ума» Москва становится городом несбывшихся надежд и горьких разочарований. Татьяну привезли в Москву на ярмарку невест – но лишь Онегина видит она в своем воображении. Вместо московских улиц и домов в ее памяти возникают родные поля и липовые аллеи. Чацкий

же мчался в Москву с верой в любовь - а покидал ее, не веря больше ни во что. Он возвращался в Москву как в родной город - а приехал к фарсовым старикам, «зловещим старухам», водевильным кавалерам. Гротескные, трагикомические черты в облике персонажей акцентированы в саркастическом резюме, завершающем изображение бала в комедии:

Ну бал! Ну Фамусов! умел гостей назвать!

Какие-то уроды с того света...

Таким образом, демонстративная ориентация Пушкина на грибоедовский образ Москвы (а она задана уже эпиграфом к 7-й, «московской» главе «Евгения Онегина») определяет и схожие изобразительные принципы. Пушкинская Татьяна Ларина, можно сказать, приезжает в «грибоедовскую» Москву.

У обоих авторов Москва предстает в двойном освещении: город исторической славы России (для лирического повествователя в «Евгении Онегине») и ностальгических воспоминаний о детстве (для Чацкого) одновременно оказывается скучным и утомительным для героев Пушкина и превращается в сумасшедший дом для героя Грибоедова.

Естественно, что при сопоставлении разных произведений далеко не весь значимый для раскрытия темы литературный материал может «поместиться» в заданную схему сопоставительного анализа. Он должен обязательно войти в сочинение – но на основе принципа контраста.

Например, при написании сочинения на тему «Психологический анализ в романах Л. Н. Толстого «Война и мир» и Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»» более значимы различия между художественными принципами писателей, нежели черты сходства. Одни и те же приемы психологического анализа используются авторами по-разному: портрет у Толстого строится на основе одной доминирующей детали во внешнем облике персонажа, Достоевский же дает исчерпывающее описание героя, которое несет информацию о его социальном статусе, образе жизни и, конечно же, характере.

Внутренний монолог героев Толстого – логически последовательное рассуждение; мысли и чувства персонажа передаются Толстым в постоянном, текучем движении (отсюда характерное определение Чернышевского, касающееся особенностей психологизма в прозе Толстого, – «диалектика души»). Отличительная особенность речевых характеристик героев Достоевского – высокое эмоциональное напряжение; писателю важно отразить сам ход противоречащей себе мысли, опровергающего себя душевного импульса.

Если для воссоздания внутреннего мира героя Толстому более важен пейзаж (вспомните ночь в Отрадном или небо над Аустерлицем), то Достоевскому – вид Петербурга (духота, закатное солнце, грязные улицы, помой на лестницах и т.п.). В романе Достоевского важнейший способ психологического анализа – сны героев (Толстой этим приемом практически не пользуется); в «Преступлении и наказании» разные грани психологического облика персонажа подчеркнуты при помощи героев-двойников, в «Войне и мире» более значимы контрастные черты, резко отличающие героев друг от друга (Наташа и Элен, Андрей и Пьер).

АНАЛИЗ РАЗЛИЧНЫХ АСПЕКТОВ ПОЭТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Примерные варианты формулировок темы (из списка тем сочинений на вступительных экзаменах в МГУ):

Художественное мастерство Н. В. Гоголя в создании словесного портрета героя (поэма «Мертвые души»).

Внесюжетные элементы и их художественная роль в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души».

Своеобразие жанра и стиля поэм М. Ю. Лермонтова «Мцыри» и «Песня про купца Калашникова...».

Жанровое и композиционное своеобразие пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад».

Комические персонажи и ситуации в пьесе А.Н.Островского «Лес».

На осмысление тех или иных аспектов поэтики ориентирована значительная часть тем на вступительных экзаменах. Основная задача, которую, как правило, нужно решить, - определить функциональное назначение того или иного сюжетно-композиционного или внесюжетного элемента текста (письмо, сон, эпилог, лирическое отступление и т.д.), охарактеризовать специфику сюжета и композиции в целом, особенности жанра, стиля, приемов и видов комического.

Чтобы успешно справиться с написанием сочинения, нужно прежде всего удостовериться, насколько точно вы знаете и понимаете суть теоретико-литературных понятий, вынесенных в формулировку темы. (Посмотрите в программу по литературе для поступающих в МГУ - в ней приводится список терминов, которые должен знать абитуриент).

Если речь идет о своеобразии сюжета и композиции - значит, следует вспомнить, как строится событийный ряд и какие композиционные элементы его дополняют. Другими словами, стоит обратить внимание на все возможные отступления от «естественного» хода событий. Так, в поэме Гоголя «Мертвые души» экспозиция вынесена в последнюю, одиннадцатую главу – биография Чичикова приводится после его отъезда из города NN. Эту особенность сюжетно-композиционной организации есть смысл прокомментировать: для Гоголя крайне важно рассказать не историю очередной аферы Чичикова (тогда внимание читателя будет сосредоточено на том,

удастся или не удастся герою повернуть новое «предприятие»), а привлечь внимание к иррациональности самой «негоции», к абсурдным подробностям, которые ее сопровождают, к гротескному миру, по которому совершает свое путешествие Чичиков.

При определении функций таких композиционных элементов, как сон или письмо, есть смысл принять во внимание их значение в характеристике того или иного персонажа, рассмотреть влияние на развертывание сюжета, на роль в развитии конфликта произведения. Так, в романе Пушкина «Капитанская дочка» среди основных функций писем - создание мотивировок для того или иного поворота сюжета: например, арест и освобождение Гринева всецело определяются письмами (правда, написанными в разных жанрах - доноса, приказа, просьбы или благодарности). Тем самым письма-«невидимки» создают скрытую цепь причин, управляющую судьбой Гринева, и осознание того, что «странные» и «случайные» происшествия - это и есть судьба, приходит к нему лишь по прошествии времени.

В тех же случаях, когда текст письма приводится (письмо Маши Мироновой Гриневу, Савельича - родителям Гринева, отца Гринева -Савельичу), оно служит еще и средством воссоздания речевого портрета персонажа и изображения его психологического мира. Поскольку Гринева как рассказчик не наделен полномочиями «всезнающего» автора и внутренняя жизнь других героев для него недоступна, письма становятся одним из немногих приемов раскрытия внутреннего мира человека в романе.

В романе Достоевского «Преступление и наказание» среди значимых композиционных элементов следует выделить сны героев. Сны связаны и с внешней, и с внутренней жизнью персонажей. Сон Раскольникова о драке хозяйки с Ильей Петровичем строится по принципу жизнеподобия и вырастает из реальности – визита к помощнику надзирателя. Сон Свид-ригайлова, в котором тот видит девушку в белом, – ретроспективно преобразованный фрагмент реальности. Однако сон – это и фантазмагорическая гипотеза, и иррациональная подлинность переживания, доступная подсознанию, – примером является сон Раскольникова о втором убийстве смеющейся старухи. Последний сон Раскольникова (в эпилоге) носит характер иллюстрации к Апокалипсису - и обращен не столько к сфере психологического переживания, сколько к самим основам человеческого бытия.

Анализируя жанровое своеобразие произведения, следует принять во внимание соотношенность эпического и лирического начала (например, в романе «Евгений Онегин» или поэме «Мертвые души»), комического и трагического (например, в пьесах Грибоедова «Горе от ума», Чехова «Вишневый сад»). Важно помнить и о жанровых канонах, нарушение которых может определять специфику анализируемого произведения (отступление от классицистических правил в «Горе от ума», фольклорная стилизация в поэме Лермонтова «Песня про... купца Калашникова»).

Анализ приемов и средств комического, как правило, предлагается на примере тех произведений, в которых смешное оказывается неотделимо от печального. Все комедии, включенные в программу по литературе («Горе от ума» Грибоедова, «Ревизор» Гоголя, «Вишневый сад» Чехова, «Лес» Островского), строятся на соединении комического и драматического, даже трагического. Как можно охарактеризовать своеобразие комического, например, в пьесе Чехова «Вишневый сад»? Попробуйте действовать, опираясь на следующий алгоритм.

В чеховских пьесах несостоявшиеся, несложившиеся жизни подаются в трагикомическом освещении. «Недотепы» из «Вишневого сада» постоянно попадают в нелепые ситуации: Варя вместо Епиходова ударяет палкой внезапно появившегося Лопухина (Чехов в этом эпизоде прибегает к водевильной стилистике), Петя, произнеся патетическое «Мы выше любви», убегает и падает с лестницы (а на протяжении всего четвертого действия он будет занят поисками своих калош), Шарлотта из гувернантки превращается в циркача-иллюзиониста и в третьем действии (в то время как идут торги на аукционе) развлекает гостей фокусами. «Чувствительность» и «романтичность» Дуняши насквозь пародийны и в своей преувеличенности фальшивы («Я теперь отвыкла от простой жизни, и вот руки белые-белые, как у барышни. Нежная стала, такая деликатная, благородная, всего боюсь...»), трагический пафос «экзистенциальных прозрений» Шарлотты несет в себе фарсовые черты: «У меня нет настоящего паспорта, я не знаю, сколько мне лет... Откуда я и кто я - не знаю. Кто мои родители, может, они не венчались... не знаю. (Достаёт из кармана огурец и ест.) Ничего не знаю».

В пьесах Чехова грань между смешным и серьезным, комическим и трагическим оказывается зыбкой и легко проницаемой; эмоциональная атмосфера пьесы определяется оксюморонным сочетанием и взаимной обратимостью веселого и грустного – и потому пьеса о разорении «дворянского гнезда» названа комедией. «Веселье, в котором слышны звуки смерти», – так охарактеризовал свое впечатление от пьесы Чехова В.Мейерхольд.

ПРОБЛЕМНЫЙ ВОПРОС КАК ФОРМУЛИРОВКА ТЕМЫ

Примерные варианты формулировок тем (из списка тем сочинений на вступительных экзаменах в МГУ):

«Задача» и «Горе от ума» А.С.Пушкина «Евгений Онегин».

Кто же главный герой романа «Евгений Онегин»?

Проблемная тема сложнее в сравнении с темами других типов, поскольку только знанием литературного материала и его различных интерпретаций при ее раскрытии не обойтись. Она потребует большей самостоятельности и, может быть, даже смелости в рассуждении. При ее раскрытии очень важно удержать равновесие между известным и вновь открываемым, объективным и субъективным, «очевидным» и «невероятным».

При написании сочинения на подобную тему нужно постараться избежать двух крайностей. С одной стороны, не стоит отвечать на проблемный вопрос излишне прямолинейно, предлагая однозначное и «единственно правильное» решение поставленной литературоведческой проблемы – как правило, она достаточно неординарна, чтобы укладываться в рамки «простых и доступных» формулировок. С другой стороны, не следует переводить проблемный вопрос в риторический, не давая на него вообще никакого ответа и превращая экзаменационную работу в сочинение с «открытым» финалом.

Один из возможных путей рассуждения по проблемной теме - «перебор» разных вариантов ответа (а их может быть несколько), которые допускает поставленный в формулировке темы вопрос. Каждый из возможных ответов в ходе рассуждения должен корректироваться, уточняться, конкретизироваться. Хорошо, если будут выдвигаться аргументы не только за, но и против предложенной версии: это позволит убедительно отвести «правдоподобные», но лишённые глубины и проницательности варианты предполагаемых ответов.

Однако оставлять сочинение без итоговых формулировок тоже не стоит. Основное назначение «отрицательных» ответов, от которых вы отказываетесь в своем рассуждении, - демонстрация неубедительности «напрашивающихся», «очевидных» объяснений. Ваша гипотеза (именно гипотеза - вряд ли проблемная тема получит окончательное разрешение в сочинении) может оказаться парадоксальной – но при достаточной глубине аргументации именно она и позволит раскрыть тему.

Приведем примерный алгоритм рассуждения на тему «Кто же главный герой романа «Евгений Онегин»?».

Самим названием романа Пушкин, казалось бы, снимает все вопросы о том, кто же главный герой его произведения: конечно же, Онегин. Заглавный герой не может не быть центральной фигурой романа – так подсказывает привычная логика. Однако парадокс пушкинского романа в том и состоит, что заглавный герой у него не становится главным.

Первая глава романа открывается внутренним монологом героя, затем Пушкин представляет Онегина читателю:

С героем моего романа
Позвольте познакомиться вас.
Онегин, добрый мой приятель,
Родился на берегах Невы...

Однако уже в следующих строках автор словно бы забывает о своем герое и начинает рассказ о себе самом – о своей жизни в Петербурге, о южной ссылке («но вреден север для меня»). «Высунувшись» из-за плеча своего героя, Пушкин принимается болтать с читателем – и так на протяжении романа будет не раз. Автор то «забудет» Онегина в театре и примется вспоминать свою молодость и «море пред грозой», то оставит его объясняться с Татьяной (в третьей главе) и отправится «после долгой речи и погулять и отдохнуть», то, спохватившись, спросит сам себя: «А где, бишь, мой рассказ несвязный?» Автор постоянно напоминает о своей решающей роли в романе, становясь одновременно и его героем, и его творцом.

Читатель призван разделить с ним все волнения творческого процесса. Многочисленные рассуждения о классицизме, романтизме, композиции и сюжете романа наводняют страницы «Евгения Онегина»:

Я думал уж о форме плана
И как героя назову...
Пересмотрел все это строго;
Противоречий очень много,
Но их исправить не хочу...

Автор настойчиво требует внимания к собственной работе, к самому процессу письма. В то же время Пушкину присуща удивительная моцартианская легкость, и он лукаво подсмеивается над поэтами, проливающими пот над письменным столом. Так, например, то иронично, то сочувственно описывая поэтические труды Ленского, автор расстается с иллюзиями романтической молодости - но расстается с грустной улыбкой. Ленский, как и Пушкин, поэт, но это не может сделать его в романе главным героем: иронически оценивая стихи про «романтические розы», «нечто и туманну даль», автор однозначно дает понять, что Ленский – герой ушедшей эпохи.

Особое место в романе занимает образ Татьяны: именно по отношению к ней автор позволяет себе быть предельно искренним и открытым, называет ее самой любимой своей героиней. Может быть, именно она могла

бы претендовать на роль главного героя романа? Автор, кажется, подчеркнул ее превосходство над всеми остальными героями романа. Она несомненно более глубокий и умный человек в сравнении с Ольгой (хотя «ни красотой сестры своей», ни ее общительностью не отличается), она способна к сильным и искренним чувствам – в отличие от Онегина, она резко выделяется в светском Петербурге естественной простотой и достоинством. Путь, который она проходит в романе, полон драматических коллизий: искусственный, иллюзорный мир сентиментальных романов, в котором Татьяна жила до появления Онегина, разрушается, и на смену ему приходит реальность – с ее подчас жестокими требованиями к человеку. Именно Татьяну в пушкинском романе отличает подлинность переживаний, будь то любовь к Онегину или тонкое понимание природы; именно Татьяна по-настоящему постигнет Онегина («уж не пародия ли он?», «москвич в Гарольдовом плаще») и по-настоящему, а не по правилам «науки страсти нежной», будет до самого конца его любить. Татьяна, как утверждает сам Пушкин, его идеал. Но главный ли герой «Евгения Онегина»? Ее судьба – лишь часть того жизненного водоворота, который был необходим для раскрытия и верного понимания центральных героев.

Пушкину хотелось создать легкий, жизнеподобный роман, не перегруженный морализаторством, не отяжелевший нарочитым драматизмом. «Евгений Онегин» - «свободный роман». Он адекватен жизни во всей ее сложности, противоречивости, изменчивости, поэтому и все образы романа, за исключением нарочито кукольных, лишены однозначной оценки. И сопоставив в финальных строфах роман и саму жизнь («кто не дочел ее романа...»), не подсказал ли нам Пушкин, что главный герой «Евгения Онегина» и есть сама жизнь?

ОФОРМЛЕНИЕ СОЧИНЕНИЯ

При оценке сочинения учитываются, конечно же, отнюдь не «внешние» его достоинства. Однако чтобы не тратить на экзамене время на размышления о том, нужно ли писать план или как правильно ввести цитату, ответы на все вопросы по оформлению работы лучше знать заранее.

Начнем с записи темы. Не следует писать слово «тема» на первой строчке вашей работы - формулировка приводится в том виде, в каком экзаменатор запишет ее на доске. Кавычек тема также не требует; исключение составляют только те случаи, когда в качестве темы сочинения дается цитата из литературного произведения.

Использование эпиграфа в экзаменационном сочинении не является обязательным. Отсутствие эпиграфа никак не повлияет на оценку, а вот неточный, неудачный его выбор, несоответствие его содержанию вашего рассуждения может привести к тому, что оценка будет снижена.

Не является обязательным и наличие плана в «беловом», итоговом тексте сочинения. В черновике план наверняка понадобится - он поможет сделать рассуждение более последовательным и связным. Вы вправе писать этот черновой вариант плана по собственному усмотрению - подробно или коротко, формулируя все основные идеи сочинения или просто бегло набрасывая их; черновик не проверяется и не оценивается (хотя сдавать его обязательно нужно вместе с полным текстом сочинения). Чистовик вы можете сдавать без плана сочинения - это никак не отразится на экзаменационной оценке.

Если при переписывании вы допустили ошибку, которую успели при проверке заметить, исправьте ее. Можно зачеркнуть неправильно написанную букву или слово и сверху ясно и четко вписать правильный вариант. Помните только, что он будет рассматриваться как окончательный: в случае, если вы правильное написание исправили на неверное, учитываться будет последняя версия слова. За сам факт исправления оценка не снижается, однако и злоупотреблять исправлениями тоже не стоит - не вынуждайте экзаменаторов заниматься графологической экспертизой вместо проверки сочинения.

Старайтесь писать буквы разборчиво и понятно; приблизительность написания «а» или «о», «е» или «и» на месте орфограммы крайне нежелательна и может быть истолкована отнюдь не в пользу абитуриента (даже если в черновике дается правильное написание, оно не будет принято во внимание, поскольку проверяется только чистовик).

Поскольку на вступительном экзамене не разрешается пользоваться ни художественными текстами, ни критическими статьями, регулярно возникают вопросы о том, как цитировать литературное произведение. Стихотворные цитаты можно писать как «в строчку», так и «столбиком». Разница будет лишь в пунктуационном и графическом оформлении. Если вы цитируете несколько стихотворных строк, лучше воспроизвести их так, как они записаны автором, - «столбиком». Помните, что кавычки при этом ставятся не должны - цитата уже выделена графически, самим ее расположением на странице. Приведем пример оформления такой стихотворной цитаты:

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...

Стихотворная строчка (или выдержка из прозаического текста) может быть оформлена и по общим правилам, определяющим постановку знаков препинания при прямой речи. «Встроенные» в собственное рассуждение небольшие фрагменты художественного текста следует выделять кавычками. Например:

Устав от «науки страсти нежной», не найдя отрады в деревенской глуши, Онегин уже и не ищет цели в жизни: «Томясь в бездействии досуга / Без службы, без жены, без дел / Ничем заняться не умел».

При пропуске слова или словосочетания в цитате обязательно нужно ставить многоточие (то же касается и некоторых названий литературных произведений: например, в поэме Лермонтова «Песня про... купца Калашникова» многоточие указывает на пропуск упоминаний о царе Иване Васильевиче и опричнике Кирибеевиче).

Из прозаических произведений достаточно приводить цитаты-словосочетания: в любом романе всегда есть ключевые, опорные понятия, которые формируют смысловой каркас произведения. Вспомните, например, разделение людей на «тварей дрожащих» и «право имеющих» в «Преступлении и наказании», портретные характеристики гоголевских героев («нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод» – о Чичикове; «в эту приятность... чересчур было передано сахару» – о Манилове); размышления лермонтовского Печорина («...спрашиваю себя невольно: зачем я жил? Для какой цели я родился?.. А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначение высокое...»; «во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его»).

Вопрос о количестве цитат в сочинении не имеет решающего значения: вы не должны стремиться к выполнению каких-либо «нормативов» по цитированию, но сочинение не должно остаться и вовсе без цитат – в этом случае оно будет звучать неубедительно. Не стоит приводить в сочинении большие фрагменты художественного текста – даже если вы его хорошо помните и можете безошибочно воспроизвести в работе. Оценивается не хорошая память, а способность к аналитическому рассуждению в рамках поставленной литературоведческой задачи.

Ошибки в цитатах (замена слова, неверный порядок строк в стихотворении и т.п.) рассматриваются как фактические; они влияют на выставляемую оценку. Знаки препинания внутри цитаты (в том случае, если вы не помните точно, как они стоят у автора) можно расставлять согласно современным нормам пунктуации.

Традиционный вопрос – и об объеме сочинения. За 4 часа, отведенные на проведение вступительного экзамена, многостраничного сочинения не написать – тем более что оценивается не количество страниц, а качество содержания. Однако и слишком короткое сочинение вряд ли позволит исчерпывающе раскрыть тему: на двух страницах явно невозможно четко и подробно осветить все ее важнейшие аспекты. Стандартный объем сочинения – 4-4,5 листа формата А-4; однако сосредоточиться стоит не на заполнении пустого места на бумаге, а на «смысловой» полноте сочинения, его соответствии теме, его композиционном оформлении.

В том случае, если сочинение осталось незавершенным – вы не успели переписать его на чистовик, следует указать: «Далее см. черновик» (при условии, что в черновике текст дописан до логического конца). Помните, что в этом случае все ошибки черновика принимаются во внимание, как и при проверке «белового» варианта.

Анализ сочинений абитуриентов

Трагическое и комическое в пьесе А.С. Грибоедова «Горе от ума»

«Горе от ума»... Странное название для комедии, не правда ли? Смех сквозь слезы или слезы сквозь смех? В заглавии комедии отчетливо отразилось сплетение двух мотивов – комического и трагического. На современников Грибоедова комедия произвела ошеломляющее впечатление. Многие критики рассматривали это произведение как шедевр комического искусства. И правда, «Горе от ума» без смеха читать невозможно. Как же Грибоедов заставляет смеяться читателя? При помощи различных приемов, используемых в пьесе для создания комического эффекта. Давайте рассмотрим их.

Наиболее полно и удачно, на мой взгляд, Грибоедов ввел в пьесу «диалоги глухих». Один из самых ярких примеров – диалог Фамусова и Чацкого (действие 2, явл. 2). Герои совершенно не понимают друг друга. Фамусов пытается объяснить Чацкому, как можно сделать карьеру на удачной шутке, Чацкий же видит в этом яркий пример раболепства «века минувшего». Под конец глухота ума переходит в фактическую глухоту – Фамусов, не желая слушать Чацкого, затыкает уши, крича свое: «Под суд!»

Тема глухоты развивается дальше. На балу в доме Фамусовых мы слышим диалог графини бабушки и Загорецкого. Любая реплика Загорецкого интерпретируется графиней по-своему. С помощью каламбурной рифмы (еще одно проявление комического) рождается еще одна легенда о Чацком – члене фармазонского клуба, бусурмане, которого свели в тюрьму.

Глухие не чувствуют своей глухоты. «Ох, глухота большой порок!» – говорит графиня бабушка о князе Тугоуховском, не слыша смехотворности своего замечания.

Люди не слышат друг друга, потому что не хотят слышать. В ответ на страстный монолог Чацкого о французике из Бордо никто не откликается: «Все кружатся в вальсе с величайшим усердием».

Если взаимная глухота персонажей вначале забавляет, смешит зрителя, то ближе к концу она начинает пугать и приобретает трагический оттенок. Тема глухоты у Грибоедова тесно связана с темой одиночества. Чацкого никто не слышит и не хочет слушать, его рассуждения и замечания никому не интересны. Он одинок в толпе.

А иначе и быть не могло. Слишком уж он выпадает из общепринятых норм и устоев. Под емкую рифму «дурацкий» Чацкий появляется в доме Фамусова в седьмом часу утра. Не вспомнив о правилах хорошего тона, Чацкий идет на половину Софьи, забыв нанести визит вежливости ее отцу, хозяину дома. Когда же все-таки Чацкий встречается с Фамусовым, то, кажется, делает все, чтобы произвести негативное впечатление на человека, от которого напрямую зависит возможность его помолвки с Софьей. На балу вместо танцев и светской болтовни он занят произнесением монологов в защиту самобытности русской культуры. Все это вызывает беззлбный смех у читателя и отторжение со стороны фамусовского общества.

Другой смех – сатирический – вызывают завсегдатаи светских салонов Москвы. Грибоедов вводит в пьесу множество комических персонажей, в которых отражается картина нравов. Смеясь над ними, читатель смеется над уродливыми проявлениями «века минувшего».

Бал становится настоящим парадом комических персонажей. Дочери князя Тугоуховского – шесть княжон – не могут не вызвать смеха. Шесть безликих копий друг с друга с одинаковой манерой вести себя, с бесконечными разговорами о моде, они создают на сцене атмосферу светской кутерьмы. Отдельным комичным дуэтом выступает супружеская пара Горичей. Без смеха (грустного смеха) смотреть на то, как Наталья Дмитриевна помыкает своим мужем, бывшим гвардейцем, который не может возразить ей ни слова, невозможно.

Некоторые комические персонажи рисуются несколькими точными штрихами: «Хрипун, удушенный, фাগот, созвездие маневров и мазурки» – как полнее и ярче охарактеризовать Скалозуба?

Комичность персонажей часто строится на противоречии их слов и поступков. В первом действии Фамусов в открытую пытается заигрывать с Лизой, а через несколько минут говорит о себе: «Монашеским известен поведением». Алогизм – еще один прием, используемый Грибоедовым для создания комического эффекта.

Московское общество не показывается в комедии единой, монолитной массой – оно состоит из разных людей, объединяет которых одно – глупость. Она проявляется во всем: в разговорах, рассуждениях, поступках. Весь спектр глупости – от непонимания до идиотизма – отображается в слухах о сумасшествии Чацкого. Версии причин его «болезни» нелепы и смешотворны. Светский плут Загорецкий придумывает два взаимоисключающих объяснения: о коварном дядюшке, решившем упечь племянника в желтый дом, и о ране в лоб, полученной в горах. Причем, как выяснится позднее, Чацкого он и в глаза не видел. Фамусов предполагает, что Чацкий «по матери пошел, по Анне Алексеевне». Фраза «покойница с ума сходила восемь раз» не кажется ему абсурдной. Впрочем, скоро появляется версия, с которой соглашаются все: «Ученье – вот чума, ученье – вот причина...» Оправдывая пьянство и невежество, Фамусов обличает вред образования. Ситуация превращается из комической в гротескную. А гротеск стоит гораздо ближе к трагедии. Особую драматичность ситуации придает и то обстоятельство, что слухам о сумасшествии Чацкого положила начало любимая им девушка – Софья.

Чем дальше распространяется слух о сумасшествии «вольнодумца», тем яснее нам становится, что Чацкий – единственный нормальный человек среди всех гостей Фамусова. Но именно он объявлен сумасшедшим всеобщим общественным мнением. Мы знаем реальную цену общественного мнения: разговоры глухих, непонимание друг друга, рассуждения о Чацком незнакомых с ним людей, поддакивание невежд авторитетным мнениям. «Поверили глупцы, другим передают... и вот общественное мнение». Но вот парадокс – именно оно и решает в конечном итоге судьбу каждого человека. Чацкий приезжает в Москву остроумцем, человеком, полным надежд и мечтаний, а уезжает озлобленным, отчаявшимся, преданным и оклеветанным. Абсурдность ситуации поражает воображение: стая глупцов объявила единственного здравомыслящего человека сумасшедшим. Это скорее вызывает слезы обиды, нежели смех.

В комедии Грибоедова нет традиционного пятого акта, когда все конфликты разрешаются и жизнь снова входит в норму. Грибоедов выстраивает отношения между двумя противоборствующими сторонами так, что с развитием сюжета становится все более ясно: разрешение конфликта вообще невозможно. Москва никогда не поймет Чацкого, а Чацкий никогда не примет философию Фамусовых. Грибоедов создает комедию с трагическим финалом – вопреки всем тем правилам, по которым пишутся комедии.

Смех сквозь или слезы сквозь смех? Комическое начало оборачивается в пьесе Грибоедова трагическими последствиями. Но именно сатира и гротеск помогли писателю наиболее полно раскрыть трагедию ума и одиночества в толпе. Комедия и трагедия, смех и грусть сливаются воедино, чтобы из их сплава родилось одно из величайших произведений мировой литературы – комедия «Горе от ума».

Анализ сочинения

Во вступлении совершенно верно указано на парадоксальное сочетание жанрового определения (комедия) и никак не стыкующегося с ним «невеселого» заглавия - «Горе...». Синтез комического и трагического, таким образом, задан уже на первой странице пьесы, а все разворачивающиеся в «Горе от ума» события неизбежно будут вести к трагическому финалу.

Последим теперь «пошагово» за логикой рассуждения абитуриента. Первое, что обращает на себя внимание, – обилие риторических вопросов на столь небольшом пространстве текста. Они указывают на ключевые аспекты рассмотрения темы – и это хорошо; однако при этом отнюдь не ведут к точному обозначению тех векторов раскрытия темы, по которым автор планирует двигаться в исследовании выбранной темы.

Три последние предложения вступления вообще уходят от темы: вместо характеристики способов взаимодействия комического и трагического автор сводит рассуждение к перечислению приемов комического, которыми пользуется в пьесе Грибоедов. Тем самым тема «Трагическое и комическое...» подменяется более узкой и описательной – например, «Основные приемы комического...» или «Мастерство Грибоедова-комедиографа».

Отсылка к мнению современников Грибоедова о комедии во вступлении осталась никак не конкретизирована (какие именно критики считали «Горе от ума» шедевром «комического искусства»? на каком основании?). Подобного рода формулировки не придают убедительности рассуждению; скорее, наоборот, делают его слишком расплывчатым, неопределенным.

В речевом оформлении - при отсутствии явных ошибок - обращает на себя внимание двусмысленная фраза о том, что комедию Грибоедова «без смеха читать невозможно». Пытаясь указать на значимость приемов комического, абитуриент формулирует свою идею так, что комедия Грибоедова начинает восприниматься как произведение дилетанта, демонстрирующее отсутствие писательских навыков и потому вызывающее смех. Аналогичным образом построено и словосочетание «комическое искусство»: понятно, что речь идет о комическом в искусстве, о мастерстве писателя-комедиографа, но при этом реальный смысл фразы оказывается противоположен подразумеваемому – искусство само по себе оказывается «комическим», «смешным», нелепым.

Основная часть сочинения в большей мере подчинена характеристике приемов комического, использованных в пьесе Грибоедова («разговоры глухих», комические персонажи и комические ситуации, сатирические детали и подробности и т.д.), нежели рассмотрению заданной проблемы -связанности комического и трагического. Лишь во второй половине сочинения, разбирая сюжетные перипетии, обрисовывающие формирование слуха о сумасшествии Чацкого, автор работы указывает на драматические последствия смешных на первый взгляд эпизодов. Весьма важным для раскрытия темы трагического и комического является анализ гротескных ситуаций, поскольку гротеск – это именно тот вид комического, который соединяет в себе смешное и страшное, веселое и печальное. Абитуриент верно указывает на гротескный характер интриги, жертвой которой становится Чацкий, на трагическую неразрешимость его конфликта с миром Загорецких, Репетиловых, Тугоуховских. Однако дать более подробный анализ того, как и почему комические эпизоды становятся составными частями трагической сюжетной линии Чацкого в пьесе, автор работы уже не успевает. Вполне точно сформулированные тезисы остаются в сочинении без примеров и комментариев. Анализ подменяется констатацией.

В заключении автор работы достаточно четко выделяет то главное, ради чего было написано сочинение: комическое оборачивается трагическим, комедия лишается счастливой развязки, конфликт между противоборствующими сторонами остается неразрешенным. Вот только от риторической похвалы Грибоедову - автору «одного из величайших произведений мировой литературы» - лучше было бы уйти: общие фразы в финале самостоятельно, с пониманием дела написанной работы только уведут от сути проблемы.

Конфликт человека и государства в поэме А.С.Пушкина «Медный всадник»

Поэма «Медный всадник», написанная А.С.Пушкиным в 1833 году, определяется автором как «петербургская повесть». Поэт описывает несчастную любовь простых петербуржцев Евгения и Параша. Мы знакомимся с Евгением в тот момент, когда он после службы возвращается домой и решает, несмотря на бедность, может жениться на своей возлюбленной. В это время за окном начинается буря - Нева выходит из берегов. Евгений выбегает на улицу в тревоге за свою возлюбленную и оказывается на «площади Петровой», где перед ним предстает Медный всадник, памятник основателю города. Во время наводнения Параша погибает. Евгений в отчаянии сходит с ума.

Через год герой поэмы вновь видит статую Петра и вспоминает страшную ночь наводнения. В его помраченном рассудке возникает убеждение в том, что в смерти Параша виноват Медный всадник, явившийся ему в ночь наводнения. Евгений в припадке гнева бросает бездушной статуе дерзкий вызов:

«Добро, строитель чудотворный! –

Шепнул он, злобно задрожав, –
Ужо тебе!..»

Ему кажется, что статуя, услышав его слова, начинает погоню за ним. Лишь под утро эта фантастическая погоня заканчивается. Но минуты безумия проходят, и Евгений больше не смеет поднять головы, проходя мимо памятника. Он тихо умирает.

На первый взгляд, конфликт поэмы – это столкновение статуи и человека, порожденное безумием, конфликт иллюзорный. Но что хотел сказать Пушкин, сталкивая этих персонажей поэмы?

Проанализируем отношение поэта к своим героям. Он жалеет простого чиновника Евгения, называя его «бедный, бедный мой Евгений». Изображая преследование громадной статуей тщедушного человечка, Пушкин на стороне маленького человека. Но значит ли это, что автор считает Петра Великого злодеем? Нет. Об этом свидетельствуют многочисленные строфы вступления к поэме, в которых Петр рисуется великим правителем:

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн,
И вдаль глядел.

Так же восторженно относится Пушкин к творению Петра, Петербургу.

Можно подумать, что автор изображает конфликт между Евгением и Петром как плод большого воображения бедного чиновника. Однако на самом деле при помощи «фантастического» сюжета Пушкин выявляет разные грани личности Петра, противопоставляет бронзового кумира и амбициозного человека. Автор показывает, насколько велика разница между Петром – победителем стихии и Медным всадником, гнетущим людей. Таким образом, памятник олицетворяет в поэме не самого императора, а нечто другое. Медный всадник для Пушкина – олицетворение государства и его власти, жестокой, бездушной и безжалостной к человеку. Поэтому основной конфликт поэмы – не конфликт между Евгением и Петром, а между маленьким человеком и государством.

Только для Евгения Петр и Медный всадник объединяются в одно целое. Он вспоминает:

И львов, и площадь, и того,
Кто неподвижно возвышался
Во мраке медною главой,
Того, чьей волей роковой
Под морем город основался...

Местоимение «того» в первом случае обозначает памятник, а во втором – самого Петра. Уже в следующей строчке эти образы становятся неразличимыми: «Ужасен он в окрестной мгле!». Примечательно и то, что после мятежа Евгения Пушкин ни разу не называет его по имени, далее он называется безумцем. Статуя же превращается в мифологическое воплощение власти, карающей любого, пошедшего против нее.

Город, построенный из государственных соображений, «назло надменному соседу», губит стихия, природа, которая не щадит и его далеких от государственных замыслов обитателей. Но и сам основатель города – тоже жертва своего замысла, его вечный сон тревожат тщетной злобой финские волны. А покой памятника нарушается лишь в воспаленном воображении Евгения.

Конфликт «Медного всадника», конфликт живого и мертвого, человеческого и бесчеловечного, чувствительного и бездушного и, наконец, простого человека и государственной власти приводит к победе бесчеловечной, бездушной государственной власти, которую олицетворяет Медный всадник. Простой человек опускает голову и умирает никому не нужным.

Анализ сочинения

Автор работы верно указывает на то, что конфликт между человеком и государством изображен в поэме Пушкина символически: разворачивая фантастический сюжет, поэт рассказывает о «бунте» Евгения, решившегося обратиться на Медного всадника, который воплощает идею государственнических устремлений Петра. В сочинении есть целый ряд точных наблюдений и суждений по существу рассматриваемой темы (точно охарактеризованы разные грани образа Петра – сильного и волевого человека и бездушного «кумира на бронзовом коне»; обозначены мотивы, побудившие Евгения к «бунту»; на примере анализа конкретного отрывка показано, почему в сознании Евгения именно Медный всадник оказался воплощением той страшной силы, которая разрушила его жизнь).

Но суть конфликта человека и государства в поэме сведена только к кульминационной сцене «Медного всадника»: вызов, брошенный Евгением в припадке безумия «строителю чудотворному», рассматривается как единственное проявление исследуемого конфликта. Однако отношения человека и государства в поэме Пушкина осмысливаются более широко. Стоило бы остановиться на том, как представлен мир частного человека в поэме: мечты Евгения просты и скромны – устроиться с Парашей в уютном домике, укрыться в мире идиллии;

однако стремление избежать потрясений, прожить «маленькую» жизнь вне большой истории делает Евгения совершенно неготовым к тем испытаниям, которые на него обрушиваются. Рационального объяснения той катастрофе, которая вторглась в его жизнь, он найти не может; остается лишь искать виновных - и Евгений всю свою скорбь, обиду, острое переживание несправедливости обрушивает на Медного всадника. Его «конфликт» с памятником иррационален, лишен смысла; его судьба безусловно трагична, поскольку он оказался жертвой «бунта» Невы против некогда «умирившего непобедимую стихию» Петра.

«Государство» же имеет в поэме Пушкина еще одно «лицо» - «нынешнего» правителя, Александра I. Его образ - полная противоположность Петру: наблюдающий с дворцового балкона за разразившимся бедствием, Александр удрученно констатирует: «С божией стихией царям не совладеть». «Государство» демонстрирует либо бездеятельное сочувствие, либо непоколебимое равнодушие к частному человеку (достаточно вспомнить гордо возвышающегося среди бурлящего потока «кумира»). Истоки трагедии Евгения оказываются не только за пределами его понимания, но и за пределами его жизни – Пушкин рассматривает их в исторической ретроспективе. Бунт Невы против Петра и его творения получает мифологические мотивировки - это месть стихии государственному порядку.

В сочинении есть и серьезные конструктивные недочеты. Вступление представляет собой просто пересказ сюжетной канвы поэмы (хотя назначение его – с точки зрения абитуриента – понятно: необходимо представить первого «персонажа» сочинения - Евгения). Рассуждение об авторской концепции второго героя – Петра – оказывается очень схематичным (Петр не злодей, он великий правитель). Явно недостаточно аналитической работы с текстом поэмы – она сделала бы более убедительными в целом верные выводы.

Речевые ошибки: называя в первом абзаце отношения Евгения и Параша «несчастной любовью», автор сочинения явно имеет в виду не безответную привязанность одного к другому, а трагическую судьбу Евгения, невеста которого погибла. Однако смысл сказанного противоречит тому, что подразумевалось.

Характерная речевая ошибка – и во фразе «памятник олицетворяет... императора»: олицетворением чего-либо может быть только живое существо, одушевленное лицо. В рассматриваемом предложении все наоборот: неживое – памятник – оказывается олицетворением императора, вовсе не нуждающегося в одушевлении.

Неразличение понятий «гнетущий» и «угнетающий» привело еще к одной речевой ошибке: «победитель стихии» показан «гнетущим людей». Гнетущим бывает настроение, гнетущей может быть обстановка или атмосфера - значение слова близко к прилагательным «мрачный», «тяжелый». Правитель же «угнетает» подданных.

Мир природы и его художественные функции в поэме М.Ю. Лермонтова «Мцыри»

Пейзаж - неотъемлемый элемент многих литературных произведений. Он может выполнять различные функции, что зависит от рода и жанра творения, от литературного направления, от стиля автора. Так, в некоторых произведениях пейзаж составляет основное содержание; порой природа выступает как одно из условий формирования характера героев или служит раскрытию внутреннего мира персонажей; иногда картины природы способствуют развитию действия, сообщают новые импульсы сюжету; где-то пейзаж просто создает живописный фон...

Природа, несомненно, играет большую роль и в поэме М. Ю. Лермонтова «Мцыри», ярком романтическом произведении. Как правило, в произведениях романтиков сам сюжет разворачивался на условном, экзотическом фоне, которым чаще всего был пейзаж. Это позволяло создать необычный, порой фантастический мир, противопоставленный реальной действительности. Подобное мы можем найти и в поэме Лермонтова. Яркие, запоминающиеся образы природы, постоянное соотнесение пейзажа с внутренним миром, настроением беспокойного, мечтающего, борющегося, бунтующего главного героя - вот одна из характерных особенностей «Мцыри».

Уже в начале произведения перед нами предстает живописная картина:

Немного лет тому назад,
Там, где сливался шумят,
Обнявшись, будто две сестры,
Струи Арагвы и Куры,
Был монастырь...

Мир, спокойствие в этих словах. Не случайно, я думаю, Лермонтов рисует именно две реки. Далее будут упомянуты две скалы, две сакли. Такие парные объекты природы сильнее подчеркивают одиночество Мцыри. Вот в монастырь привозят мальчика:

Он был, казалось, лет шести;
Как серна гор, пуглив и дик
И слаб, и гибок, как тростник.

Сравнение с серной, символом вольной жизни, словно предваряет то, что Мцыри, «привыкнув» позднее к плену, все равно будет рваться на свободу, на родину. Даже сила привычки не сможет вытеснить тоски «по стороне своей родной». Но Родина для Мцыри – это не только родной аул. Главное значение этого образа-символа шире: родина – это природа и свободная жизнь.

Основа сознания Мцыри – романтическая концепция двух миров, которые не могут соединиться. Один из них чужд герою, это мир «келий душных и молитв». Второй же мир – «чудный мир тревог и битв, где в тучах прячутся скалы, где люди вольны, как орлы». Таким образом, свобода в сознании героя приравнивается к миру природы, к естественной среде.

Мцыри не может жить спокойно. А в ответ на зов природы он убегает из монастыря. Не случайно он исчезает из обители «осенней ночью», в грозу. У романтиков ночь – символ тяжелой, мучительной жизни человека, одинокого, лишенного друзей и защиты, символ опасностей и вражды. А гроза, как и разбушевавшаяся стихия вообще, символизирует свободу. И вот, наконец, Мцыри попадает туда, куда стремился:

...Пышные поля,
Холмы, покрытые венцом
Дерев, разросшихся кругом...

Герой Лермонтова способен тонко чувствовать, любить, понимать природу. Мцыри воспринимает ее одухотворенно. Для него, например, деревья – «братья в пляске круговой». Мцыри видит в природе гармонию, единение, братство – все то, чего ему не дано было познать в человеческом обществе: «Кругом меня цвел божий сад...».

Мцыри стремится к слиянию с родным для него миром природы, он готов «обняться с бурей». Счастье он видит в дружбе, «крепкой, но живой, меж бурным сердцем и грозой». Высшее наслаждение герой обретает именно в общении с природой, слившись с ней и став ее частицей:

И было сердцу моему
Легко, не знаю, почему.

Однако Мцыри в своем романтическом порыве столкнулся с суровой реальностью жизни. Природа незаметно меняет свой облик, превращается из друга во врага. Мцыри «с пути сбиваться стал». Тот лес, красотой деревьев, пением птиц которого он недавно наслаждался, становится «страшной и гуще каждый час».

И миллионом черных глаз
Смотрела ночи темнота
Сквозь ветви каждого куста...

Эта яркая метафора-олицетворение сильнее подчеркивает одиночество и отчаяние Мцыри, оказавшегося теперь уже во враждебной ему стихии.

Бой с барсом – кульминация трех «вольных» дней героя. Барс концентрирует мощь и злую волю природы, отвернувшейся от Мцыри. Сила героя гиперболизирована: он в состоянии схватиться с диким зверем на равных. Сражение с барсом – символический бой: это поединок силы физической с силой духа. Конечно, Мцыри немощен и слаб, но им движет могучий дух и желание победить. Поэтому и зверь, и человек – противники, достойные друг друга.

В эпизоде с барсом достигает апофеоза мотив «дружбы-вражды» Мцыри с природой. Герой жаждет слияния с миром природы, но в то же время идет на бой с барсом. Он называет зверя врагом и одновременно говорит:

И мы, сплетясь, как пара змей,
Обнявшись крепче двух друзей,
У пали разом...

Мцыри победил в схватке с барсом, но потерпел поражение в своем стремлении прорваться на родину. Его путь – движение по кругу: он вновь попадает в монастырскую обитель. Мир природы оказывается столь же враждебным герою, как и окружающий его мир людей. Но и отвергнутый, осознавший, что «на родину следа не проложить уж никогда», Мцыри мечтает о слиянии с природой, хотя бы в грезах, в блаженном состоянии полусна-полуяви. В бреду он видит себя «на влажном дне глубокой речки» и слышит песню рыбки:

...Дитя мое,
Останься здесь со мной:
В воде привольное житье
И холод и покой...

Мцыри умирает. Перед смертью он просит перенести его в монастырский сад, откуда «виден и Кавказ», близкая, родная, но недоступная, отвергшая его природа. В чем же причина поражения героя? Важны не только

внешние препятствия. Главное в том, что в душе Мцыри была внутренняя преграда, на нем «печать свою тюрьма оставила». Он сравнивает себя с «цветком тепличным», не выдержавшим испытания невыносимой «сладостью бытия».

Мцыри не смог найти самого главного - дороги к людям. Не случайно он постоянно сравнивает себя то с «грозой оторванным листком», то со зверем, то со змеей:

Я сам, как зверь, был чужд людей
И полз, и прятался, как змей...
Но верь мне, помощи людской
Я не желал... Я был глухой
Для них навек, как зверь степной...
И я был страшен в этот миг;
Как барс пустынный, зол и дик...

Три дня Мцыри провел на воле. Именно мир природы помог раскрыть внутреннее состояние, противоречивое сознание героя, понять его замыслы, стремления, мечты.

Анализ сочинения

В целом сочинение полно и точно раскрывает тему; в нем есть детальный анализ пейзажных фрагментов поэмы - но одновременно есть и осмысление места пейзажей в общей структуре произведения; четко представлены наиболее характерные черты романтического пейзажа и показано, каким содержательным задачам разнообразные пейзажные зарисовки подчинены - а именно в этом и состояла основная цель работы. Автор сочинения хорошо знает текст поэмы, точно называет все необходимые детали и подробности, дает им весьма убедительную интерпретацию в контексте рассматриваемой темы.

Рассуждение строится логично и последовательно: природа осмыслена как необходимый для романтического произведения экзотический фон, затем как мир свободы, романтического идеала, как естественная среда, живой частью которой герой чувствует и себя; должное внимание уделено и трансформации природного мира в поэме Лермонтова - природа постепенно превращается в сурового и страшного врага Мцыри. Прокомментировано и значение символических образов. Можно лишь дополнить рассуждение частными примерами или отдельными наблюдениями (например, о том, что контрастные миры - «тюрьмы» и «родины» - представлены и через резко противоположные природные детали: слабый цветок среди могильных плит - и прозрачная горная речка, с золотыми камешками на дне; для полноты картины можно было бы охарактеризовать функции рамочного пейзажа - из авторского вступления).

Пожалуй, единственное слабое звено в сочинении - это заключение. Многообразные функции пейзажа, о которых так убедительно говорил автор работы, оказались сведены к одной-единственной - раскрытию внутреннего мира персонажа. Более того, заключение просто повторяет - только в редуцированном виде - одну из основных идей вступления (в начале сочинения функции пейзажа были охарактеризованы даже более подробно).

Речевые ошибки: не стоило начинать сочинение с шаблонной и литературоведчески не совсем корректной фразы про пейзаж как «неотъемлемый элемент» любого произведения. Пейзаж - многокомпонентное описание; определять его как «элемент» (простейшую частицу) неверно.

Достаточно типична и вторая речевая ошибка: Мцыри «воспринимает природу одухотворенно». Смысл сказанного противоречит содержанию подразумеваемого: природа в восприятии Мцыри одухотворена.

Проблема взаимоотношения поколений в романе И.С.Тургенева «Отцы и дети»

Печально я гляжу на наше поколенье!
Его грядущее - иль пусто иль темно...

М.Ю. Лермонтов

В романе «Отцы и дети» И.С.Тургенев затрагивает одну из вечных проблем человечества. Проблема эта определена уже в названии произведения: это проблема противостояния старшего и младшего поколений, «отцов» и «детей».

Прежде всего следует точно определить, кто из главных героев романа принадлежит к «отцам», а кто - к «детям». Сначала к первым можно причислить Павла и Николая Кирсановых, а ко вторым - Евгения Базарова и Аркадия Кирсанова. Но с развитием действия романа оказывается, что Аркадий лишь подвержен влиянию Базарова, а на самом деле не является его истинным сподвижником. С середины произведения он, сам того не осознавая, отдаляется от идей нигилизма. «Ты говоришь, как твой дядя», - бросает ему Базаров. В будущем Аркадий, очевидно, повторит жизненный путь своего отца: остепенится, заведет детей, будет жить размеренно и степенно в деревне, а круг его размышлений ограничится хозяйственными заботами и воспитанием детей.

Итак, роль представителя молодежи 60-х, оппонента идей «отцов», отведена Евгению Базарову. В романе разворачивается противостояние двух противоположных личностей: изысканного и полного чувства собственного достоинства Павла Петровича, либерала, аристократа, после неудачного романа замкнувшегося в себе, и прямого, самонадеянного Базарова, разночинца-демократа, патриота России и всего русского, сына штаб-лекаря, исповедующего принципы нигилизма, точнее – отрицание всех принципов. Ни Павел Петрович, ни Базаров не пытаются понять другого. Кирсанова шокирует базаровское отрицание искусства, поэзии, его распушенность и та сила, с которой он отстаивает свои убеждения. Базаров не приемлет самолюбия Павла Петровича, его аристократических манер, называя их «львиными привычками» и «фатовством».

Им обоим не хватает уважения к мнению другого, желая хотя бы попытаться понять чужую точку зрения. В результате после бесполезной и ни к чему не приведшей дуэли каждый в их споре остается при своем мнении.

Итак, Базаров – герой, представляющий поколение «наследников». Образ, вызвавший восхищение таких критиков, как Д. И. Писарев, Н. Н. Страхов, Н. В. Шелгунов, – кто он? Заметно, что многие свои чувства герой прячет в своем сердце, подавляет их. Уж слишком он самоуверен и резок на публике, слишком развязно ведет себя с Павлом Петровичем – человеком, реально осознающим утопичность теории нигилизма и готовым достойно отразить выпады Базарова. Почувствовав в своей душе любовь – чувство, над которым он так цинично глумился, – герой замыкается в себе. А его объяснение в любви Одиной выгладит грубо и неестественно.

Важно отметить, что, грубя и неуважительно отзываясь о людях, в чьем доме он гостит, Базаров просто заходит за рамки приличий, пренебрегая гостеприимством Кирсановых. Да и к эмансипированной Кукшиной он идет лишь ради обещанного Ситниковым шампанского, а отнюдь не ради разговора о женском вопросе.

Самая циничная черта характера Базарова проявляется в его отношении к своим родителям. Люди, посвятившие жизнь сыну, буквально боготворящие его, – что они получают от своего «Енюши»? Постоянное невнимание, грубость, пренебрежение их любовью. А его бедная мать, умиленная столь редким его посещением, боится разгневать сына демонстрацией своей радости, но все же, не в силах сдерживаться, «отодвинула от Базарова свое мокрое от слез лицо, посмотрела на него какими-то блаженными и смешными глазами и опять к нему припала». Уезжает он от родителей без всякой видимой причины, просто о скуки, прекрасно осознавая, что его поступок ранит их любящие сердца.

Таков образ Евгения Базарова. Его менталитет удивительно четко повторяет менталитет героев стихотворения М. Ю. Лермонтова «Дума». «Мы иссушили ум наукою бесплодной...» – разве это не о нем? А вот истинно базаровское неприятие прекрасного и вечного:

Мечты поэзии, сознание искусства

Восторгом сладостным наш ум не шевелят...

Но ведь «Дума» написана в 1838 году, в то время как в «Отцах и детях» речь идет о поколении 60-х годов XIX века. Нет, не о поколении пишет Тургенев, ведь Аркадий и Базаров – ровесники, а как различны они в своем мировосприятии! Тургенев пишет не о поколении, а о специальной категории людей: циничных, не уважающих никого и ничего, способных лишь отрешившись от опыта предыдущих поколений. Ведь легче всего разрушить построенное ранее, чем создать что-то свое. Так называемая теория нигилизма – это всего лишь попытка самореализоваться тех, кто в действительности ничего из себя не представляет.

Анализ сочинения

В самом начале работы над сочинением абитуриент допускает две серьезные ошибки, что в дальнейшем сказывается и на всем ходе рассуждения.

Во-первых, вступление оказывается излишне лаконичным и сводится, по существу, к переформулированию темы. Общая фраза про «вечную проблему человечества» сопровождается кратким комментарием к заглавию романа. Однако именно здесь автор работы и совершает промах: проблема взаимоотношений поколений с самого начала трактуется как конфликт поколений. Подмена понятия приводит к резкому сужению темы: автор работы сам вынуждает себя к тому, чтобы рассматривать только противостояние героев, в то время как для Тургенева крайне важно исследовать в романе и те отношения между поколениями, которые строятся на взаимопонимании, доверии, готовности прощать, сострадать, приходить на помощь.

Во-вторых, выбранный эпиграф не отвечает теме работы. В стихотворении Лермонтова отношения между поколениями посвящены две строчки («Богаты мы, едва из колыбели, / Ошибками отцов и поздним их умом»), и уж тем более они не рассматриваются как конфликтные – наоборот, новое поколение вынужденно повторяет печальный опыт «отцов». Совпадение ключевых слов («поколение») еще не означает, что эпиграф подобран правильно. Вывод прост: если эпиграф не вполне точно соотносится с основными идеями работы, лучше вообще его не использовать. За отсутствие эпиграфа оценка не снижается, а вот за то, что эпиграф неточен, будет снижена обязательно.

Из неточного понимания темы вытекают и все основные ошибки в содержании сочинения. Уже в первом абзаце основной части Аркадий выводится за рамки рассуждения, поскольку оказывается причислен к «отцам». Однако достаточно было проанализировать хотя бы один эпизод романа - встречу Аркадия и Николая Петровича, обрисованную в самом начале «Отцов и детей», чтобы увидеть сложность, многоплановость отношений сына и отца. Николай Петрович явно рассчитывает на понимание Аркадия, когда, смущаясь, говорит о Фенечке, или когда вспоминает строчки из Пушкина («Как грустно мне твое явленье,/ Весна, весна, пора любви!»), - и не находит отклика. Аркадий преувеличенно развязен, нарочито свободен - в присутствии отца, «отроду не курившего», он затягивается сигаркой; Николай Петрович, наоборот, изо всех сил старается не обидеть сына, незаметно «отворачивая нос».

В понимании Николая Петровича никакого конфликта, противостояния между поколениями быть не должно, и нужно просто очень постараться понимать друг друга. «Нам надобно теперь тесно сойтись друг с другом...» - говорит он Аркадию. Отношения между поколениями, основанные на любви и внимании, - вот один из важнейших аспектов той темы, которая в рассматриваемом сочинении оказалась сведена исключительно к оппозициям Базаров - Павел Петрович и Базаров - родители.

Однако конфликтные отношения между героями в каждой группе рассматриваются тоже весьма поверхностно. В чем истоки и суть противоречий между Павлом Петровичем и Базаровым? Автор работы верно указывает на взаимное нежелание обоих героев понимать друг друга, но в чем причина столь упорного противостояния? Только ли идеалы своего поколения защищает каждый из них? Все это вопросы, оставшиеся в сочинении без ответа.

Серьезным недочетом работы оказывается и то, что вся вторая половина сочинения превратилась просто в характеристику Базарова. Задав себе вопрос: «Кто он?», автор сочинения увлекся рассмотрением поведения Базарова в разных ситуациях, в том числе и не имеющих отношения к теме (например, из визита к Кукшиной трудно извлечь какие-либо полезные наблюдения над проблемой взаимоотношений поколений: она и Базаров - люди примерно одного возраста). Анализ отношений Базарова с родителями вообще перерастает в сочинении в страстное «обличение» героя (он и «груб», и «невнимателен», и «циничен»). Излишняя субъективность в отношении к герою вновь вынуждает автора сочинения уйти от темы - и приводит к совершенно необоснованному сопоставлению Базарова с «героями стихотворения Лермонтова». Ошибочно выбранный эпиграф теперь «навязывает» свою логику рассуждения автору работы: уж если о «Думе» было упомянуто в самом начале, то в конце сочинения надо как-то оправдать присутствие лермонтовских строк.

Ряд формулировок в работе вообще плохо соотносится с реальным материалом романа. Проанализируем только один фрагмент сочинения: Базаров «развязно ведет себя с Павлом Петровичем - человеком, реально осознающим утопичность теории нигилизма и готовым достойно отразить выпады Базарова. Почувствовав в своей душе любовь - чувство, над которым он так цинично глумился, - герой замыкается в себе. А его объяснение в любви Одинцовой выглядит грубо и неестественно». Знания Павла Петровича по теории нигилизма сильно преувеличены - само слово «нигилизм» он впервые только от Базарова с Аркадием и слышит, так что «осознавать утопичность» (которой в нигилизме тем более нет) этого учения он вряд ли может. Объяснение Базарова с Одинцовой вряд ли выглядит «грубо и неестественно» - Тургенев, наоборот, подчеркивает силу и искренность чувств героя.

Наконец, финальная характеристика Базарова как человека, «который ничего из себя не представляет», просто не соответствует ни объективному содержанию романа, ни даже субъективному отношению к герою Тургенева. Стоит обратить внимание и на то, что в заключении сочинения происходит подмена темы: от отношений между поколениями автор работы переходит к ценностным ориентирам нигилизма - и, решительно расходясь с нигилистами в оценке жизненных приоритетов, заканчивает сочинение.

Как будет отрецензировано такое сочинение на экзамене? «Тема раскрывается неполно» - так как автор по собственному усмотрению сужает ее границы. «Проблема взаимоотношения поколений охарактеризована весьма поверхностно» - поскольку ни подлинных причин конфликта поколений, ни возможности (на которой как раз настаивает Тургенев) гармоничного их сосуществования автор работы не смог увидеть. «В речевом оформлении работы допущено большое количество ошибок». На речевых ошибках следует остановиться подробнее.

«Сначала к первым можно причислить Павла и Николая Кирсановых, а ко вторым - Евгения Базарова и Аркадия Кирсанова. Но с развитием действия романа оказывается...» На месте вводного слова (на первый взгляд, казалось бы), которое бы подчеркнуло, что первое впечатление обманчиво, ошибочно, в предложении оказалось наречие «сначала». К тому же по ходу романа изменится лишь представление читателя о «детях» - следовательно, использование общего члена предложения по отношению к обоим парам персонажей неверно.

Выражение «противостояние двух противоположных личностей» - пример тавтологии: однокоренные слова оказались в предложении рядом; указание на «противоположность» личностей явно избыточно, его можно просто опустить.

«Ни Павел Петрович, ни Базаров не пытаются понять другого»: речевая ошибка возникла в результате замены оборота «друг друга» словом «другой».

Речевая ошибка в следующем предложении - «Базаров просто заходит за рамки приличий» - в том, что неверно воспроизводится устойчивое выражение: «выйти/выходить за рамки приличий».

Характерные ошибки находим и в таком предложении: «А его бедная мать, умиленная столь редким его посещением, боится разгневать сына демонстрацией своей радости, но все же, не в силах сдерживаться, «отодвинула от Базарова свое мокрое от слез лицо, посмотрела на него какими-то блаженными и смешными глазами и опять к нему припала».

Оценка того, насколько визиты Базарова редки или часты, возможна лишь при условии того, что они повторяются, – следовательно, слово «посещения» должно стоять во множественном числе. Отсутствие согласованности в использовании видо-временных форм глагола приводит к следующей ошибке: мать Базарова «боится разгневать... и отодвинула... лицо». Однородные сказуемые оказались в предложении в разных формах: в цитате использован глагол сов. вида, прош. времени, в тексте автора - глагол несов. вида, наст. времени.

Последняя ошибка – в неверном употреблении слова «менталитет»: «Его менталитет удивительно четко повторяет менталитет героев» Лермонтова. Уместнее в данном контексте было бы использовать словосочетание «образ мыслей».

Родион Раскольников и Порфирий Петрович: логика защиты и обвинения.

Роман Достоевского «Преступление и наказание» – история одного двойного убийства. Казалось бы, перед нами типичный детектив. Но для Достоевского гораздо важнее нравственный и философский аспекты преступления, нежели стандартный для жанра сюжет, развивающийся по схеме «кто это сделал?» Поэтому преступлению отводятся считанные страницы, убийца заранее известен, а основную часть романа занимает наказание героя, - наказание не юридическое, а нравственное, когда главный приговор человеку выносит его совесть. Но автор не лишает роман интриги взаимоотношений преступника со следователем, выводя на страницах романа образ «странного» «следственных дел пристава» Порфирия Петровича.

Насколько велики шансы следователя раскрыть совершенные Раскольниковым убийства? Преступник, умный и хитрый студент-юрист, тщательно продумал все детали своего криминального «эксперимента» и практически не оставил улики. Вычислить его обычными методами невозможно. Но П. П. и не является сторонником «формальных» методов ведения следствия. В своих выводах он больше опирается не на «очевидные» факты, а на психологические наблюдения. Работа для него - «свободное художество», в котором главное - правильный психологический расчет «натуры» подозреваемого и нравственной природы преступления.

Анализируя круг потенциальных подозреваемых, П. П. ищет среди них не столько человека, позарившегося на деньги процентщицы, сколько «теоретика». Он считает, что это не «обыкновенное» убийство: здесь «дело фантастическое, мрачное, дело современное, нашего времени случай-с, когда помутилось сердце человеческое...» Подозрение Порфирия падает на Раскольникова, когда он вспоминает статью этого студента «О преступлении», опубликованную пару месяцев назад в газете. Для Раскольникова это оказывается полной неожиданностью. Он даже не знал, что злополучная статья, отданная совсем в другую газету, была в конце концов напечатана. Против Раскольникова, по мысли П.П., говорит и тот факт, что он последним из клиентов старухи-процентщицы заявил о заложенных у нее вещах.

К моменту первой встречи с Раскольниковым П.П. вооружен только этими двумя косвенными уликами. Основания для официального допроса с протоколом у него есть, но он предпочитает форму свободной беседы, которая оказывается вторым после статьи неприятным сюрпризом для находящегося на грани нервного срыва преступника. «...Я уже давно вас здесь поджидаю», - огорошивает его П.П. первой фразой. За внешней видимостью ни к чему не обязывающего разговора скрывается тщательно продуманная и выстроенная следователем линия психологического «зондирования» потенциального преступника. Следователь задает Родиону свои каверзные «вопросики»: много ли таких людей, которые «других-то резать право имеют»; как отличить «великих» от «обыкновенных»; что будет, если какой-нибудь юноша вообразит, что «он Ликург или Магомет»? П.П. сознательно провоцирует Раскольникова, искажая, снижая его «идею». Устраивает он ему и классическую ловушку, спросив, не видел ли Раскольников, когда шел к убитой закладывать свои вещи, двух «красильщиков». Юридически подкованный Родион догадывается о том, в какую игру его пытаются втянуть («начать издаека, с пустячков», усыпить его осторожность и потом «огорошить его в самое темя каким-нибудь роковым и опасным вопросом»), и ловко избегает ловушки.

К моменту второго допроса следователь укрепился в своих подозрениях насчет Раскольникова и даже заготовил ему очную ставку со свидетелем - «человечком из-под земли». Но его карты спутал «красильщик Николай», неожиданно взявший оба убийства на себя. В этот момент судьба встала на сторону Раскольникова. Мало того, что у Миколки нашли серьги убитой, он еще и чистосердечно сознался в содеянном. Будь на месте

П.П. другой следователь, Раскольников бы легко ушел от правосудия. Но для Порфирия личность Миколки никак не соотносится с рисунком преступления, и он продолжает вопреки очевидному подозревать Раскольникова. Формально Порфирий не может обвинить студента: у него нет ни одного юридически состоятельного доказательства. И поэтому следователь избирает иную тактику – психологического давления на своего «подопечного».

Раскольников и П.П. затевают странную игру в «кошки-мышки». При этом каждый делает ставку на свою логику, логику защиты или обвинения. Раскольников – прекрасный теоретик, уповающий на свой разум. Но Порфирий-то это понимает. Он разгадывает «загадку» Раскольникова, понимает двойственность его натуры. С одной стороны, Родион живет разумом, арифметикой. Тут его поймать невозможно. Но помимо этого Раскольников скрывает чрезвычайно чувствительное сердце и совестливую душу. Человек не может контролировать все свои эмоции, не может полностью довериться своему телу – и именно это позволяет П. П. уличить Раскольникова. Окончательно убедившись в правильности своих подозрений и выждав нужное, по его расчетам, время, следователь сам приходит к Раскольникову с «прямым предложением – учинить явку с повинной». Порфирий тем самым доказывает, что знает душу Родиона, безмерно страдающую от совершенного злодеяния, лучше, чем он сам.

Как это ни парадоксально, именно П. П. осуществляет подлинную защиту Родиона Раскольникова – защиту от самого себя. Задача следователя-психолога в том, чтобы не превратить разоблаченного преступника в законченного негодяя и не толкнуть его на импульсивное самоубийство в порыве раскаяния. Благороден и жест Порфирия, обещающего Раскольникову добиться смягчения наказания. Следователь держит свое слово, и вместо смертной казни Родиона приговаривают «к каторжной работе второго разряда». Но, безусловно, для героя куда худшим наказанием служат муки совести и понимание того, что он – судя по своей страшной теории – «вошь», а не «право имеющий». Но в юридическом аспекте логика обвинителя, основанная на психологическом анализе, несомненно побеждает разум и логику «зеленого» студента-юриста.

Анализ сочинения

Самая интересная и неожиданная идея сочинения – в заключении: подлинным «адвокатом» убийцы парадоксальным образом оказывается следователь, основная задача которого – доказать вину преступника. На протяжении всего сочинения его автор постоянно подчеркивает значимость психологических и философских, а не только юридических аспектов преступления Раскольникова. Это абсолютно верный ход рассуждения, убедительно и четко обоснованный еще во вступлении.

Логика обвинения воспроизводится и анализируется в сочинении практически безупречно. Автор работы отлично знает текст романа, точно отбирает факты, которые позволяют последовательно восстановить и объяснить каждый шаг Порфирия Петровича. Можно было бы лишь указать на то, что «явка с повинной», на которой настаивает следователь, одновременно должна стать и «синонимом» нравственного раскаяния (и, как следствие, преодоления совершенного греха) – именно в этом смысле должна состояться подлинная защита Раскольникова.

Однако если логика обвинения Раскольникова представлена в сочинении развернуто, детально, то логика защиты (и самозащиты) героя, скорее, намечена, обозначена, тезисно заявлена, но не дана в последовательном и подробном анализе. Юридическая неопытность Раскольникова – «зеленого» студента вряд ли может служить оправданием такого композиционного решения работы. Какие доводы противопоставляет Раскольников обвинению? Что, с его точки зрения, должно служить решающими аргументами в пользу его невиновности? А что в глазах самого Раскольникова становится решающим доводом, доказывающим его виновность? Совпадает ли логика Порфирия Петровича с логикой того обвинения, которое Раскольников выдвигает против себя сам? Почему, наконец, самозащита Раскольникова терпит крах?

Можно предположить, что автор работы не освещает подробно все эти вопросы потому, что «защиту» Раскольников попытался ввести в действие еще до совершения преступления. Философское/этическое оправдание преступления, тщательная продуманность и выверенность каждого шага, «проба», которая должна была подготовить «совершенное» (безупречное) убийство, – конечно же, это «аргументы» защиты. Но как и почему столь убедительная в глазах Раскольникова защита обернулась катастрофой, показать в сочинении стоило бы.

В остальном работа заслуживает только самых положительных характеристик: ее отличают продуманность композиции, логичность, четкость переходов от одного тезиса к другому, безусловная доказательность всех выдвигаемых положений, аналитическая глубина, правильность речевого оформления.

Образ поэта в лирике В. В. Маяковского

Любой поэт стремится выразить в стихах собственные переживания и настроения, но редко кто при этом до такой степени обнажает свою душу, как Маяковский. Лирический герой ранней поэзии Маяковского – это

бунтарь-максималист, одновременно ощущающий себя рупором «уличных тыщ» и трагически одиноким индивидуалистом: «Я одинок, как последний глаз / у идущего к слепым человека».

Этот герой молод («У меня в душе ни одного седого волоса»), красив, мужествен, силен, целеустремлен, «громаден». И самое главное, он – поэт, которого обуревают две преувеличенно сильные страсти – «громадина-любовь» и «громадина-ненависть». Лирический герой ранней поэзии готов не задумываясь отдать свою жизнь за любовь, которая представляется ему центром вселенной, осью, вокруг которой вращается мир. Он ищет чистого, искреннего, простого человеческого чувства. За внешним обликом «жилистой громадины» в стихах открываются огромное сердце и хрупкая душа.

Однако жизнь не дает герою возможности воплотить наяву свою мечту о счастье. Мир не понимает героя, втоптывает его чистую любовь в грязь, отнимает у него саму возможность любить и быть любимым. И тогда личный камерный мотив отвергнутой любви приобретает у Маяковского вселенский масштаб. Герой поэмы «Облако в штанах» объявляет войну существующей действительности, которая видится ему как низменный хаос, мрачное безумие. Старое, косное представляется лирическому герою Маяковского главным врагом, сломив сопротивление которого, он вернет себе и человечеству надежду на любовь и счастье. Поэт ощущает себя трагически одиноким в своем времени. Он горько иронизирует над ненужностью, чуждостью «себя, любимого» людям, родине, богу и потому весь устремлен в будущее, где за «похабным уханьем» его голоса сумеют рассмотреть «души незабудки». Лирический герой ранней поэзии Маяковского в чем-то очень похож на Дон-Кихота, а в чем-то напоминает образ Христа. Он идет к людям как «тринадцатый апостол», предлагая им собственный «новый завет». Толпа же встречает его ненавистью и грозит Голгофой, но вместо ответной ненависти поэт испытывает к заблуждающимся людям лишь сострадание и прощает их. Он готов принести в жертву свою жизнь ради их будущего счастья.

Очищение через революционное насилие кажется Маяковскому единственным выходом из хаоса и мрака жизни. Поэт принимает Октябрьскую революцию безоговорочно. «Моя революция», – пишет он в автобиографии «Я сам». Немало стихов 1920-х годов посвящено проблеме поиска поэтом своего места в новой, зарождающейся жизни общества. В стихотворении «Необычайное приключение» возникает глобальный образ «поэт-солнце». Лирический герой этого стихотворения – поэт-труженик – легко и непринужденно, «по душам» разговаривает с другим великим тружеником – солнцем, делится проблемами, обретает полное понимание и поддержку. У поэта и солнца общие трудности – утро революции подчас действительно «хмурое», поэзия нужна людям не меньше, чем солнечный свет. Таким образом, дружеское, «профессиональное» сочувствие солнца помогает поэту укрепиться духом, увериться в значимости своего труда:

Светить всегда, светить везде,
до дней последних донца,
светить -
и никаких гвоздей!
Вот лозунг мой -
и солнца!

Сатирическое стихотворение «Прозаседавшиеся» построено как последовательный рассказ о мытарствах лирического героя в поисках неуловимого «товарища Иван Ваньча», сопровождающийся его нарастающим возмущением и, наконец, эмоциональным взрывом. Стихотворение «Разговор с фининспектором о поэзии», которое Маяковский выделял как одно из главных среди своих стихов о поэтическом творчестве, написано в форме драматического монолога, построенного как «скрытый диалог». В нем лирический герой отстаивает принципиально важную для него мысль:

Поэзия -
та же добыча радия.
В грамм добычи,
в год труды.
Изводишь
единого слова ради
тысячи тонн
словесной руды.

Во вступлении к ненаписанной поэме «Во весь голос», в которой поэт намередвался предельно откровенно и адекватно высказаться «о времени и о себе», в полной мере проявилась специфика лиризма Маяковского. «Вступление» является одновременно и исповедью, и отчетом поэта перед вечным ходом временем. Позиция лирического героя – критическая, дистанцирующаяся от грязи современности - удивительно перекликается с дооктябрьской. Вместе с тем поэт полон спокойного, гордого сознания достойно пройденного пути, максимальной творческой самоотдачи тем жизненным целям и ценностям, в которые он искренне верил.

Анализ сочинения

Первая страница сочинения написана практически по всем законам жанра: во вступлении четко обозначены те грани образа поэта, которые станут объектом более детального рассмотрения, обоснована возможность совместить понятия «образ поэта» и «лирический герой». Важнейшие грани личности и характера поэта последовательно и вполне убедительно воссозданы на примере ранних (дооктябрьских) произведений Маяковского.

Однако анализ послеоктябрьской поэзии Маяковского делается излишне бегло. Сочинение постепенно превращается из рассуждения о поэте в комментированный каталог его произведений. Если из фрагмента о стихотворении «Необычайное приключение...» еще можно вычлениить те новые значения, которые приобретает образ поэта в творчестве Маяковского («поэт-труженик», верящий в свое предназначение, в свою звезду), то с какой целью приводятся замечания по поводу стихотворения «Прозаседавшиеся», остается уже непонятным. Образ лирического героя вовсе не равен в нем образу поэта, и анализ этого текста в рамках данной темы неуместен.

Анализ стихотворения «Разговор с фининспектором о поэзии» сводится к приведению цитаты из текста, которая, видимо, должна говорить сама за себя, поскольку никакими комментариями автора работы не сопровождается. С какой целью она введена в сочинение? Какой тезис должна проиллюстрировать? К тому размышления Маяковского о социальной роли поэта, о процессе создания каждого стихотворения, о «цене» творческого труда отнюдь не исчерпываются приведенным фрагментом текста.

Микрорассуждение о вступлении к поэме «Во весь голос» анализом текста назвать невозможно: автор сочинения выдвигает интересную и верную идею о том, что исповедальность, дистанцированность от суеты современности позволяют сопоставлять итоговое произведение зрелого Маяковского с произведениями дооктябрьской лирики, но никак ее не доказывает, не комментирует, не развертывает. Более того, стоило бы указать и на принципиальные отличия в понимании назначения поэта и поэзии, резко отличающие «Во весь голос» и ранние лирические стихотворения. Стоило бы обязательно отметить, что «милитаристский» образный ряд воссоздает технологическую сторону поэтического творчества совсем в иных категориях, нежели в дооктябрьской лирике или даже в «Разговоре с фининспектором о поэзии».

По сути, хорошо начатое сочинение оказалось дописанным «на скорую руку». Абитуриента, похоже, больше заботила мысль о том, чтобы успеть хотя бы вскользь коснуться всех программных произведений Маяковского, относящихся к выбранной теме, нежели о том, насколько глубоким, точным, полным будет анализ этих текстов. В результате выводы оказались сделаны не столько в целом по теме, сколько по последнему из рассматривавшихся произведений, и сочинение осталось логически незавершенным.

Библейские мотивы в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

В романе М. А. Булгакова читатель сталкивается со «знакомыми незнакомцами»: бродячим философом Иешуа, в котором нетрудно различить черты Христа, с Понтием Пилатом и Иудой. Первое, что обращает на себя внимание в булгаковской интерпретации библейских событий, – это непривычно звучащие, далекие от евангельских имена героев и топографические наименования, представляющие собой непосредственную транскрипцию древнееврейских аналогов. С помощью этих приемов Булгаков будто предлагает читателю отстраниться от хорошо известных рассказов евангелистов и взглянуть на события беспристрастно, как в первый раз. Он дает понять, что в романе бесполезно искать буквального изложения описанных апостолами событий.

В булгаковской интерпретации новозаветной традиции мы не найдем ожидаемых персонажей из окружения Христа: апостолов, Богородицу, Магдалину. Автор будто хочет подчеркнуть одиночество философа в этом мире. В то же время он вводит в повествование новых персонажей, связанных с Понтием Пилатом: Афрания, Марка Крысобоя, собаку Бангу. Принимая каноническую версию событий Страстной недели за основу «ершалаимского» сюжета, Булгаков обращается с ней достаточно вольно, создавая свой собственный художественный мир. В его Ершалаиме Иуда – не воплощение темных страстей и злодейств, в жизнерадостный влюбленный юноша, а апостол Матфей из добродетельного подвижника превращен в экзальтированного полусумасшедшего фанатика (и наделен новой транскрипцией имени – Левий Матвей).

Автор меняет местами традиционные плюсы и минусы; вводит (убийство Иуды) и убирает (Воскресение Христа) целые сюжетные линии, но самое главное – отрицает божественную природу Христа. «Я не помню своих родителей. Мне говорили, что мой отец был сириец...» – заявляет Иешуа в романе. Его единственное предназначение в романе – высказать ту идею, которая будет в дальнейшем подвергаться всяческим испытаниям. Это идея, данная ему свыше: все люди добры, поэтому настанет время, когда «человек перейдет в царство истины и справедливости, где вообще не будет надобна никакая власть». Эти слова раскалывают надвое душу Пилата, олицетворяющего в романе официальную законность. Одна половинка души по-прежнему принадлежит прокуратору Иудеи, верно служащему императору, другая часть души есть душа Человека. Пилат

оказывается перед драматической дилеммой: выполнить долг, убив в себе пробудившуюся совесть, или поступить по совести и, возможно, потерять власть, богатство, а может быть, и жизнь. Его мучения приводят к тому, что выбор делается в пользу, так сказать, государственной идеи: Пилат пренебрегает истиной, которую несет Иешуа. За это высшие силы обрекают Пилата на вечные муки.

Так на основе библейского сюжета Булгаков творит совершенно новое произведение со своей системой персонажей, где главный герой – прокуратор Иудеи. В этом произведении – своя философская проблематика и символика, своя неповторимая стилистика, сочетающая бесстрашие и монументальность.

Но какое отношение имеет этот «роман в романе» к другой сюжетной линии, давшей название произведению Булгакова? Ершалаимские главы – лишь один из 3 пластов, составляющих книгу. Образ Иешуа несет в себе идею превосходства духовного начала над всем преходящим, телесным, прагматическим. Этот образ – напоминание о том, что за рамки смерти можно вырваться, только живя в области чистого духа.

Это происходит в романе не только с Иешуа. Булгаков считает, что обрести вечное счастье, истинное бессмертие можно, только творя и любя. Эту сокровенную авторскую мысль призваны выразить образы мастера и Маргариты. Любящий человек живет жизнью другого, поэтому он «должен разделить участь того, кого он любит». Воланд, олицетворяющий в романе потусторонние силы, так формулирует великий закон бытия: «Каждому будет дано по его вере». Атеист и догматик Берлиоз умирает, а верящие в силу любви и слова Кант, Пушкин, Достоевский, мастер и Маргарита переносятся в высшую реальность, ибо «рукописи не горят», то есть творения человеческого духа нетленны.

Получается, что истинное понимание московских глав невозможно без проникновения в историю Иешуа. Все пласты романа взаимодополняют друг друга. Описание походов Воландовой шайки по столице в отрыве от ершалаимских глав покажется только фарсом и буффонадой. Лишь держа в уме нравственные законы, провозглашенные Иешуа, можно понять низость тех качеств, которые открывают в москвичах Коровьев и Бегемот: скаредности (буфетчик Соков), лицемерия (Аннушка), доноительства (Алоизий Могарыч). Экзистенциальные проблемы и «последние вопросы», поднятые автором в повествовании о Понтии Пилате, придают московским главам трагический оттенок: истина Иешуа и через 2 тысячи лет осталась нереализованной.

Попытки воспроизвести в литературе библейские события предпринимались не раз. Булгаковская версия чрезвычайно оригинальна: он изобразил не смерть и воскресение Сына Божьего, а гибель безвестного странника, объявленного к тому же преступником. Да, Иешуа был преступником в том смысле, что он преступил казавшиеся незыблемыми законы этого мира и обрел бессмертие.

Эсхатологическую атмосферу помогает создать в романе мотив не по-весеннему сильной жары, мучившей жителей Ершалаима и Москвы. Два временных и пространственных пласта романа связаны и другим природным явлением – грозой и тьмой, охватывающей землю в моменты «мировых катастроф» (в это время Иешуа покидет Ершалаим, а мастер со своей спутницей – Москву). Во времена таких катастроф отдельным людям приоткрывается Истина. И хотя мир не принимает ее, наверное, каждый читатель, закрывая роман Булгакова, задается важным вопросом. Вопросом о том, так ли уж однозначно определен конец всякой жизни. О том, как избежать духовной смерти. О том, чего нужно и чего не нужно бояться в этом мире.

Анализ сочинения

Основная цель работы на заданную тему – показать, какие библейские мотивы оказываются «востребованными» в романе Булгакова и какое значение они приобретают в контексте произведения. В рассматриваемом сочинении цель достигнута: вычленены основные «точки пересечения» между библейским текстом и романом, показано, как «заимствованные» мотивы трансформируются в новом содержательном окружении и как они связаны с «московскими» главами романа.

Однако анализ собственно библейских мотивов во второй части сочинения – в той, где речь идет о Москве 1920-1930-х гг., – переходит в рассуждение об экзистенциальных мотивах «Мастера и Маргариты». Автор работы незаметно для себя расширяет содержательные границы темы – и пишет уже о «вечных» проблемах, «последних вопросах», о трагическом смысле истории. Если первая часть сочинения вполне точно вписывалась в рамки темы «Библейские мотивы...», то вторую половину стоило бы озаглавить «Философские мотивы в романе Булгакова «Мастер и Маргарита». Произвольное изменение границ темы приводит к уходу от прямого ответа на правильно поставленные вопросы. Абитуриент верно указывает на то, что библейские мотивы значимы не только для романа мастера о Пилате, но и для «рамочного» текста. Но анализ «московских» глав сосредоточен на нравственных проблемах, и лишь указание на то, что в учении Иешуа именно этические вопросы были самыми значимыми, удерживает этот раздел работы от полного «выпадения» из темы.

В заключении особенно заметно, что общеполитические вопросы вытесняют «библейские мотивы»: в последнем абзаце сочинения ключевыми понятиями становятся «духовная смерть», страх, истина. Имея

«библейский» возраст, эти категории все-таки более универсальны, чем конкретные мотивы, на рассмотрение которых была сориентирована тема сочинения.

Из речевых недочетов отметим не совсем удачное сопоставление: «стилистика, сочетающая бесстрашие и монументальность». Бесстрашие отнюдь не «противопоказано» монументальности, в их сочетании ничего неожиданного, привлекающего к себе внимания нет. А вот характеристика булгаковского стиля через категорию монументальности весьма сомнительна: ершалаимские главы соединяют лирическую пронзительность, взволнованность интонации и мерную повествовательность, но вряд ли это сочетание можно определить как монументальность.

Образы венценосцев в романе А.Н. Толстого «Петр Первый»

Личности людей, от чьей воли зависела судьба страны, всегда интересовали русских писателей и поэтов. Образы тех или иных монархов, картины их правления запечатлены в произведениях А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Л. Н. Толстого. В романе А. Н. Толстого, как видно уже из названия, на первый план выходит фигура Петра Первого. Причем внимание к этому самодержцу объясняется не столько его личными качествами, сколько той выдающейся ролью, которую Петр сыграл в истории России.

Известно, что автор романа ощущал созвучие петровского периода русской истории с современной ему жизнью – эпохой, получившей громкое название «великого перелома». И на рубеже 17-18 веков, и в 1920-1930-е годы в России происходила резкая ломка устоявшихся общественных отношений; сходство эпох усиливалось тем, что инициаторами этой ломки в обоих случаях были сильные личности, стремившиеся насильственными, жестокими мерами провести преобразования в стране. Именно необходимость и историческую неизбежность изменений хотел подчеркнуть автор романа, тем самым оправдывая современные ему процессы политической жизни. В этом смысле он явно выполнял «социальный» заказ эпохи. Тем не менее роман обладает несомненной художественной ценностью, его достоинства явно перевешивают недостатки, связанные с конъюнктурными импульсами его создания.

Центральное место в системе персонажей романа, безусловно, занимает Петр. Мы видим, как формируется личность главного героя, как испуганный, «круглощекий и тупоносенький» мальчик со съехавшей на ухо «мономаховой шапкой», каким Петр впервые предстает в романе, превращается в мудрого правителя и искусного военачальника. Важную роль в этом чудесном превращении сыграла Немецкая слобода: именно в этом «городе из тридевятого царства, тридесятого государства» Петр встречает своих первых «учителей жизни», верных помощников; именно там он приобретает важные знания, видит прекрасный мир веселых, энергичных людей. Все это дает толчок к стремлению Петра преобразовать грязную, нищую Россию, коснеющую в своем мнимом «византийском» величии.

Уже с детства в Петре обнаруживается удивительная жажда деятельности. Молодой царь создает «потешные» полки, в его яростном энтузиазме уже на этом этапе «военного строительства» в полной мере проявился его «горячий нрав». Вскоре появляется и флот. Мастера с Кукуя помогают Петру освоить нужные для военного и корабельного дела науки. Энергия юноши, разносторонность его интересов, способность к неустанному труду, пытливость и быстрота реакций вызывают изумление современников. Взрослеет Петр, и потешные войска превращаются в отлично обученные, хорошо вооруженные Преображенский и Семеновский полки.

Укрепив свою власть, царь продолжает учиться: едет за границу, организует военные походы. Во всех делах государь непременно участвует сам: работает на верфи в «холщовой, запачканной смолой рубашке», при осаде Азова помогает в подведении подкопа... Неудачи не останавливают героя, а лишь стимулируют еще более энергичную деятельность. Ценнейшее свойство его характера – умение обращать негативный опыт в позитивный, учиться на ошибках, делать верные выводы. Сторонники перемен в России убедились, что в молодом царе не ошиблись: он оказался самовластным, но не стремящимся к внешнему величию, желающим славы не для себя, но для родины, а главное, способным на «великие дела». В свое время приходят и успехи. Взят Азов, построен прекрасный флот. В финале романа Петр – европейский монарх, сумевший с малыми потерями по всем правилам военного искусства захватить неприступную крепость Нарву.

Однако писатель не скрывает и негативных сторон личности Петра. Опираясь на документальные свидетельства, Толстой прорисовывает такие черты его характера, как воспитанные привычкой к безусловному подчинению резкость, грубость, жестокость, а порой и необузданный произвол. Примером тому могут служить сцены стрелецкой казни, для изображения которой писателю потребовался нейтральный тон «дневника», который вел один из секретарей «цезарского посольства». Но все же отрицательные, а порой и патологические грани характера подаются Толстым в таком контексте, что создается впечатление об их исторической обусловленности, своеобразной «вынужденности». Старой, закостенелой России во что бы то ни стало нужны были перемены, и они, как полагает автор, могли быть достигнуты только при помощи «твердой руки». Несмотря на незаконченность сюжета, характер Петра обрисован достаточно полно. В главном герое

проглядывают черты народного вождя, знающего дорогу к новой России и готового ради нее пожертвовать не только личным счастьем, но и своей и чужими жизнями.

Петр Первый - не единственный венценосец, изображенный в романе. Мне кажется, именно для того, чтобы подчеркнуть определенные положительные качества русского царя, Толстой рисует в своем романе и иных монархов или претендентов на престол. Как правило, образ Петра связан с образами других венценосцев отношениями контраста. Это заметно прежде всего в том, как подан в романе образ Карла Двенадцатого, шведского «короля-шалуна», ретивого «львенка». Как и Петр, Карл известен разгульным поведением, своеволием и нетерпимостью, а его приспешники походят на «бесов». Соперничество между двумя монархами, стремящимися, по мнению старых политиков, к «сумасбродным целям», выявляет разницу между ними. Карл захвачен одной мыслью – о «всемирной славе» завоевателя, о захвате всей Европы. У него «кружилась голова в предчувствии славы второго Цезаря». Петр же стремится не к личному успеху, а к «победе русского оружия». Не о себе одном он думает, а о всей России. Его не сломали ни «нарвский разгром», ни то, что в Европе «посмеялись и скоро забыли о царе варваров, едва было не напугавшем прибалтийские народы». Петр снова погружается в работу по укреплению войск и флота и в итоге добивается победы над шведами.

Примечателен и образ польского короля Августа – «божества, принявшего человеческий облик». Он красив, любезен, смел в обращении с женщинами; казалось, самой природой он создан для роскошных празднеств, для покровительства искусствам, для любовных утех. В военном же деле Август ни на что не способен и во всем надеется на русского царя. На фоне венценосного «прожигателя жизни» Петр смотрится аскетом. Он, конечно, тоже любит повеселиться, однако развлечения никогда не выходят у него на первый план. Более того, все встречи Петра с женщинами показаны романистом довольно сдержанно. Царь изображен Толстым не как бесшабашный гуляка, но как человек, желающий работать и добиваться успехов.

Из иностранных венценосцев в системе персонажей романа присутствует и германский курфюрст Фридрих. Уже в портрете его присутствуют черты, придающие образу негативную окраску: «пронзительное лицо с острым носом», «водянистые глаза», «стальной взгляд с невидимой усмешкой». Фридрих красноречив, умеет тонко льстить людям, он делает ставку на дипломатическое маневрирование, а не на вдохновенную работу. Одним словом, образ Фридриха создает весьма выгодный фон для Петра. Можно упомянуть и о курфюрстинах Софье и Софье-Шарлотте. Эти «образованнейшие женщины в Германии» на деле весьма ограничены: они считают единственным достойным содержанием жизни лишь музыку, живопись, поэзию, «игру живого ума».

Из крупных российских политических фигур в романе выделяются царевна Софья и Василий Голицын. Образ Софьи выписан в мрачных красках и несет в себе постоянную угрозу. Царевна стремится к безусловной власти, но думает прежде всего о личной жизни. Образ Софьи не лишен трагических черточек: власть для нее – единственная альтернатива неизбежному монашеству. Софья направляет Голицына в крымский поход, надеясь на его победу как на средство повышения авторитета (и своего, и любовника).

Князь Василий Васильевич Голицын строем заветных мыслей и интересами схож с Петром. Он являет собой пример европейской просвещенности и образованности. Голицын лучше, чем другие, осознает необходимость коренных политических и экономических преобразований в России. Он заходит в своих мечтах о политических реформах гораздо дальше Петра, думает не только о развитии промышленности, торговли и просвещения, но и о необходимости отмены крепостного права.

Однако, как замечет Софья, «великих делов... не видно», у Голицына - «жилы женские». Его слабость как государственного деятеля появляется в неудачной организации похода на крымского хана, в том, что поражение он воспринимает как сугубо личную драму, не столько думая о России, сколько переживая ослабление собственной позиции.

Итак, в романе, центром которого является образ Петра Первого, многочисленные лики венценосцев стали системой образных зеркал, выгодно отражающих достоинства главного героя. Делая образ царя контрастным по отношению к монархам-«конкурентам», Толстой добивается того, что читатель безусловно симпатизирует и доверяет главному герою – герою, которого при других обстоятельствах можно было бы назвать тираном или самодуром.

Анализ сочинения

Тема «Образы венценосцев...» при всей очевидности того, о ком и о чем писать, сложна в композиционном отношении. Понятно, что нужно охарактеризовать коронованных героев романа, – но последовательное нанизывание таких характеристик лишится всякого смысла, если не будет иметь внутреннего «стержня». Портретная галерея, объединяющая персонажей по формальному признаку, – не лучшее композиционное решение темы.

Важное достоинство рассматриваемой работы – в том, что в ней найден тот единый принцип, который позволил не просто описать, но – и это главное – сопоставить всех венценосных особ романа «Петр Первый». В центре сочинения – образ заглавного героя (и это, естественно, оправдано его местом в романной иерархии); все

остальные монархи рассматриваются как «система образных зеркал», каждое из которых по принципу сходства или контраста подчеркивает значимые для автора романа черты Петра. Таким образом, после развернутой характеристики Петра образы всех остальных героев рассматриваются в паре с ним (Петр – Карл XII, Петр – король Август, Петр – курфюрст Фридрих, Петр – Софья и т.д.).

При неизбежной описательности в работе для характеристики каждого из монархов находятся свои «краски». Курфюрст Фридрих представлен несколькими портретными штрихами, позволяющими «проявить» важнейшие черты его личности, король Август – через отличительные особенности поведения, в характеристике Карла важнейшей составляющей становятся его политические цели. Стоит отметить, что без точного знания деталей текста и без ясного понимания их смысла даже краткие характеристики каждому из монархов дать будет невозможно.

Следует указать и на логическую четкость заключения; в нем сведены воедино все ключевые понятия, на которых строилось раскрытие темы – коронованные особы оказываются в образном строе романа «вспомогательными» фигурами, позволяющими А.Толстому представить свою концепцию образа Петра – героя эпохи.

Образцы удачных сочинений

Образ Петербурга в поэтических произведениях А.С.Пушкина и Н.А.Некрасова

В отличие от «златоглавой и белокаменной» Москвы, облик и история которой неотделимы от многовековой истории русского государства, Петербург, скорее, город «мифологический». Это, по словам Достоевского, «умышленный город»; он построен по дерзкому плану Петра на болотах, назло природе и «надменным соседям». Не будучи «укорененным» в русской истории, Петербург живет мифом о Петербурге, а отсутствие уходящей в глубь веков родословной компенсируется богатой, яркой литературной биографией.

Два образа Петербурга, созданные поэтами с принципиально разными эстетическими установками, не только полемичны по отношению друг к другу, но и различны по ракурсу изображения, эмоциональному колориту. Возвышенный образ Петербурга создан в «петербургской повести» А. С. Пушкина «Медный всадник». Уже само название произведения выводит образ города на первый план, а символом столицы становится памятник ее основателю. Во вступлении Петербург предстает перед читателем как «дворцов и башен грозные громады», как «неколебимая» военная столица, в лучах славы которой «померкла старая Москва». Пафос пушкинского описания тяготеет к торжественности и возвышенности оды: «Петра творенье», «Невы державное течение», «полночных стран краса и диво» - вот та стилиевая доминанта, которая определяет изображение Петербурга в поэме. И хоть и называют новую столицу «царицей», а Москву - «порфиноносной вдовой», Петербург остается городом искусственным, «Петра твореньем», служащим «окном в Европу», но не Домом для человека. Петербургская жизнь почти никогда не оставляет человека наедине с самим собой, она происходит «на виду» у света, требуя соблюдения его законов и участия в его ритуалах. Подробное описание дня светского человека мы находим в первой главе «Евгения Онегина»:

Бывало, он еще в постеле:
К нему записочки несут.
Что? Приглашенья? В самом деле,
Три дома на вечер зовут:
Там будет бал, там детский праздник.

Главной герой романа становится нашим гидом, вместе с которым мы можем побывать в театре, выйти на Невский бульвар, отправиться на бал, где «толпа мазуркой занята». День Онегина - это своеобразный путеводитель по быту и нравам столичного дворянства, и благодаря «близкому знакомству» с главным героем мы имеем возможность заглянуть и в кабинет «философа в восемнадцать лет», и в светскую залу, и за театральные кулисы, узнать, что занимает «ум и душу» молодого человека его времени, о чем говорят на светском рауте и даже что модно носить в Петербурге двадцатых годов прошлого века.

Таким образом, вступление поэмы «Медный всадник» и петербургские главы «Евгения Онегина» представляют Петербург как город, с одной стороны, величественный, исполненный торжественности и горделивости; с другой стороны, праздничный и беззаботный, точнее, погруженный в светские заботы - о приемах, балах, театральных новинках.

В противовес пушкинскому Петербургу Некрасов создает свой образ города - города контрастов. Обращаясь к Пушкину в поэме «Несчастные» как к певцу Петербурга, Некрасов говорит:

О город, город роковой!
С певцом твоих громад красивых...
Не спорю я: прекрасен ты
В безмолвной полночи безлунной,

В движенье гордой суеты!

Но Некрасов видит свою задачу в том, чтобы описать все то, что обошел Пушкин, и утверждает права и значение темы социальных противоречий. В соответствии с эстетическими представлениями «натуральной школы» Некрасов создает не столько высокий образ столицы, сколько (в большинстве случаев) трагическую хронику жизни большого города. Для него Петербург является прежде всего социальным пространством, наполненным самыми прозаическими реалиями.

Если Пушкин в «Медном всаднике» дает панорамное изображение города («громады стройные теснятся»), не выделяя отдельных зданий и любуясь Петербургом словно издали, то Некрасов изображает город через уличные сцены, каждая из которых является эпизодом социальной жизни, остановленной картиной социального быта. Как правило, действие происходит в людном месте: на Сенной площади («Вчерашний день в часу в шестом...»), на Невском проспекте («Кому холодно, кому жарко!» из цикла «О погоде»), у ворот богатого дома («Размышления у парадного подъезда»). Каждая сценка дается у Некрасова крупным планом; в кадре мы видим усталые лица крестьян, в растерянности предлагающих «скудную лепту» самодовольному швейцару, охраняющему покой чиновного хозяина, или бравого усача, летящего на тройке «потешиться лихо» - на кладбище («Кому холодно, кому жарко!»). Предметные реалии, попадающие в поле зрения поэта, становятся социальными знаками: так, в облике простых «деревенских русских людей» он отмечает дыры на армяках и стоптанные лапти; в стихотворении «Вор» наряду с «дырявым сюртуком» «похитителя калачей» от внимательного взгляда автора не ускользает и болезненный цвет лица, и дрожащие руки несчастного.

Но не только обилие героев из низов отличает стихи Некрасова о Петербурге. Сам город, кажется, повернут к читателю своей «оборотной стороной». «Строгий» и «стройный вид» пушкинского Петербурга меняется «прегрязными улицами», «каналами, что летом зловонны»; в некрасовском Петербурге «грязны улицы, лавки, мосты». «Невы державное теченье, береговой ее гранит» воспринимаются противоположно:

...С какой-то тоской безотрадной
Месяц с ясного неба глядит
На Неву, что гробницей громадной
В берегах освещенных лежит.

«Ликующая» Нева Пушкина в изображении Некрасова предстает «угрюмой» и «мрачной». Обращает на себя внимание и выбор реальных примет Петербурга двумя поэтами: если Пушкин останавливает взгляд на светящейся в «прозрачном сумраке» Адмиралтейской игле, то Некрасов, описывая внешний облик города, выделяет шпиль Петропавловской крепости, «перед длинной стеной крепостною». Пушкинское описание Петербурга во вступлении к «Медному всаднику» становится гимном городу, прославлением «военной столицы», утверждением мощи российского государства. Некрасов же видит Петербург «наводящим уныние и сплин», «государственной темницей», постоянно напоминающей о границах личного суверенитета и свободы.

Различается и цветовой спектр Петербурга: блеск, «веселый свет», снежная радуга, «блистающие фонари» Пушкина уступают место мрачному колориту, а точнее, черно-белой некрасовской графике. И даже обращаясь к «светлым картинам» жизни русской столицы, Некрасов не забывает отметить:

...зимой
Словно весь посеребранный, пышен
Петербург самобытной красой!
По каналам, что летом зловонны (!),
Блещет лед...
«Кому холодно, кому жарко!»)

Самая безмятежная картина неожиданно может прерваться «стоп-кадром», резко меняющим тональность описания:

Но зимой - дышишь вольно; для глаза –
Роскошь!..
Даже клячи извозчичьи бегу
Прибавляют теперь.

И картины пробуждения Петербурга, сохраняя почти одинаковый набор реалий городской жизни, ритмично отличаются как эмоциональной атмосферой, так и пониманием смысла описываемых событий. Первая глава «Евгения Онегина» рассказывает о «деловом» Петербурге, который торопится жить, поспевая за стремительным ритмом будней:

Встает купец, идет разносчик,
На биржу тянется извозчик...

Темп жизни в столице подчеркивается, кажется, самой структурой фразы: глагол, существительное, глагол... Динамика пушкинской фразы не терпит остановок, уточнений, пояснений. Некрасовское же «Утро» полно апатии, тоски, предчувствий и знаков смерти:

Торгаши просыпаются дружно...
Целый день им обмеривать нужно,
Чтобы вечером сытно поесть

...

Дворник вора колотит – попался!
Гонят стадо гусей на убой;
Где-то в верхнем этаже раздался
Выстрел – кто-то покончил с собой...

В одном понятийном ряду оказываются воры, гуси, дворники, самоубийцы, и равно бессмысленны становятся и утренние «заботы», и сама жизнь.

Однако нельзя сказать, что два образа Петербурга - Пушкина и Некрасова - отрицают друг друга. Между ними есть и преемственность: Некрасов продолжает то «прозаическое» начало в поэзии, которое впервые обнаружилось в творчестве Пушкина. Петербургское наводнение, изображенное Пушкиным в «Медном всаднике», во многом определило поэтику будущих некрасовских описаний:

...Обломки хижин, бревна, кровли,
овар запасливой торговли,
Пожитки бледной нищеты...

Но если у Пушкина эта картина лишь одна из граней облика города, то для Некрасова она станет образцом объективно-прозаического повествования о жизни столицы.

Таким образом, если Пушкин окружает прозаические реалии поэтическим ореолом, то Некрасов прозаизирует возвышенное. Образ Петербурга в творчестве Пушкина и Некрасова - это не просто изображение города на разных этапах его истории, но и показ разных аспектов и разных граней жизни столицы. Два разных лика Петербурга взаимодополняют целостную картину, тем самым давая читателю возможность увидеть город в разных его ипостасях.

Образ моря в русской поэзии первой половины XIX века

В поэзии романтизма – а именно с ней прежде всего связывается в сознании читателя образ моря – изображение мира природы пронизано символическими значениями. Символика делает и море важнейшим атрибутом романтической лирики. В сознании поэта-романтика природа всегда противопоставлена цивилизованному, урбанизированному, миру, но море – свободное, непредсказуемое, таинственное – в максимальной степени соответствует представлениям художника о гордой и независимой душе романтического героя. Русские поэты неоднократно обращались в своих стихах к образу моря, и среди наиболее ярких и художественно значимых произведений следует назвать «Море» В. А. Жуковского, «К морю» А. С. Пушкина и «Парус» М. Ю. Лермонтова.

Романтические образы природы неотделимы от субъективного мира поэта, и сотканная из элементов пейзажа картина становится проекцией душевного состояния художника. В стихотворениях трех разных русских поэтов, посвященных морю, находят выражение важнейшие индивидуальные черты субъективного мира каждого из них. Море у Жуковского и Пушкина - это живое существо со своей загадочной и неповторимой судьбой. «Ты живо, ты дышишь...» - и эта таинственная жизнь моря притягивает к себе напряженное внимание романтического героя Жуковского. Он вслушивается в дыхание моря, пытается угадать его «тревожные думы», расслышать в «говоре волн» ответ на свой вопрос: Открой мне глубокою тайну свою:

Что движет твое необъятное лоно?

Чем дышит твоя напряженная грудь?

Лирического героя не покидает смутная тревога, и его волнение выражается в дважды повторенной – как будто он произносит заклинание – строчке: «Безмолвное море, лазурное море». Однако море остается безучастным к герою, который оказывается вне его таинственной жизни. Удел художника – тревожное созерцание: «Стою очарован над бездной твоей». Он ощущает себя во власти мироздания, к сокровенным глубинам которого обращены его мысли. Во власти – и, пожалуй, даже обаянии – моря находится и герой Пушкина. Для него величественная стихия – неукротимая, ласковая, мятежная, непреклонная – это «территория» абсолютной свободы и неподвластности социуму. «Своенравные порывы», «неукротимость», «могучая страсть» моря находят отклик в душе поэта. Уже первое его обращение к морю выводит тему свободы на первый план как его важнейшую: «Прощай, свободная стихия!» Внутренняя энергия пушкинского стиха приглушает нотки грусти и уныния, которые испытывает поэт, прощаясь с другом. Да, с другом, потому что

море для него не просто живое – оно откликается на его чувства и мысли. В отличие от стихотворения Жуковского, у Пушкина море проявляет участие к судьбе героя, и более того, отзывается на его обращение:

Как я любил твои отзывы,
Глухие звуки, бездны глас.

Элегия Жуковского, в которой ни разу не употребляется местоимение «я» – знак присутствия лирического героя (его можно «узнать» только по грамматической форме глагола «стою») – и в которой все время звучит обращенное к морю «ты», тем не менее остается монологом: море безмолвно. У Пушкина же разворачивается равноправный диалог, это доверительный (в буквальном смысле слова: герой доверяет морю «заветный умысел» побега) разговор друзей:

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

Не случайно и употребление грамматической формы глагола в стихотворении: «ты кидал», «ты звал», «ты выиграл». Форма мужского рода, в отличие от среднего, позволяет не только «очеловечить» море, но и обратиться к нему именно как к другу.

По силе духовных устремлений лирический герой Пушкина равен «свободной стихии» (и потому он с морем на «ты»). В стихотворении же Лермонтова на первый план выдвигается парус – символ мятежной, ищущей свободы души. Он готов соперничать со стихией моря: его воля к свободе и жажда подлинной жизни безграничны. Море в этом стихотворении уступает главенствующее место парусу: именно на него переносятся те неукротимость, мощь, порыв, которыми наделено море у Пушкина и Жуковского: «мятежным» у Лермонтова становится парус:

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

Противопоставление бури и покоя значимо: именно буря – подлинное царство бунтующего героя. Подобную оппозицию мы находим и у Пушкина: могучее и свободное море – символ настоящей, желанной жизни – противопоставлено «скучному, неподвижному берегу». Герой грустит оттого, что вынужден оставаться на берегу («Я был окован... У берегов остался я» – вот формула самоосознания своего «сухопутного» существования). Что ждет его на земле?

Судьба земли повсюду та же:
Где капля брега, там на страже
Иль просвещение, иль тиран.

Вне моря нет подлинного мира, и будущая жизнь героя окажется несостоятельной без воспоминаний:

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

В элегии Жуковского важна иная оппозиция: неба и моря. Отражая солнечные лучи, «золотые облака» звезды неба, море становится его двойником на земле, «хранителем небесной светозарной лазури» и чистоты. И «тревожные думы» моря – это думы о небе, которое может быть отнято у него «темными тучами»:

Ты в бездне покойной скрываешь смятенье,
Ты, небом любуясь, дрожишь за него.

Небо магически притягивает к себе из «земной неволи» стремящееся на волю море. Поэт описывает море в импрессионистической технике: это миг почти неуловимого колебания, дрожи, мерцания, и поэтому так важны для него глаголы, передающие тревожное движение моря: «бьешься», «вздыхаешь», «дрожишь». Жуковский использует не насыщенные, яркие цвета, а экзотические, преломленные через призму поэтического зрения тона: в стихотворении мы видим «лазурное море», «светозарную лазурь» неба, «золотые облака». Глубина зрительной перспективы создается и за счет использования отраженного света: небо «утопая» в море, отдает ему блеск своих звезд и очертания освещенных солнцем облаков.

Почти «по Жуковскому» строится и цветовая гамма в стихотворении Лермонтова:

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...

В рамках традиционной поэтики создает поэт светлый и романтически возвышенный образ моря. А Пушкин использует не столько цветочные эпитеты (пожалуй, единственный такой – «волны голубые»), сколько определения понятийного ряда: свободный, гордый, своенравный, неодолимый, торжественный. Море лишается

изобразительной конкретики, но оно наделено у Пушкина индивидуальным характером, который может быть сопоставлен с характером романтического героя.

Создавая образ моря, поэты-романтики избегали географической достоверности и определенности. Важно не место на карте, а «лица необщее выраженье»; это подчеркивается и композиционно, например, в элегии Жуковского: структурной основой стихотворения является контраст «штиля» – «шторма» – тихого, ушедшего в свои «думы», и бурного, сражающегося с тучами. Море, будучи важнейшим символическим образом, перестает быть «картиной природы», пейзажем, превращаясь в портрет души художника. Таким образом, перед нами три автопортрета самых значительных поэтов XIX века: Пушкина, Лермонтова, Жуковского.

Философские мотивы в лирике М. Ю. Лермонтова

Поэзия Лермонтова – поэзия размышления, рефлексии. Поэт не столько сосредоточен на выражении непосредственного чувства, сиюминутного переживания, сколько на его анализе, рациональном обосновании. Отсюда и философская насыщенность лермонтовской лирики: поэта занимает осмысление основополагающих законов, определяющих судьбу человека.

Одна из основных философских проблем в творчестве Лермонтова – проблема цели и смысла жизни. Невозможность найти свое жизненное предназначение, пустое прожигание отпущенного судьбой времени трагической нотой звучит в «Думе»:

Толпой угрюмою и скоро позабытой
Над миром мы пройдем без шума и следа,
Не бросивши векам ни мысли плодovитой,
Ни гением начатого труда.

Скука, хандра, тоска становятся у Лермонтова не столько настроением, сколько экзистенциальным состоянием, в котором пребывает герой его лирики. В отношении к «недугу» онегинского поколения, столь иронично описанному Пушкиным, Лермонтов предельно серьезен, для него это – предмет трагических размышлений о несостоявшейся судьбе собственного поколения:

И жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели...

Лермонтов как трагедию воспринимает отсутствие сколько-нибудь значимых жизненных потрясений. В отличие от пушкинского поколения, лермонтовское не знало войны, требующей напряжения всех душевных и физических сил, но и дающей уверенность в том, что жизнь прожита не напрасно; не происходит и исторических или общественных преобразований, которые могли бы изменить судьбу поколения. Бесцельность пути, по которому идет человек в жизни, лишает значимости и «дорожные впечатления»: радости и горести, встречи и утраты, знания, творчество – все это оказывается лишь пустой тратой времени и душевных сил при отсутствии ясной жизненной перспективы.

Поэтому, пожалуй, философское звучание приобретает и тема вечного жизненного поиска. Она присутствует в стихотворении «Парус»:

Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?
Лермонтовские герои почти всегда в пути:
Дубовый листок оторвался от ветки родимой...
Тучки небесные, вечные странники...
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники...
Выхожу один я на дорогу...

Но какова цель этого пути? Парус «просит бури»: его жизнь может быть оправдана лишь бунтом, потрясениями, для него покой и безмятежное существование немислимы, поскольку сопоставимы лишь с духовным умиранием. А вот в одном из итоговых стихотворений – «Выхожу один я на дорогу» – цель поиска обозначена иначе:

Я ишу свободы и покоя!

Буря, бунт не кажутся теперь лермонтовскому герою оправданием жизни или, тем более, ее конечной целью. Лермонтов в конце жизни приходит к пушкинским ценностям: «На свете счастья нет, а есть покой и воля» – таков итог философских размышлений Пушкина; по сути, к тому же приходит и Лермонтов. Однако трагедия лермонтовского героя состоит в том, что ни свобода, ни покой в земном мире недостижимы. Путь к ним проходит через странный сон, который несет в себе и черты жизни, и черты смерти:

Я б хотел забыться и заснуть!
Но не тем холодным сном могилы...

Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы...

Этот сон становится особым измерением бытия, он по ту сторону и жизни, и смерти, и только в нем становится достижимым тот идеал, к которому устремлена душа поэта. Сон избавляет его от тех страданий, из которых складывалась вся его жизнь, и несет душевное успокоение.

Философское осмысление в творчестве Лермонтова получает и традиционная для русской литературы тема назначения поэта. Лермонтовский поэт также пытается осознать свое жизненное и творческое предназначение; его цель – служить справедливости и добру:

Провозглашать я стал любви
И правды чистые ученья...

Однако удел поэта – ненависть, презрение, глумление тех, к кому он приходит, одаренный «всеведением пророка». Люди не хотят слышать жестокие и нелюбезные истины («К добру и злу постыдно равнодушны» – так охарактеризует Лермонтов представителей своего поколения), им больше нужны «блестки и обманы»: ведь комплимент всегда выслушать приятнее, чем правду. «Утрата назначения» – вот в чем для Лермонтова трагедия поэта. «Осмеянному пророку» нет места среди людей, он обречен на одиночество, изгнанничество, вечный путь по миру. Это – судьба лермонтовского героя, его роковой путь, и от своей судьбы он не отказывается, принимая как должное страдания, утраты, погибшие надежды:

Что без страданий жизнь поэта?
И что без бури океан?

Таким образом, можно утверждать, что все темы и мотивы, определяющие строй лермонтовской лирики, получают в его творчестве философское осмысление. Любая «мелочь» бытия становится подробностью бытия, а любое переживание – предметом сосредоточенного и глубокого анализа.

«На дне» М. Горького как философская драма

Жанр философской драмы известен со времен античности. В основе трагедий Эсхила, Софокла и Еврипида лежат вечные философско-этические вопросы. Можно ли спастись от судьбы? Властен ли человек над самим собой? Всегда ли ложь – зло, а правда – благо?

Пьеса М. Горького «На дне» ставит и решает такие же общечеловеческие проблемы. Правда, ее персонажи – не цари и не Герои с большой буквы. Драматург собрал в ночлежке Костылевых «бывших людей»: бывшего чиновника в казенной палате Барона, бывшего дачного сторожа Луку, бывшего телеграфиста Сатина, скорняка Бубна, слесаря Клеща, а также бывшего артиста, у которого теперь осталась только кличка «Актер».

У этих персонажей нет больше своего «дома», профессии, к которой они испытывали призвание, деформировался и их нравственный облик. Однако осталось умение понимать, чувствовать и говорить. Что делает человека человеком, что помогает и мешает ему жить, каковы пути к обретению человеческого достоинства – вот вопросы, на которые драма Горького ищет ответа. При этом сложнейший философский диспут ведется не профессорами и ораторами, а «людьми с улицы», опустившимися, часто косноязычными, на языке мелочных склок, бытовой брани, пьяных стычек. В этом нарочито приземленном контексте развивается острейший спор о том, что важнее в жизни человека, правда или вера-мечта. Именно разным пониманием «правды» и разным отношением к «вере» определяется место каждого обитателя ночлежки в системе образов пьесы.

По ходу сюжета чуть ли не каждый персонаж либо бросает жестокую правду в лицо своему собеседнику, либо меняется в лице, слыша ее в свой адрес. Сатин и Бубнов предлагают подобной правдой проверять человека на излом: «По-моему – вали всю правду, как она есть! Чего стесняться?»

Новый обитатель ночлежки, странник Лука, интуитивно чувствует убийственную силу такой «правды». Он пытается нейтрализовать ее, предлагая новую тему для обсуждения. Именно с появлением Луки в ночлежке начинает звучать слово «человек». Лука как бы говорит каждому из людей «дна»: «Будь человеком!». Но чтобы стать человеком, каждому из «бывших людей» нужно прежде всего захотеть этого и поверить в возможность лучшей жизни. Но вера сама по себе не гарантирует результата. Увы, вера ночлежников (Настя, Наташи, Актера) – родная сестра иллюзии, она способна обернуться горьким разочарованием.

Здесь корень главного противоречия пьесы. Каждая попытка Луки помочь отчаявшемуся обитателю ночлежки может привести к непредсказуемо трагическому результату. В чем причина? В несостоятельности цели? В ложности избранного пути к ней? В слабости человеческой природы? В трагической сути конкретного исторического момента? Горький не дает однозначного ответа ни на один из этих «проклятых» вопросов. Но зато он всем ходом пьесы утверждает, что самый «бывший» человек остается Человеком, пока он продолжает искать ответы на эти самые «проклятые» вопросы.

Отсюда и стержневой мотив пьесы – противоречие между надежной правдой раба и ненадежной свободой Человека. Вопросы, над которыми ломают головы горьковские босяки, – той же природы, что и знаменитое гамлетовское «Быть или не быть...» Принять жизнь такой, какая она есть (со всеми ее мерзостями), – или постараться встать с колен и попробовать круто изменить свою жизнь, пусть ценой финального крушения? Последовать за «синей птицей» мечты или быть «мудрым» вороном, каким обрисован в пьесе Бубнов?

«На дне» – это иносказание о человеке, для которого правда и жизнь полярно разошлись. Правда человека (его сокровенная надежда) и правда о человеке (фактическое его положение) никак не могут совпасть у «мечтающих» героев пьесы. Например, у Насти. Бубнов и Барон смеются над выдуманной ею историей о любви к ней Рауля. Но за дешевой выдумкой стоит внутренняя потребность Насти в этой любви и вера в то, что такая любовь изменила бы ее и ее жизнь. Для нее это – самая святая правда. Но правда Насти не может перейти из сферы мечты в сферу реальности. Ведь в жизни Настя – проститутка и фантазерка. Так происходит абсолютное расхождение правды о Насте и правды Насти.

Аналогичное противоречие между «правдой героя» и «правдой о герое» характерно почти для каждого персонажа, включая Сатина, который любит повторять: «Хорошо это – чувствовать себя человеком!». А на деле он – «арестант, убийца, шулер».

Еще древние греки поняли, что нельзя абсолютизировать «голую» правду и создали свое классическое триединство «истина, добро и красота». М. Горький в пьесе «На дне» отважился перекинуть мостик между понятиями «человек» и «правда». В завершающих споры о правде и человеке монологах Сатина эта мысль формулируется предельно четко: «Что такое – правда? Человек – вот правда»; «Существует только человек, все остальное – дело его рук и его мозга».

По Горькому, голая правда не представляет ценности, «злая» правда, скорее всего, помешает человеку справиться с неблагоприятными обстоятельствами. Правдолюбцы Бубнов и Барон обрисованы драматургом с откровенной неприязнью. Непонятно, чего больше в словах Бубнова – жажды правды или стремления унижить и оскорбить человека. Правда Бубнова зла, и потому она далека от истины. Такими же соками цинизма и безверия питается «честность» Барона, способного встать на четвереньки и залаять, если за это обещана выпивка.

Чтобы стать действенной, полезной, правда должна опираться на нечто более глубокое, чем она сама. По Горькому, этой опорой является вера в Человека. Правда не может быть безучастной констатацией фактов, она должна быть одухотворена стремлением к лучшему. Мир же, окружающий героев пьесы, живет по другим законам. В нем истинной ценностью обладают дела и вещи. А человек – лишь приложение к ним. Если человек – это только мозг и руки, рассуждает Васька Пепел, «ежели людей по работе ценить... тогда лошадь лучше всякого человека... возит – и молчит!».

Необходимость веры для человека выражена в притче Луки о праведной земле. Это смысловая сердцевина пьесы. Здесь сталкиваются друг с другом «человек», с его верой в существование праведной земли, – и «ученый», опровергающий своими картами и цифрами эту иллюзию: «Покажи ты мне, сделай милость, где лежит праведная земля и как туда дорога?». Получив от ученых разочаровывающий, хотя и «правдивый» ответ, человек теряет стимулы к жизни: «А после того пошел домой и – удавился!».

Здесь, по-моему, ключ к разгадке смысловой неоднозначности пьесы «На дне». Если реальность не позволяет человеку сохранять чувство собственного достоинства, то пусть «правду о человеке» заменит «правда человека» (или «святая вера»). Человек в притче о праведной земле жестоко расплатился за свою веру. Но это был его выбор, его собственное решение. И именно о нем говорит Сатин: «Человек – свободен... он за все платит сам, и потому он – свободен!». Актер, вспомнивший на мгновение, что значит чувствовать себя Человеком, повторил поступок человека из притчи, предпочтя смерть унижительной жизни.

Художественная ценность пьесы в том, что она с предельной остротой обозначила противоречие между «возвышающим обманом» и «унижающей» правдой. Однозначного ответа не было у автора «На дне», как, впрочем, нет его и у наших современников. Но М. Горькому было ясно, что ни бездеятельное сострадание, ни «злая» правда не смогут привести человека к жизни, достойной этого гордого звания – Человек. Это авторское убеждение и воплощено в пьесе.

Тема любви в пьесах М. Горького («На дне»), В.В. Маяковского («Клоп») и М.А. Булгакова («Дни Турбиных»)

Любовь – едва ли не самая традиционная тема мировой литературы. Невозможно представить себе лирическое творчество, в котором не нашлось бы места любовным мотивам. Испытание героя любовью – устойчивая сюжетная ситуация в эпических произведениях. Наконец, тема любви доминирует в драматургических жанрах, особенно в комедиях и трагедиях.

Однако как быть с таким материалом, в котором преобладают отнюдь не светлые краски? Найдет ли место тема любви в пьесах, посвященных совсем не лирическим аспектам жизни? Ведь тема любви предполагает романтику чувств, для расцвета которых нужна соответствующая обстановка (хотя бы минимальный комфорт,

налаженный быт, отсутствие угрозы жизни). Оказывается, даже в пьесах о «правде жизни», о «роковых минутах» истории или о «мещанском счастье» приспособленцев любовные мотивы становятся важным конструктивным материалом.

Три пьесы, предложенные для анализа в сочинении, очень различны: во-первых, это разные жанры (драма, комедия, трагифарс). Во-вторых, это очень пестрый житейский фон (ночлежка, быт нэпманов, квартира интеллигентов). В-третьих, авторское отношение к изображаемому тоже очень несхоже: Горький по-чеховски сдержан в выражении своей позиции; Маяковский откровенно пристрастен, он высмеивает «пережитки прошлого»; Булгаков явно соперничает Турбиным, в пьесе переплетаются лирика и гротеск.

Тем не менее любовные коллизии играют заметную роль в сюжетах всех трех произведений. В пьесе Горького есть «любовный треугольник» – Пепел, Наташа и Василиса. Пепел, бывший любовник Василисы, порывает с ней и сходится с ее младшей сестрой Наташей, но счастье их непродолжительно. Брошенная Василиса мстит и губит обоих влюбленных.

В комедии Маяковского любовная интрига связана с образами Присыпкина, Зои Березкиной и Эльзевиры Ренессанс. Бывший рабочий Присыпкин, стремясь к красивой и легкой жизни, собирается жениться на богатой парикмахерше, бросает свою девушку Зою, которая пытается покончить с собой. Кульминация в этом сюжете – сцена свадьбы, созданная в фарсовом ключе. Свадьба заканчивается пожаром и гибелью всех гостей. Эта символическая картина намекает на историческую обреченность мещанства.

Наконец, в «Днях Турбиных» тема любви связана прежде всего с образом Елены. Именно она – центральный образ в системе персонажей, на ней «держится» мир бытового и духовного уюта. Кремовые шторы, белоснежная скатерть, цветы, нежная музыка старинных часов и, конечно же, камин с его ласковым ровным теплом – вот предметные составляющие турбинского быта. Этот быт – не просто комфортная обстановка для разнеженных дворян. Он – условие их духовной жизни, их бытия. Казалось бы, идеальная обстановка для расцвета тонких чувств. Однако вокруг дома – хаос, светопреставление, апокалипсис. И потому судьба Елены драматична: ее муж Тальберг совершает предательство, бросая жену и спасаясь бегством в Берлин; ее новым спутником станет офицер Шервинский, который намерен теперь подвизаться на оперной сцене. Он, конечно же, далеко не идеальный вариант устройства судьбы Елены. Но такова эпоха: романтика высоких чувств уступает место тактике выживания.

Интересно, что во всех трех пьесах речь идет не о высоком идеале искренней и чистой любви, а о своеобразных «мутациях», деформациях этого чувства. Так, вряд ли можно назвать любовью отношения Василисы и Пепла: это больше похоже на сожительство, поддержанное материальными устремлениями (Ваське нужно продавать краденое, Василиса хотела бы избавиться от мужа и стать полновластной хозяйкой). «Чувство» новоявленного Пьера Скрипкина к его невесте – настоящая пародия на любовь, он выбирает себе «спутницу жизни», как выбирает новые ботинки. Достоинства «возлюбленной» оцениваются так же, как качество селедки, которую покупает будущая теща Присыпкина в первой сцене пьесы. Наконец, у Булгакова есть что-то похожее на рыцарский культ «прекрасной дамы»: Елена окружена атмосферой поклонения, ей говорят комплименты, ею откровенно любят. Но есть ли во всем этом подлинное духовное родство любящего и возлюбленной? Вряд ли. Разве что Лариосик, этот очередной «вечный студент» русской драмы, способен на «поэтическое безумие», но ведь он смешон в попытках объясниться Елене, он – мальчик-паж, а не рыцарь, достойный своей дамы сердца.

Вообще говоря, предложенная тема настолько обширна, что можно было бы проводить сопоставления и противопоставления по самым разным содержательным или сугубо внешним критериям. Можно было бы написать о «социологии любви»: как любят выходцы из разных сословий (пролетарии, дворяне, мещане). Или другой вариант: каковы разные внешние атрибуты любви (жесты, подарки, знаки внимания). Но мне хотелось бы, завершая сочинение, остановиться на второстепенном, но интересном для меня аспекте: а есть ли прямые переключки между пьесами? Кажется, одну такую переключку мне удалось найти.

Дело в том, что в «Клопе» люди будущего, кажется, отрешились от всего комплекса традиционных представлений о любви: от ревности и желания делать глупости, от песен и романсов, от внешних проявлений «любовного безумства». Зоя Березкина изумляется, как она могла в прошлом любить такое «ископаемое», как Присыпкин. И вот здесь-то Маяковский обнаруживает свое знакомство с драмой Булгакова. Пытаясь понять «речевой бред» «обывателиуса вульгариса», люди будущего обращаются к «Словарю устаревших понятий». И там обнаруживают интересный ряд «реликтов», умерших вещей, состояний и фактов отошедшей в прошлое культуры: бюрократизм, буза, Булгаков...

Видимо, для Маяковского любовь булгаковских героев – такое же «родимое пятно» буржуазности, как паразитизм перерожденца Присыпкина. Видимо, представления Маяковского о подлинной любви сильно расходятся с идеалами Булгакова: «главарю» и «агитатору» не нужны «вздохи на скамейке», опьяняющая музыка, цветы и романтика недосказанности. Ему, видимо, ближе «конкретная» любовь свободных от супружества «товарищей» по работе.

Однако сегодня, на рубеже тысячелетий, все-таки хочется читать о любви «булгаковской», даже если она обречена, даже если она мимолетна, даже если она - не в словах, а в молчании.

Как писать сочинение

**Пособие для поступающих в
Казахстанский филиал МГУ имени М. В. Ломоносова**

Авторы-составители:

А. В. Леденев, Т. Г. Кучина

Подписано в печать 24.01.2004 г. Тираж 500 экз. Гарнитура "Тайме"

Объем 7,5 п. л. Формат 84x1081/32. Бумага офсетная № 1.

Издательство "Полиграф-Ті": г. Астана, ул. Бегильдинова, 62 - 2. Тел.: 23-75-38

Сверстано и отпечатано в издательстве "Полиграф-Ті"