

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Алтайская государственная академия образования имени В.М. Шукшина»
(ФГБОУ ВПО «АГАО»)
Филологический факультет
Кафедра литературы

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ПЬЕСАХ Э. РАДЗИНСКОГО

Дипломная работа

Допустить к защите

Зав. кафедрой литературы

_____ Н.А. Гузь

«__» _____ 20__ г.

**Выполнила студентка Р-РЯЛЖ 091
группы**

Суртаева Елена Валерьевна

Подпись _____

Научный руководитель:

к.филол.н., доцент

Ковалева Марина Александровна

Подпись _____
(подпись)

Оценка _____

«__» _____ 20__ г.

Подпись _____

(Председатель ГАК)

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Традиция создания женских образов в русской литературе XIX – первой половины XX века.....	6
1.1. Женские образы в русской литературе XIX века (на примере произведений А.С. Грибоедова и А.Н. Островского).....	6
1.2. Женские образы в русской литературе первой половины XX века (на примере пьесы М. Горького «На дне»).....	26
Глава 2. Изображения женщин в произведениях Э. Радзинского.....	30
2.1. Женские образы в пьесах Э. Радзинского.....	30
2.2. Женские образы в исторической прозе Э. Радзинского.....	45
Заключение.....	54
Список использованной литературы.....	56

Введение

Актуальность настоящего исследования обусловлена ролью и местом творчества Э.С. Радзинского в литературном процессе второй половины XX - начала XXI веков. Творчество Э.С. Радзинского получило довольно широкую известность уже во второй половине 1960-х, когда А. Эфрос поставил одну из его первых пьес - «104 страницы про любовь». Кроме того, в дальнейшем по этой же пьесе был снят фильм «Еще раз про любовь». И этого момента многие пьесы Э. Радзинского получали широкую известность. С начала 1990-х Э. Радзинский начинает работать в жанре исторической прозы, обращая особое внимание на «белые пятна» отечественной истории. Его произведения на исторические темы быстро становятся популярными. Тем более странно при этом, что творчество Э. Радзинского практически не исследовалось в отечественном литературоведении.

Что же касается женских образов в произведениях Э. Радзинского, то они представляют собой несомненный интерес не только с точки зрения анализа особенностей творчества писателя, помогающего понять его социальные, этические и психологические взгляды, поскольку в данных образах отражается мировосприятие и мировоззрение автора, но и с точки зрения анализа тех социальных процессов и специфики общественного сознания, которые имели место в нашей стране начиная с 1960-х гг. XX века.

Можно сказать, что специфика творческой манеры писателя, наложившая свой отпечаток на способ изображения женских персонажей, позволяет судить об основных тенденциях развития общества в ту или иную историческую эпоху. Дело в том, что обращение к образу женщины в разные исторические эпохи в литературе и искусстве не просто воплощает личные представления писателей и художников о прекрасной половине человечества, но и позволяет выявить общие основные тенденции развития общественного сознания.

Образ женщины в отечественной литературе представляет собой сложный комплекс культурно-исторических, этнографических, социально-этических и психологических параметров, которые непосредственно связаны с общественными требованиями и установками, предъявляемыми к женщине.

Следует отметить, что русская литература обладает богатейшей традицией изображения женщины. Практически все классики русской литературы уделяли серьезное внимание изображению женских образов. Здесь достаточно назвать имена А.С. Грибоедова, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, И.А. Гончарова, И.С. Тургенева, А.Н. Островского, Н.А. Некрасова, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, И.А. Бунина, М. Горького открывших всему миру целую галерею ярких и запоминающихся типов русских женщин, которые стали достоянием мировой литературы.

Можно сказать, что женская тема в литературе всегда являлась органичным порождением общего литературного развития, которое стремилось ко все более глубокому проникновению в специфику взаимоотношений между обществом и человеком с учетом всего комплекса сложнейших психологических явлений, одним из выразителей которого является женщина.

Таким образом, вопрос об особенностях изображения женщины в творчестве Э.С. Радзинского, с одной стороны, оказывается вписанным в контекст общей характерологии персонажей писателя, со свойственными ей специфическими способами портретных характеристик и сюжетных ходов, а с другой – находится в контексте русской литературной традиции изображения женщины, сложившейся еще в XIX веке.

Объект исследования: женские образы в отечественной литературе.

Предмет исследования: женские образы в произведениях Эдварда Радзинского.

Цель исследования: изучение особенностей изображения женщин в произведениях Э. Радзинского.

Задачи исследования:

1) рассмотреть традицию создания женских образов в русской литературе XIX – первой половины XX века;

2) определить особенности изображения женщин в пьесах Э. Радзинского;

3) выявить специфику женских образов в исторической прозе Э. Радзинского.

Методы исследования:

1) общенаучные (анализ, сравнение, обобщение);

2) культурно-исторический;

3) литературоведческий анализ текста.

Практическая значимость исследования заключается в том, что его результаты и материалы могут быть использованы для самостоятельного изучения студентами особенностей изображения женщины в русской литературе XIX – XX веков.

Научная новизна исследования состоит в том, что в нем предпринята попытка комплексного исследования специфики создания женских образов в произведениях Э. Радзинского, чего никем ранее не делалось.

Структура исследования

Настоящее исследование состоит из «Введения», основной части, которая включает две главы, «Заключения» и «Списка использованной литературы».

Глава 1. Традиция создания женских образов в русской литературе XIX – первой половины XX века

1.1. Женские образы в русской литературе XIX века

(на примере произведений А.С. Грибоедова и А.Н. Островского)

Грибоедов Александр Сергеевич (1795, по др. данным 1794, Москва – 1829, Тавриз, Персия; похоронен в Тифлисе, ныне Тбилиси), русский поэт, драматург, дипломат [30, с. 421].

Родился в дворянской семье. Отличаясь многообразными способностями, окончил словесное, математическое и юридическое отделения Московского университета; знал несколько иностранных языков (французский, английский, итальянский, латинский, греческий, немецкий, арабский турецкий и персидский). Добровольцем отправился на Отечественную войну 1812 г. (служил в Московском гусарском полку, бывшем в резерве). В 1816 г. вышел в отставку и служил в Петербурге в Коллегии иностранных дел. В 1818 г. стал секретарем русской миссии в Персии. Прослужив три года в Персии, А.С. Грибоедов был назначен «чиновником по дипломатической части» при наместнике Кавказа генерале Ермолове. Впоследствии Грибоедов стал действительным статским советником и «министр-резидентом» русской миссии в Тегеране (то есть послом), В 1828 г. он сыграл огромную роль в заключении Туркманчайского мира России с Персией. Погиб вместе со служащими миссии в Тегеране, защищая ее от толпы мусульманских фанатиков, кем-то (видимо, работавшей против России английской агентурой) натравленной на русское представительство [32, с. 82].

А.С. Грибоедов - автор стихотворений «Давид» (1823), «Телешовой в балете «Руслан и Людмила», где она является обольщать витязя» (1824), «Хищники на Чегеме» (1825), «Освобожденный» (1826), «А.И. Одоевскому» (1828) и др., а также двенадцати пьес, достоинства большинства из которых

скромны. Это, в частности, «Молодые супруги», переделка комедии французского драматурга Крезе де Лессера «Le secret du menage» (1815), направленная против «арзамасцев» комедия «Студент» (1817, совместно с П.А. Катениным) и «Притворная неверность», переделка комедии Н.Т. Барта «Lesfausses infidélités» (1818, совместно с А.А. Жандром), а также несколько неоконченных пьес, писавшихся после главного произведения Грибоедова, комедии «Горе от ума»: «1812 год», «Грузинская ночь», «Родамист и Зенобия» и др. [32, с. 83].

Итак, самым удачным, можно сказать – гениальным, произведением А.С. Грибоедова является комедия «Горе от ума», которая, по утверждению В.И. Кулешова, отразила в своем основном сюжетном конфликте столкновение двух лагерей – небольшой группы передового дворянства с сословием крепостников [25, с. 148].

На русской сцене отрывки из комедии были впервые поставлены через год после смерти А.С. Грибоедова. Текст ее впервые был опубликован в 1831 г. в Ревеле в переводе на немецкий язык. В том же году от петербургского цензора Сенковского поступило витиеватое представление в Главное управление цензуры, в котором говорилось, что Сенковский «вполне одобрил бы» сам комедию к печати, но утруждает Комитет, поскольку «лично был дружен с покойным сочинителем». На эту попытку переложить с себя ответственность на чужие плечи Комитет ответил туманно, и издание сорвалось. Комедия, как и при жизни Грибоедова, активно распространялась по России в списках.

На русском языке комедия была опубликована в 1833 г. Претензии к ней нового цензора Цветаева не имели отношения к политике: он писал, что «в 1-м и 2-м явлениях первого действия представляется благородная девушка, проведенная с холостым мужчиною (София с Молчал иным) целую ночь в своей спальне и выходящая из оной с ним вместе без всякого стыда, а в 11-ми 12-м явлениях четвертого действия та же девушка присылает после

полуночи горничную свою звать того же мушкетера к себе на ночь и сама выходит его встречать» [32, с. 85].

«Горе от ума» было издано после личного разрешения Николая I печатать, «как играется» (театральные цензоры к тому времени сделали в тексте комедии ряд своих изъятий). В 1839 г. вышло второе ее издание. Только в 1862 г. была сделана попытка опубликовать полный текст комедии с опорой на «жандровскую рукопись». Параллельно этому выходили издания, отразившие в публикуемом тексте сложную «творческую историю» грибоедовского произведения, долгие годы гулявшего по стране в списках. Много оставшихся неизвестными читателей внесли в текст таких списков собственные добавления. Некоторые из них художественно довольно интересны (например, так называемый «пролог»), но это не Грибоедов. Научное издание текста комедии «Горе от ума» (преимущественно по жандровскому и болгаринскому спискам с учетом рукописи из Исторического музея) было осуществлено лишь в советское время [32, с. 85].

В рамках настоящего исследования интерес представляют, прежде всего, женские образы данного произведения.

Следует заметить, что женских образов в данной комедии довольно большое количество. Однако все они служат, прежде всего, для реализации основной авторской цели – как можно глубже и полнее отразить современную ему эпоху со всеми присущими ей конфликтами и противоречиями.

Итак, как было отмечено, женских образов в комедии – множество. Это и Софья Павловна, и служанка Лизанька, и молодая дама Наталья Дмитриевна, и жена князя Тугоуховского с шестью дочерьми, и графиня бабушка с графиней внучкой (Хрюмины) и старуха Хлестова.

Естественно, что наиболее ярко изображена Софья Павловна Фамусова, образ которой в комедии несколько неоднозначен. Да, действительно, в образе Софьи есть много такого, что отделяет ее из мира фамусовых-молчалиных. Так, она очень резко отличается от княжен

Тугоуховских или графини-внучки Хрюминой, которые являются практически ее сверстницами. Уже то, что она полюбила человека, неравного себе по социальному статусу и имущественному положению, характеризует ее как натуру самостоятельную и духовно более развитую, чем все ее окружение. И если бы в Софье Павловне не было этих зачатков духовности и самостоятельности, то она не смогла бы и понять любовь к ней Чацкого. Но с другой стороны духовное развитие Софьи было явно недостаточным для того, чтобы понять мировоззрение Чацкого и принять его независимый и насмешливый ум.

Позиция Чацкого Софью пугает. Фактически он становится для дочери Фамусова персоной нон-грата, тем более, что рядом всегда такой понятный и послушный Молчалин, с которым можно просто забыться музыкой, и время тогда идет «так плавно...» [10, с. 22]. Софию умиляет, как нежно ухаживает за ней Молчалин:

Возьмет он руку, к сердцу жмет,
Из глубины души вздохнет,
Ни слова вольного, и так вся ночь проходит,
Рука с рукой, и глаз с меня не сводит [10, с. 24 - 25].

София намерена женить на себе столь покорного молодого человека. Но при всем уме Софии (и сопутствующей ему хитрости) она - всего лишь неопытная девушка, совершенно не понимающая, что имеет дело с циничным лицемером, осторожно пробивающимся к почти недостижимой (в силу их сословного неравенства) цели - женитьбе по расчету на дочери хозяина. Софию Молчалин вовсе не любит - что выясняется, когда незадолго до финала пьесы он уже не в первый раз пытается приставать к красавице Лизе, заявляя ей по поводу Софии:

Мой ангельчик, желал бы вполонину
К ней то же чувствовать, что чувствую к тебе [10, с. 116].

При этом Молчалин Софию вдобавок называет «плачевной кралей» и намекает Лизе, что женитьба на ней якобы не входит в его намерения. София

скрыто подслушивает этот их разговор, восклицая «в сторону»: «Какие низости!». Его случайно слышит из-за колонны и Чацкий, коротко резюмирующий: «Подлец!» [10, с. 116]. Так разрешатся все эти «любовные» коллизии уже в финале комедии.

В принципе такое «странное», с точки зрения Чацкого, поведение Софьи объясняется многими причинами. И главная из них заключается в том, что несмотря на свой незаурядный ум, смелость взглядов и независимость поведения, Софья, прежде всего, дочь своего отца, воспитанная им. При этом к ее воспитанию также приложили руку такие «замечательные» педагоги, как мадам Розье, а также другие учителя - «побродяги», пичкавшие юную Софью сентиментальными французскими романами. Очевидно, что речи и поведение Софьи свидетельствует о том, что она именно такого мужа, как Молчалин, себе и желает. И это при том, что только из всех действующих лиц комедии способна понимать Чацкого и пикироваться с ним.

Софья действительно способна отстаивать свой выбор как перед отцом, так и перед Чацким и общественным мнением, не боясь при этом молвы. И нападки Чацкого на безродного, зависимого, несамостоятельного Молчалина Софья принимает на себя. А в конце отваживается посмотреть правде в глаза и испытывает полную мерой чувство стыда за совершенную ошибку. «...Себя я, стен стыжусь» [10, с. 117], - произносит она, когда все разъяснилось.

Можно сказать, что своего Молчалина Софья просто придумала. На самом деле этот безродный секретарь Фамусова не был, да и не мог быть таким, каким это хотелось бы Софье. Его «предупредительность», являвшаяся, по сути, вкрадчивостью, просто не могла сочетаться с высокими и искренними чувствами. Поэтому обманулась Софья в Молчалине вполне закономерно. Следует заметить, что не одна она. Даже Чацкий со всем его умом совсем недооценил этого безродного секретаря Фамусова, и его преобразование стало для него большой неожиданностью.

Сама же Софья, мечтая о таком Молчалине, видимо стремилась к какому-то такому образцу, которого не было в ее кругу. Дело в том, что люди

фамусовского общества - это отнюдь не простые патриархальные дворяне типа Ростовых Л.Н. Толстого или Лариных А.С. Пушкина. Это представители служилого сословия, государственные чиновники, а их быт представляет собой тот самый «государственный быт», который решили перевернуть в свое время декабристы. И, скорее всего, Софье довольно неуютно в таком быту, но как из него вырваться, она, к сожалению, не знает. Ее единственным шансом был Чацкий, но, как уже было сказано, он отпугивает ее радикализмом своего мышления.

Довольно интересен в комедии и образ Лизы, который отнюдь не соответствует общепринятому взгляду на субретку. Лиза показана довольно смысленной и даже хитрой девушкой. Эти качества она часто употребляет на пользу своей хозяйке, как это показано в начале комедии. При этом она имеет настолько независимый и смелый характер, что иногда может возразить хозяину. Кроме того, Лиза обладает веселым и легким нравом.

Образ Лизы интересен еще и тем, что автор пользуется им для характеристики других персонажей комедии, высказывая через нее свое отношение к действующим лицам.

Можно сказать, что Софья и Лиза, несмотря на принадлежность к совершенно разным социальным слоям, принадлежат к новому времени, новому веку. Все же другие женские персонажи относятся к «веку минувшему». Они показаны автором на вечере у Фамусова.

Характерны персонажем здесь является свояченица Фамусова княгиня Хлестова. Это типичная русская барыня екатерининского времени. В комедии она высказывает идеи, которые свойственны именно «веку минувшему». Так, о своей девушке-арапке она говорит как о вещи, а не как о человеке. А уж что касается образования, то здесь ее отношение наглядно иллюстрируется следующими словами:

И впрямь с ума сойдешь от этих от одних
От пансионеров, школ, лицеев, как бишь их;
Да от ланкартачных взаимных обучений [10, с. 92].

Аналогичные взгляды демонстрирует и княгиня Тугоуховская, которая также, как и Хлестова, является представительницей старшего поколения. Ее отношение к образованию и образованным людям наглядно показано в следующем фрагменте:

...в Петербурге институт
 Пе-да-го-гический, так, кажется, зовут:
 Там упражняются в расколах и в безверьи,
 Профессоры!! у них учился наш родня,
 И вышел! хоть сейчас в аптеку, в подмастерьи.
 От женщин бегают, и даже от меня!
 Чинов не хочет знать! Он химик, он ботаник,
 Князь Федор, мой племянник [10, с. 93].

Третьей представительницей старшего поколения в комедии является графиня бабушка Хрюмина. Но от нее услышать каких-либо идей довольно сложно, большинство ее реплик служит, прежде всего, для создания комического эффекта.

К другому поколению принадлежит Наталья Дмитриевна, но все ее поведение свидетельствует о принадлежности к «веку минувшему», о чем говорят ее пристрастия и манеры. Характерно, что так же, как и у княгини, ее муж Горич полностью находится под ее властью, фактически находясь у нее на посылках. Возможно именно под ее влиянием у Софьи и сформировался образ мужа-мальчика, мужа-слуги.

По своим интересам и жизненным ценностям к Наталье Дмитриевне очень близки молодые княжны Тугоуховские, на уме у которых только наряды, да женихи.

Можно сказать, что комедия «Горе от ума» открыла собой эпоху русской реалистической драматургии. В ней столь многое было по-новому, что разобраться в сути этой новизны поначалу удалось далеко не всем. Чацкий имел у Грибоедова, казалось бы, основные черты бросающего вызов обществу романтического героя - но представлено это было не в

романтической поэме, а в комедии. Сюжет был преднамеренно многопланов, а это могло показаться отсутствием сюжетного единства и результатом недостаточного авторского мастерства. Реалистическая типизация образов также была новинкой, и Грибоедову пришлось так объясняться в этой связи со своим приятелем П.А. Катениным, обвинившим его в том, что в комедии «характеры портретны»: «...Портреты, и только портреты, входят в состав комедии и трагедии, в них, однако, есть черты, свойственные многим другим лицам, а иные всему роду человеческому настолько, насколько каждый человек похож на всех своих двуногих собратий» (письмо П.А. Катенину, написанное в начале 1825 г.) [32, с. 95]. Это напрямую касается и женских образов, представленных в комедии.

А.С. Грибоедов - великий русский поэт и драматург, новатор, чей пример был притягателен для писателей многих следующих поколений. Его комедия «Горе от ума» принадлежит к числу лучших пьес русского театра. Она многое подсказала драматургам будущего. Язык комедии необыкновенно афористичен, и многие цитаты из нее обрели характер крылатых выражений [32, с. 95].

Еще одним выдающимся русским писателем XIX века являлся Александр Николаевич Островский (1823, Москва – 1886, имение Щельково Костромской губ.), русский драматург, театральный деятель [30, с. 1013].

Александр Николаевич Островский - уроженец Москвы, сын адвоката и внук православного священника, учился на юридическом факультете Московского университета (не закончил), служил в московских судах, затем стал профессиональным театральным деятелем и писателем-драматургом.

В сравнении, например, с пьесами И.С. Тургенева и А.К. Толстого, представляющими собой прежде всего произведения литературы, драматургия Островского имеет иную природу. Она рассчитана не столько на чтение, сколько на сценическое воплощение.

49 оригинальных пьес Островского представляют галерею разнообразных русских типов. Новаторство драматурга заключается не

столько в народности, сколько в утверждении на русской сцене той «натуральной школы», которая при начале его деятельности уже господствовала в литературе [30, с. 1016].

Одной из самых известных и глубоких пьес А.Н. Островского является пьеса «Гроза» (1859), которая была не только одной из вершин драматургии писателя, она являлась крупнейшим литературно-общественным событием русской жизни накануне реформы 1861 года. Открытие, которое Островский совершил в «Грозе», представляет собой, по сути, открытие народного героического характера. Именно поэтому так восторженно принял Катерину Добролюбов, давший, по сути говоря, блестящую «режиссерскую» трактовку гениальной пьесе Островского. Трактовка эта была созвучна задачам передовой революционно-демократической идеологии русских шестидесятников в момент революционной ситуации в стране.

Критикуя концепцию народного характера в «Горькой судьбине» Писемского, Добролюбов пишет о «Грозе»: «Не так понят и выражен русский сильный характер в «Грозе». Он прежде всего поражает нас своею противоположностью всяким самодурным началам. Не с инстинктом буйства и разрушения, но и не с практической ловкостью улаживать для высоких целей свои собственные делишки, не с бессмысленным, трескучим пафосом, но и не с дипломатическим, педантским расчетом является он перед нами... Нет, он сосредоточенно решителен, неуклонно верен чутью естественной правды, исполнен веры в новые идеалы и самоотвержен, в том смысле, что ему лучше гибель, нежели жизнь при тех началах, которые ему противны. Он водится не отвлеченными принципами, не практическими соображениями, не мгновенным пафосом, а просто натурою, всем существом своим. В этой цельности и гармонии характера заключается его сила и существенная необходимость его в то время, когда старые, дикие отношения, потеряв всякую внутреннюю силу, продолжают держаться внешнею механическою связью» [14, с. 319].

В этих словах, выражена не столько характеристика Катерины, как понимание Добролюбовым идеального русского характера, необходимого в любой переломный момент истории. Такого характера, который мог бы стать основой широкого демократического движения против самодержавно-крепостнического уклада, как надеялись революционные демократы в преддверии крестьянской реформы.

Однако, если проанализировать представленную цитату из Добролюбова, то за исключением, пожалуй, «веры в новые идеалы», Катерина действительно, действительно обладает всеми чертами характера, которые отмечает Добролюбов, понятно поэтому, что именно «Гроза» давала возможность «Современнику» столь решительно высказать свои представления о назревающем в русской истории переломе. Понятие «самодурство», введенное в литературу Островским, истолковано в статьях Добролюбова расширительно, как «эзоповское» название всего уклада русской жизни в целом [18, с. 222].

Именно со статьи Добролюбова сложилась в русской культуре прочная традиция трактовки Катерины как героической личности, в которой сосредоточены мощные потенции народного характера. Основания для такой трактовки, бесспорно, заложены в самой пьесе Островского. Когда в 1864 году, в условиях спада демократического движения, Писарев оспорил добролюбовскую трактовку Катерины в статье «Мотивы русской драмы», то, быть может, иной раз более точный в мелочах, в целом он оказался гораздо дальше от самого духа пьесы Островского. И это не удивительно: у Добролюбова и Островского оказалась одна важнейшая сближающая их идея, чуждая Писареву. Это вера в обновляющую силу здоровой природы, в силу непосредственного органического влечения к свободе и отвращения к лжи и насилию, в конечном итоге - вера в творческие начала народного характера. Просветители писаревского толка основывали свои надежды на том, что народ окажется способен к возрождению, к историческому творчеству тогда, когда он будет просвещен теорией, наукой. Поэтому для

Писарева видеть народный героический характер в «непросвещенной» купчихе, предающейся «бессмысленным» поэтическим фантазиям, - нелепость и заблуждение. Добролюбов же и Островский - оба верят в благотворную силу непосредственного духовного порыва пусть даже и «неразвитого, непросвещенного» человека [18, с. 222].

Творческий путь Островского, в отличие от характера развития многих других русских классиков, лишен был резких, «катастрофических» переломов, прямого разрыва со своим собственным вчерашним днем. И «Гроза», являясь, безусловно, новым, этапным произведением Островского, тем не менее многими нитями связана с предшествующим периодом развития драматурга. Здесь автор обращается к той самой проблематике, которая получила вполне определенное освещение в москвитянинских пьесах. Но теперь он дает нечто принципиально новое и в изображении, и, главное, в оценке мира патриархальных купеческих отношений. Мощное отрицание застоя и гнета неподвижного темного царства - новое по сравнению с москвитянинским периодом. А появление положительного, светлого начала, настоящей героини из народной среды - новое по сравнению с натуральной школой и с начальным периодом деятельности самого Островского. Именно это открытие стоит в прямой связи с москвитянинскими пьесами. Размышления о ценности в жизни непосредственного душевного порыва, об активной духовной жизни простого человека, характерные для москвитянинского периода, были важным этапом в создании положительного народного характера уникальным явлением. Но ключевым моментом для понимания жанра драматического произведения все же представляется нам не «социальный статус» героев, а прежде всего характер конфликта. Именно понимание внутренней сущности драматического конфликта и позволяет уяснить подлинный человеческий масштаб втянутых в него героев. Если понимать гибель Катерины как результат столкновения с самодуркой-свекровью, видеть в ней жертву семейного гнета, то «масштаб» героев действительно

окажется мелковат для трагедии. Но если увидеть, что судьбу Катерины определило столкновение двух исторических эпох, то «героическая» трактовка ее характера, предложенная Добролюбовым, окажется вполне правомерной [18, с. 222 - 223].

Сложная коллизия «Грозы», в центре которой супружеская измена героини, происшедшая в отличающейся крайней строгостью моральных правил патриархальной купеческой семье, руководимой деспотичной свекровью, была односторонне воспринята в духе «эмансипаторских» тезисов «демократической» публицистики того времени. Самоубийство главной героини (с точки зрения православия, само по себе являющееся страшным грехом) истолковывалось как акт «благородной гордости», «протест» и своего рода духовная победа над «косными» «домостроевскими» морально-общественными (как подразумевалось, и религиозными христианскими) нормами. Когда высокоталантливый критик-демократ Н.А. Добролюбов в одноименной статье объявил главную героиню «Лучом света в темном царстве», эта его метафора быстро превратилась в шаблон, по которому и столетие спустя данная пьеса Островского истолковывалась в российской средней школе. При этом упускалась, да и сегодня нередко упускается не менее важная составляющая проблематики «Грозы»: «вечная» для литературы тема столкновения любви и долга. Между тем, в значительной мере именно благодаря присутствию в произведении этой темы пьеса поныне сохраняет свою драматургическую живость [33, с. 210].

Купеческая среда, которую в период слафянофильских увлечений драматург изображал как одну из наиболее нравственно стабильных и духовно чистых составляющих российского общественного организма, была подана в «Грозе» как ужасное «темное царство», подавляющее и гнетущее молодежь, основанное на бессмысленной тирании старших, злобное и невежественное. Катерина ощущает себя настолько затравленной, что она неоднократно говорит на протяжении пьесы о самоубийстве как единственном для себя выходе. С другой стороны, эта драма Островского,

вышедшая примерно на два года ранее «Отцов и детей» И.С. Тургенева, побуждает констатировать: тема «отцов и детей» в ее остром социальном развороте как бы висела в литературной атмосфере того времени. Изображенная в «Грозе» молодежь из купеческих кругов (Катерина и Борис, Варвара и Кудряш) понимает и принимает жизненные ценности, вообще житейскую правду старшего поколения не в большей мере, чем Евгений Базаров и Аркадий Кирсанов [33, с. 210 - 211].

Рассмотрим образ Екатерины и ее противницы Кабанихи подробнее.

Обе героини пьесы изображены на фоне прекрасно выписанного Островским пейзажа, который играет в произведении отнюдь не маловажную роль. Одним видна «его красота, другие пригляделись к ней и вполне равнодушны. Высокий волжский обрывистый берег и заречные дали вводят мотив простора, полета, неразрывный с Катериной. Детски чистый и поэтический в начале, в финале пьесы он трагически трансформируется в падение. Катерина появляется на сцене, мечтая раскинуть руки и взлететь с прибрежной кручи, а уходит из жизни, падая с этого обрыва в Волгу. Прекрасная природа, картины ночного гулянья молодежи, песни, звучащие в третьем действии, рассказы Екатерины о детстве и своих религиозных переживаниях - все это поэзия калиновского мира. Но Островский сталкивает ее с мрачными картинами повседневной жестокости жителей друг к другу, с рассказами о неизбывной нищете и бесправии большинства жителей, с фантастической, невероятной «затерянностью» калиновской жизни. Мотив совершенной замкнутости калиновского мира все усиливается в пьесе. Жители не видят нового и знать не знают других земель и стран. Но и о своем прошлом они сохранили только смутные, утратившие связь и смысл предания (разговор о Литве, которая «к нам с неба упала»). Жизнь в Калинове замирает, иссыкает, о прошлом забыто, «руки есть, а работать нечего», новости из большого мира приносит им странница Феклуша, и они с одинаковым доверием выслушивают и о странах, где люди с песьими

головами «за неверность», и о железной дороге, где для скорости «огненного змия стали запрягать» [18, с. 224].

Среди действующих лиц пьесы нет никого, кто не принадлежал бы к калиновскому миру за исключением племянника Дикого – Бориса Григорьевича, которого автор характеризует следующим образом: «молодой человек, порядочно образованный» [34, с. 209]. И хотя он становится предметом великой страсти Катерины, полюбившей его именно потому, что внешне он так отличается от окружающих ее, все-таки прав Добролюбов, сказавший об этом герое, что он «относится более к обстановке». Так можно сказать и об остальных персонажах пьесы, начиная с Дикого и кончая Кудряшом и Варварой. Все они - яркие и живые, разнообразие характеров и типов в «Грозе» дает, конечно, богатейший материал для сценического творчества, но композиционно в центр пьесы выдвинуты два героя: Катерина и Кабаниха, представляющие собой два полюса калиновского мира [18, с. 225].

Образ Катерины, без всякого сомнения, соотнесен с образом Кабанихи. По сути, обе эти женщины - максималистки, они никогда не пойдут на компромисс и не примирятся с человеческими слабостями. Обе они веруют одинаково, и эта их религия весьма сурова, а можно сказать - и беспощадна, по их вере греху нет прощения, а о милосердии не может быть и речи. При этом, правда, Кабаниха как бы полностью прикована к земле, все свои силы она направляет на собирание, удержание и отстаивание существующего уклада, она является своеобразным блюстителем окостеневшей формы этого патриархального мира. Саму жизнь она воспринимает как некий церемониал, и ей не то чтобы не нужно, но просто страшно подумать о том, что эта форма может исчезнуть и возникнет какая-то другая.

В свою очередь Катерина воплощает неземную ипостась этого мира, его дух, его порыв, его мечту. В образе Катерины Островский показал, что даже в окостеневшем мире Калинова может возникнуть народный характер поразительной силы и красоты, вера которого, хотя и мрачная, и истинно

калиновская, все-таки основана на любви, на мечте о справедливости, о красоте, о какой-то высшей цели и правде.

Для общей концепции «Грозы» очень важно, что Катерина, являющаяся, по выражению Добролюбова, «лучом света в темном царстве», появилась не откуда-то из просторов другой жизни или другого исторического времени (при этом не обязательно из хронологически разного, просто из другого по сути – например, из Москвы этого же года, в которой кипит суэта, о чем рассказывает Феклуша, в то время как патриархальны Калинов, по сути, находится в том же году, но в другом историческом времени), а родилась, развивалась и сформировалась в тех же самых калиновских условиях, что все остальное общество этого города. Островский довольно подробно рассказывает об этом уже в самой экспозиции пьесы, когда Катерина повествует Варваре о своей жизни в девичестве. Этот монолог Катерины – один из самых поэтичных в «Грозе». В нем изображен практически идеальный вариант патриархальных отношений и патриархального мира вообще. Главным мотивом этого рассказа выступает мотив все пронизывающей взаимной любви. Вот как говорит об этом Катерина: «Я жила, ни об чем не тужила, точно птичка на воле. Маменька во мне души не чаяла, наряжала меня, как куклу, работать не принуждала; что хочу, бывало, то и делаю. Знаешь, как я жила в девушках? Вот я тебе сейчас расскажу. Встану я, бывало, рано; коли летом, так схожу на ключик, умоюсь, принесу с собой водицы и все, все цветы в доме полью. У меня цветов было много, много. Потом пойдем с маменькой в церковь, все и странницы, - у нас полон дом был странниц да богомолков. А придем из церкви, сядем за какую-нибудь работу, больше по бархату золотом, а странницы станут рассказывать, где они были, что видели, жития разные, либо стихи поют. Так до обеда время и пройдет. Тут старухи уснуть лягут, а я по саду гуляю. Потом к вечерне, а вечером опять рассказы да пение. Таково хорошо было!» [34, с. 221].

Но это была «свобода», абсолютно не вступающая в противоречия с жизненным укладом, складывавшемся веками, с тем укладом, когда весь круг жизни для женщины ограничен домашней работой да религиозными мечтаниями. Это такой мир, в котором человеку даже не может прийти в голову противопоставить себя этому общему течению жизни, поскольку человек не отделяет себя от этого уклада, этой общности. И, естественно, что в таком случае здесь и нет ни принуждения, ни насилия, а имеет место идиллическая гармония патриархальной семейной жизни, которая осталась уже в очень отдаленном историческом прошлом, но в последующие века, тем не менее, постулировалась в кодексе патриархальной морали, освященной религиозными представлениями.

Можно сказать, что Катерина живет в эпоху, когда сам дух этой патриархальной морали, заключавшийся в гармонии между отдельным человеком и нравственными запросами и представлениями среды, давно уже исчез, а сама окостеневшая форма общественных отношений держится на лишь на принуждении и насилии. И Катерина, обладавшая чуткой душой, уловила это. Недаром она говорит Варваре: «Да здесь все как будто из-под неволи» [34, с. 221].

Очень важно, что именно здесь, в Калинове, в душе явно незаурядной, поэтичной девушки рождается совсем новое отношение к миру, совершенно новое чувство, природа и суть которого неясны и для самой героини: «...что-то со мной недоброе делается, чудо какое-то! Никогда со мной этого не было. Что-то во мне такое необыкновенное. Точно я снова жить начинаю, или... уж и не знаю» [34, с. 222].

Это новое смутное чувство, которое Катерина действительно не может объяснить рационально, - это просыпающееся чувство личности.

В сознании и душе героини это чувство, естественно, приобретает не форму общественного, гражданского протеста (так как это было бы совершенно несообразно со сферой жизни и понятий купеческой жены), а форму личной любви. Так, в Катерине зарождается и развивается страсть, но

это не простая влюбленность, а страсть в высшей степени одухотворенная, которая бесконечно далека от инстинктивного стремления к потаенным радостям. Это проснувшееся чувство любви воспринимается героиней как несмыслимое, страшный грех, поскольку любовь к чужому человеку для замужней женщины, которой является Катерина, представляет собой нарушение нравственного долга.

Нравственные заповеди патриархального мира Калинова для Катерины все еще полны своего первоначального смысла и значения. Катерина всей душой хочет быть чистой и безупречной, и ее нравственная требовательность к себе совершенно бескомпромиссна. Так, уже осознав свою любовь к Борису, Катерина изо всех сил стремится противостоять ей, но не находит никакой опоры в этой борьбе, что наглядно выражено в следующих ее словах: «Точно я стою над пропастью и меня кто-то туда толкает, а удержаться мне не за что» [34, с. 222].

И действительно, вокруг героини все уже рушится, и все, на что она обычно могла бы опереться, не может ей помочь сейчас, в этой ее смертельно опасной внутренней борьбе. Все, во что она верила, оказывается пустой оболочкой, которая, по сути, уже лишена подлинного нравственного содержания.

Ситуация осложняется тем, что для Катерины важна прежде всего человеческая суть отношений, а не формальное соблюдение моральных норм и правил. При этом, в нравственной ценности этих норм и правил Катерина не сомневается, но при этом видит, что никому в окружающем ее патриархальном мире совершенно нет никакого дела до подлинной сути этих ценностей.

Катерина вышла замуж совсем молодой девушкой, точнее - ее отдали замуж, поскольку судьбу ее решила семья, а она приняла это решение как вполне обычное, естественное дело. Придя в семью Кабановых, она была готова любить и почитать свекровь, заранее ожидая при этом, что ее муж, как это принято, будет над ней властелином, но также будет ей защитой, и

опорой. Но Тихон ни в коей мере не отвечал этой роли. Слабый, хотя и незлобивый человек, он разрывается между суровыми требованиями матери и состраданием к жене. И, естественно, что Катерина не может найти в нем опоры.

Необходимо подчеркнуть, что Катерина была выписана драматургом с огромной к ней симпатией. Это образ поэтичной, сентиментальной и глубоко религиозной молодой женщины, выданной замуж не по любви. Муж добр, но робок и находится в подчинении у властной матери-вдовы Марфы Кабановой (Кабанихи). Показательно, впрочем, что влюбляется Катерина по воле автора не в какого-либо внутренне сильного человека, «настоящего мужчину» (что было бы психологически естественно), а в купеческого сына Бориса, во многих отношениях похожего на ее мужа как одна капля воды на другую (Борис робок и в полном подчинении у своего властного дяди Дикого - впрочем, он заметно умнее Тихона Кабанова и не лишен образованности) [33, с. 211].

Следует подчеркнуть, что Катерина не является жертвой кого-либо из окружающих персонально, можно сказать, что она - жертва истории. Мир патриархальных отношений умирает, и душа его уходит из жизни в муках и страданиях, задавленная окостеневшей, утратившей смысл формой житейских связей. Именно поэтому в центре «Грозы» рядом с Катериной стоит не кто-либо из участников «любовного треугольника», не Борис или Тихон, персонажи совсем другого, «житейского», бытового масштаба, а Кабаниха. Можно сказать, что Катерина - протагонист, а Кабаниха - антагонист трагедии [18, с. 229].

И если Катерина чувствует по-новому, уже совсем не по-калиновски, но при этом не отдает еще себе в этом отчета, поскольку лишена рационалистического понимания обреченности и исчерпанности традиционных общественных отношений, то Кабаниха, наоборот, чувствует все еще вполне по-прежнему, но при этом ясно видит, что мир ее гибнет. Само собой, что это осознание облекается у нее во вполне «калиновские»,

можно сказать, средневековые формы простонародного философствования, и преимущественно - в апокалиптические ожидания.

При этом у Кабанихи (и в этом она очень похожа на Катерину) с нет абсолютно никаких сомнений в нравственной правоте иерархических отношений патриархального жизнеустройства, но и уверенности в их нерушимости тоже нет. Наоборот, Кабаниха чувствует себя едва ли не последней блюстительницей этого «правильного» миропорядка, а ожидание, что с ее смертью в мире наступит хаос, придает заметный трагизм ее фигуре.

Сама себя она, конечно же, совсем не считает «самодуркой»: «Ведь от любви родители и строги-то к вам бывают, от любви вас и бранят-то, все думают добру научить» [34, с. 217] говорит она детям, и едва ли лицемерит при этом. И уж тем более, публичное признание Катерины для Кабанихи является страшным ударом, к которому, к тому же, вскоре присоединяется опять-таки открытый бунт ее сына.

И в финале пьесы происходит не только гибель Катерины, но и крушение Кабанихи, что подчеркивает трагичность обеих этих натур.

Можно сказать, что под пером Островского задуманная социально-бытовая драма из жизни купеческого сословия переросла в трагедию. Здесь через любовно-бытовую коллизию был показан эпохальный перелом, происходящий в простонародном сознании. Просыпающееся чувство личности и новое отношение к миру, основанное на индивидуальном волеизъявлении, оказалось в непримиримом антагонизме не только с реальным, житейски достоверным состоянием современного патриархального уклада, но и с идеальным представлением о нравственности, присущим высокой героине. Это превращение драмы в трагедию происходило во многом благодаря торжеству лирической стихии в «Грозе» [18, с. 230].

Таким образом, подводя итоги данной части исследования, следует сделать следующий вывод: традиция изображения женщин в лучших образцах русской литературы XIX века предполагает наличие сильных

женских характеров, что наглядно показано как в комедии «Горе от ума» А.С. Грибоедова, так и в пьесе А.Н. Островского «Гроза». Главные героини этих произведений показаны с точки зрения их духовной неудовлетворенности своей средой, своим окружением, и чаще всего, их судьба, в той или иной мере трагична.

1.2. Женские образы в русской драме рубежа веков (на примере пьесы М. Горького «На дне»)

Максим Горький (настоящее имя Алексей Максимович Пешков) (1868, Нижний Новгород – 1936, Горки, под Москвой, похоронен на Красной площади), русский писатель, публицист, общественный деятель. «Выходец из мещанской среды – родился в семье столяра-краснодеревщика, мать была дочерью владельца красильной мастерской. Горький был талантливым самоучкой, сменил множество профессий и исходил пешком половину России. Закончив только начальную школу, писатель был вынужден сам образовывать и воспитывать себя» [30, с. 405].

Появившись в литературе, Горький подменил проблему художественной типизации проблемой «идейного лиризма». Его герои напоминали кентавров, так как несли в себе, с одной стороны, типически верные черты, за которыми стояло хорошее знание жизни и литературной традиции; с другой - произвольные черты и особого рода «философию», которой автор наделял их, часто не согласуясь со строгой «правдой жизни». В конце концов, он заставил критиков решать не проблемы текущей жизни в ее отражении в художественном зеркале, но «непосредственно вопрос о Горьком и том идейно-психологическом типе, что, во многом благодаря ему, врезался в духовную и общественную жизнь России конца XIX - начала XX в.» [50, с. 508]

Мировой успех имела пьеса Горького «На дне» (1902), рассказывающая об обитателях ночлежки, высветившая яркие образы

социальных отщепенцев, раскрывшая их жизненную философию. Жизнь ночлежки описана со всеми бытовыми подробностями. Пьеса была написана в период острого промышленно-экономического кризиса, который разразился в России в нач. 20 в. Одна из главных проблем «На дне» – противостояние «дна» и «хозяев». Другая важнейшая тема пьесы – проблема «сладкой лжи», лжи во спасение – нравственна ли, полезна ли она? Как формулировал сам Горький в интервью 1903 г., «что лучше, истина или сострадание?» [30, с. 408].

Действие пьесы происходит в ночлежке, которой владеет Михаил Иванович Костылев. Населяют ночлежку опустившиеся люди, с самого дна общества: воры, проститутки, бедняки, чернорабочие. При этом некоторые из них отчаянно пытаются выбраться «со дна», а другие опускают руки.

В данной пьесе присутствуют всего пять женских персонажей. Рассмотрим каждый из них подробнее.

Первым женским образом в пьесе является Василиса Карповна, 26-летняя жена Михаила Костылева - содержателя ночлежки.

Василиса Карповна, несмотря на свой возраст, представлена в пьесе как очень властная женщина. Главную роль в формировании такого ее характера сыграло, конечно, то, что ее муж – полновластный хозяин того места, где оказываются люди в силу неблагоприятно сложившихся обстоятельств. Можно сказать, что Василиса Карповна – богиня ночлежки. С нею связаны сразу две интриги сюжета – мелодраматическая и криминальная. Для Василисы не существует внутренних запретов, она даже не задумывается о каких-либо нравственных нормах, что наглядно показано в эпизоде, когда подговаривает вора Ваську Пепла убить своего мужа.

Характер Василисы крайне жестокий и даже беспощадный, а с учетом того, что для нее совершенно не существует понятия «нельзя», она показана очень опасным и крайне беспринципным человеком. Главная цель ее жизни – наслаждение тем или иным способом. Пусть даже посредством убийства

Антиподом Василисы является Наташа, пожалуй, самый светлый и чистый образ пьесы. Наташа – младшая сестра Василисы, в которую влюблен Васька Пепел, являющийся, в свою очередь, предметом вожделения для Василисы. В этом причина ревности старшей сестры к младшей, что приводит к постоянному насилию над ней со стороны как Василисы, так и ее мужа. Муж и жена в этом плане напоминают свору, которой руководит инстинкт уничтожить более слабого, или просто не такого, как они.

При этом Наташа, пожалуй, одна из всех персонажей, верит в настоящую любовь и ждет ее. Но, к сожалению, поиск своей любви она вынуждена осуществлять именно на том «дне», которое легло в основу названия пьесы. В таком «ареале обитания» никогда нельзя никому верить, не с кем поделиться своими переживаниями, своими мыслями и чувствами. Но, деваться Наташе некуда. В этом отношении она чем-то напоминает Соню Мармеладову Достоевского. Положение для Наташи становится настолько невыносимым, что после убийства Костылева, она готова идти хоть в тюрьму, лишь бы убраться из ночлежки: «Берите их... судите... Возьмите и меня... в тюрьму меня! Христа ради... в тюрьму меня!..» [9, с. 106].

В этой сцене к невыносимости ситуации добавляется и чувство вины, поскольку Наташа считает, что не только Пепел виноват в убийстве, а что вина лежит на всех. Это говорит не только о тонкой душевной организации Наташи, но и о ее развитом нравственном чувстве.

Интерес представляет образ Квашни, торговки пельменями, которая всегда показана занятой теми или иными хозяйственными делами, поскольку вся ее жизнь зависит только от ее труда. Она сама делает пельмени, и сама ими торгует. Из чего сделаны эти пельмени, к счастью, никто не знает. Квашня была замужем, но это был настолько негативный опыт, что теперь ей лучше в петлю, чем снова замуж: «Замуж бабе выйти - все равно как зимой в прорубь прыгнуть: один раз сделала - на всю жизнь памятно...» [9, с. 81]. Неудивительно, что когда, по ее выражению, ее «милый муженек» «издох» [9, с. 81], она «целый день от радости одна просидела» [9, с. 81].

Такое стремление к одиночеству в пьесе выражено в том, что практически везде и всегда показана одна, все события и разговоры касаются ее лишь краем, а обитатели ночлежки ее будто побаиваются. Даже ее сожитель Медведев, олицетворение власти и закона, разговаривает с ней с крайне уважительно, видимо ощущая наличие в ней большого количества скрытой агрессии.

Своеобразной антитезой Квашне выступает Настя, очень уязвимая и абсолютно незащитная натура, не отягощенная рефлексией, что, возможно, и предопределило выбор ею такого занятия, как проституция. Настя в свободное от своей «работы» время практически ничем не занята, она почти не воспринимает окружающую действительность и не реагирует на ее реалии. В некотором роде, она почти также самодостаточна, как и ее антипод Квашня, в том смысле, что ни той, ни другой практически никто не нужен.

Единственное, что заставляет более сильно биться сердце Насти, это несбыточная мечта о красивой жизни, которая не только бессмысленна в ее положении, но и довольно скудна, в силу невысокого умственного развития и небогатого жизненного опыта девушки. Можно сказать, что эта ее мечта почерпнута ею из женских романов, которые она может читать благодаря своей грамотности, и над которыми она порой так безутешно рыдает, как это видно со слов Луки: «А там, в кухне, девица сидит, книгу читает и - плачет! Право! Слезы текут...» [9, с. 76].

В некотором роде Настя напоминает маленькую девочку, которая живет в мире своих грез и фантазий, ничего не имеющих общего с реальной действительностью. Но Настя не просто не повзрослевший человек, но еще и человек всегда живущий как бы во сне, во сне наяву. Поведение Насти (несмотря на ее «профессию») тоже очень инфантильно. При неприятностях она порой начинает капризничать, горячиться, а в качестве угрозы окружающим (как это часто делает ребенок в отношении к родителям) обещает напиться: «Ну да, как же! Горничная я вам тут... (Помолчав.) Напьюсь вот я сегодня... так напьюсь!» [9, с. 79].

Но есть в пьесе один эпизод, в котором Настя предстает в несколько ином свете – как человек всей душой ненавидящий окружающую ее действительность и окружающих ее людей. Так, в конце пьесы она заявляет всем: «Кабы я... могла! я бы вас (берет со стола чашку и бросает на пол) - вот как!» [9, с. 111] и далее, убегая: «Волки!... Чтоб вам издохнуть! Волки!» [9, с. 111].

Еще одним женским персонажем пьесы является Анна - жена слесаря Клеща, которая является олицетворенным страданием. Образ Анны не замутнен желанием и, тем более, страстями. Она спокойно, терпеливо и покорно умирает. Причем умирает она не столько от смертельной болезни, сколько от осознания своей ненужности миру. Так она говорит Луке: «Тошно мне» [9, с. 85]. Единственно, что ее тревожит в смерти, это то, что умерев, она тоже может не избавиться от страданий: «А там как - тоже мука?» [9, с. 85].

Подводя итоги данной части исследования, можно сделать следующий вывод: женские образы в пьесе М. Горького «На дне» несут довольно серьезную смысловую нагрузку, поскольку ущербный мир обитателей ночлежного дома становится благодаря их присутствию намного ближе и понятнее. Они как бы выступают достоверности этого мира. И именно их голосами писатель пытается говорить с читателем или зрителем о сострадании к людям, о нестерпимой муке такой жизни. Характеры героинь пьесы очень разные, но объединяет их одно – все они глубоко несчастные люди.

Глава 2. Женские образы в пьесах Э. Радзинского

Изображение женщин в произведениях Э. Радзинского

2.1. Образ Ирины из пьесы «Чуть-чуть о женщине» и ее воплощение на сцене Татьяной Дорониной.

Эдвард Станиславович Радзинский родился 23 сентября 1936 года и прошел довольно длинный творческий путь. Так, его первое произведение – пьеса «Мечта моя... Индия» - была написана в 1958 году. В первый период своего творчества Э. Радзинский писал в основном пьесы для театра. С начала 1990-годов и до настоящего времени Э. Радзинский работает в жанре популярных историко-публицистических произведений.

В данной части исследования представлены результаты рассмотрения женских образов в таких пьесах Э. Радзинского «Чуть-чуть о женщине», «Приятная женщина с цветком и окнами на север», «104 страницы про любовь» и «Она в отсутствие любви и смерти».

Пьеса «Чуть-чуть о женщине» была написана Эдвардом Радзинским в 1968 году специально для Татьяны Дорониной и продолжила общую тематику пьес о любви и ее поиске.

Главная героиня пьесы – Ирина – женщина, состоявшаяся в профессиональном плане (довольно известный ученый, лауреат премии шведской академии за исследование морского дна), но глубоко несчастная в личной жизни. Характеристика главной героини дается через ее восприятие разными людьми, причем делается это постепенно – шаг за шагом раскрывая разные стороны ее личности.

В начале пьесы характеристика героини дается посредством анализа ее личности пассажиром, с которым она едет в поезде. В этой части пьесы автор

не называет свою героиню, а именует ее просто – «женщина». Тем не менее, уже в этой части устами пассажира, демонстрирующего довольно высокий уровень аналитических способностей, Ирине дается первоначальная характеристика. Итак, выясняется, что она разведена, замужем была за однокурсником, брак был непродолжительным, а сама Ирина надеется на новую встречу со своим бывшим мужем.

Пассажир вскрывает также и основную причину непродолжительности брака Ирины: «Итак, брак однокурсников. Нет отношений мужчины и женщины, потому что нет тайны. Есть два приятеля: какой-нибудь Петя и какая-нибудь Валя. Они все знают друг о друге. Более того, они все время соревнуются. Они все время считаются, как положено сверстникам. И никто не хочет уступать. Это больше похоже на совместный турпоход, чем на брак. Кроме того, они молоды, и им кажется, что все это - временно, что самое прекрасное и самое главное у них еще впереди. И они полны ощущения несерьезности этого брака, и они не боятся его разрушать. Они – смелы» [44, с. 6 - 7].

Далее человек, названный автором просто «пассажир» развивает свою мысль, о том, что однокурсники быстро теряют интерес друг к другу, кроме того, их начинают угнетать бытовые мелочи. «Пассажир» порой доводит свой «психоанализ» до гротеска, чем очень возмущает героиню, которая в свою очередь пытается провести ответный сеанс, что ей, в общем-то, удастся.

Фактически общение между «женщиной» и «пассажиром» призвано показать различие в мужском и женском восприятии любви и брака.

Общение с «пассажиром» вызывает у Ирины воспоминания о том, неудачном, с его точки зрения, браке, который сама героиня теперь идеализирует: «Я помню только, что был рай. Это были ссоры - в раю. Мой первый, мой милый, мой мужчина, мой муж. Как все просто - во всем мире был человек, который был мой. А сейчас нет, вот и все... *(С усмешкой)*. Не трогайте первых браков. Это браки детей. Их легко уничтожить. Дети все преувеличивают. Взрослые умеют прощать. Они знают, что все в мире

объяснимо. И измены тоже. А для детей - это конец. Как правило - конец. Будьте милосердны! Не трогайте первых браков!» [44, с. 11 - 12].

Далее выясняется, что героиня до сих пор ждет возвращения своего бывшего мужа. Ждет и надеется.

В следующей части пьесы героиня показывается в домашней обстановке, а также в общении по телефону с со своим начальником и подругой, которая представляет собой второй женский образ в данной пьесе.

Общение между подругами многое раскрывает в их характерах. Подруга Ирины выглядит весьма легкомысленной особой, которую больше всего в жизни интересует мода, и которая постоянно находится в поиске денег на новые модные наряды. Ирину она называет «старая калоша», что свидетельствует не только об их довольно близких отношениях, но и об отсутствии у главной героини такого качества, как обидчивость (хотя в душе ей это не нравится).

В разговоре проступает еще одно качество Ирины, названное ею самой: «Понимаешь, я поглупела с возрастом. Годы идут, и абсолютно нет никакого ощущения повзросления. Внутри мне по-прежнему десять лет. Но если бы это все на морде было видно. Был бы в этом какой-то толк. А то выглядишь на все свои, а внутри - дитя. Это ужас какой-то!» [44, с. 16 - 17].

Следует заметить, что подруга во многом завидует Ирине, которая любит свою работу, у которой есть квартира, а также неплохая внешность. Однако сама Ирина таких восторгов подруги по поводу своей жизни не разделяет, поскольку её утомило одиночество.

Можно отметить еще одно важно качество Ирины – ее отзывчивость: она финансово помогает своим близким – родителям, племяннику, сестре.

Проблема главной героини не только в ее одиночестве, но также в том, что она находится в системе социальных и межличностных отношений, которая ей совершенно не нравится. Она не хочет встречаться с любовником, который является и ее начальником, но встречается, не хочет устраивать по предложению подруги девичник, но устраивает, даже не хочет разговаривать

с подругой, но разговаривает. Такое положение угнетает героиню: «Это все оттого, что я не так живу. Раньше я была свободной и дерзкой, я начинала. От меня никто не ждал свершений, радость дебютантки. Теперь от меня ждут. Я должна все время поражать. И у меня появился страх ответственности. Я уже не думаю о работе. Я думаю только о том, что обо мне скажут в связи с этой работой. Я не свободна...» [44, с. 20 - 21].

Очевидно, что жизнь Ирины не находится в согласии с ее желаниями. Она чувствует, что ее жизнь проходит впустую, утекая сквозь пальцы, как мелкий песок. И от этого героиня страдает больше всего. Неудивительно, что у нее возникает желание эту жизнь изменить.

Можно сказать, образы Ирины и ее подруги выступают как антагонисты. Таким способом автор пытается наиболее рельефно показать характеры обеих героинь, одна из которых стремится к счастью, а другая – к удовольствиям. В конце пьесы возможность достичь своей цели у Ирины появляется, однако финал произведения остается открытым, оставляя читателю или зрителю простор для воображения.

2.2. Образ главной героини пьесы «Приятная женщина с цветком и окнами на север».

Главной героиней пьесы «Приятная женщина с цветком и окнами на север» является женщина со странным именем Аэлита, основными качествами которой являются доброта и доверчивость.

Пьеса начинается со сцены разрыва между главной героиней и ее гражданским мужем Апокиным. Уже в этом проявляются некоторые качества характера Аэлиты: ее вспыльчивость, но в то же время – беззлобность, ее своеобразный юмор, ее речь, ее стремление быть похожей на известную актрису.

Таким образом, уже в начале пьесы вырисовывается образ простой, но очень образованной женщины, которая просто хочет быть счастливой. В

дальнейшем это образ получит свое развитие.

Так происходит в купе скорого поезда, где Аэлита знакомится с пожилым элегантным мужчиной, выдающим себя за генерала. Откровенная лесть этого человека, якобы принявшего ее за известную актрису, Аэлита воспринимает всерьез, что еще раз свидетельствует о ее детской наивности.

Эпизод в поезде позволяет раскрыть и другие качества главной героини. Этому способствуют и вопросы «генерала», на которые она отвечает как бы от имени актрисы, на которую похожа Аэлита. Одним из таких качеств является ее доверчивость. Так, она не боится рассказать совершенно незнакомому человеку о своей жизни: «Какой вы положительный человек. Мне действительно хочется вам все рассказать. Глаза у вас – отзывчивые» [43, с. 13].

В этом рассказе Аэлита сообщает много подробностей о себе и о своей жизни: «Знаете, я когда влюбляюсь - будто в облаке хожу. И все вижу, как из этого облака... Мне даже один человек, он хорошо ко мне относился... всегда говорил: «Аэлита, не приставай к мужчинам!» (Страстно) Потому что, когда мне человек нравится - такая темпераментная становлюсь. Ужас! (Остановилась.) Кстати, Аэлитой меня мать назвала... Она, когда я появиться должна была, кино одно старо-старое посмотрела... И там героиню звали Аэлита. Она - марсианка была... Красивое имя» [43, с. 15 - 16].

Кроме того, она рассказала попутчику и про взаимоотношения с Апокиным, и про то, что к ней обычно «такая шваль пристаёт» [Приятная, с. 19], и про то, как она хотела стать не актрисой, а дворником, и т.д.

Наивность Аэлиты проявляется и в том, с какой не критичностью она воспринимает рассказ попутчика о его «заслугах перед отечеством», а также мировой наукой: он и генерал, и доктор наук, и профессор, и почетный доктор Кембриджского университета.

Особо следует отметить доброту Аэлиты и трепетное отношение ко всему живому, что наиболее наглядно проявляется в ее рассказе о том, как она завела себе цветок: «И повезло: совершенно живой оказался цветок!.. И

умный такой... Только вот у меня комната на северную сторонусолнце видел... Выгуливаю» [43, с. 23].

Следует отметить, что именно данный рассказ и послужил основой для названия пьесы.

В своей доброте Аэлита доходит до того, что пытается одолжить «генералу» на неопределенное время все имеющиеся у нее деньги, которые тот уже выкрал из ее сумочки, заменив на газетную бумагу. Даже узнав от инспектора милиции, что ее знакомый – мошенник-рецидивист, она заявляет, что дала ему деньги сама и не просит вернуть их обратно.

Наивность героини просто поражает. Ее апофеозом становится переписка Аэлиты с уже отбывающим срок «генералом», что, как всегда, приведет героиню к очередному разочарованию в людях, так как вместо него, к ней приезжает некий Федя, которому «генерал» продал адрес Аэлиты вместе с фотографией. Однако, несмотря на то, что она точно знает о том, что Федя такой же аферист, как и ее знакомый «генерал» (Федя сам рассказал ей об этом), она, ни минуты не сомневаясь, дает ему все накопленные за три года деньги, чтобы тот купил в магазине новый телевизор. А на его удивленные слова: «Аэлита, уважаемая, вы меня еще не так хорошо знаете...» [43, с. 64], она отвечает: «Ну почему же? Я все о вас знаю: вы были аферистом. Вы хотите исправиться. Вы мечтатель. Вы новогоднюю ночь провели со мной в моем доме. И вы влюблены в меня с первого рассказа... В общем, я жду вас с нетерпением, Федя» [43, с. 64]. Как выясняется впоследствии, таким способом героиня хотела ответить на вопрос: обманут ее снова или нет. «*Она*. Просто, Федя, меня много обманывали. И я подумала: если вы пришли меня... ну как бы сказать... *Он*. Обчистить. *Она*. Так лучше я вам сама все отдам... Потому что если меня еще раз обмануть - я просто не выдержу» [43, с. 66].

Можно сказать, что Аэлита живет по принципу «лучше поверить врагу, чем не поверить другу», хотя и очень страдает от того, что ее постоянно обманывают. В основе такого поведения лежит неистребимое желание найти

родственную душу, человека, которого можно любить, поскольку именно любовь является главной целью существования героини: «Мне всю жизнь нужно любить... Это даже как-то смешно... Это, если хотите, ненормальность... Сначала я хотела взять собаку или кошку, чтобы их полюбить. Мне не дали соседи, я подселенец! Ха-ха-ха... И тогда я взяла цветок. И полюбила... И цветок меня... Тут бы мне заткнуться! Но я жадная... Мне, видите ли, мало цветка!.. Мне подавай еще человека. А это слишком большая роскошь - любить человека... И за это меня наказали: я полюбила трех обманщиков... Но вы не подумайте подумайте... что я какая-то распущенная... Я просто хочу любить. Хочу любить, и все. У меня пересыхают губы от этой жажды любить...» [43, с. 96].

Итак, образ Аэлиты в пьесе получился исключительно цельным и колоритным. Можно сказать, что автору вполне удалось воплотить в этом образе некий идеал женщины, которая создана любить и быть любимой.

А для того чтобы сделать образ Аэлиты более рельефным, автор вводит образ актрисы, которая играет Аэлиту на сцене. Этот образ, по сравнению с Аэлитой, представляется довольно абстрактным, каким-то неживым. Хотя представления о жизни у самой актрисы выглядят довольно типичными для представителей ее профессии. Неудивительно, что она недовольна ролью Аэлиты, ведь она мечтала о более «великих» ролях. Хотя играть на сцене вообще ей нравится: «И результат? Результат: все, что я передумала, все, что перестрадала, не доиграла... Для чего? Чтобы играть эту дурищу! Самое смешное - я хочу ее играть. Не потому, что хочу ее играть. А потому, что хочу - играть! Играть! Играть!» [43, с. 77].

В этой последней фразе и содержится главная антитеза пьесы: Аэлита хочет любить, а актриса – играть. В этом вся разница. Для первой жизнь – это любовь, а для второй – притворство.

2.3. Образ Наташи из пьесы «104 страницы про любовь».

Еще одним произведением Э. Радзинского, представляющим интерес с точки зрения анализа женских образов, является **пьеса «104 страницы про любовь»**.

Главной героиней данного произведения является девушка Наташа, работающая бортпроводницей, которая в начале пьесы в одном из молодежных кафе знакомится с парнем по фамилии Евдокимов (физиком по профессии), который ей понравился. Следующим вечером они снова опять идут в кафе и задерживаются там допоздна. Проблема заключается в том, что Наташе утром нужно улететь в рейс. Не сумев поймать такси, Наташа соглашается на то, чтобы зайти домой к Евдокимову и вызвать такси по телефону. Наташа остается у Евдокимова на ночь. Именно в эту ночь он наконец-то называет ей свое имя – Электрон. Наташа влюбляется в Евдокимова и признается ему в этом, но не видит ответного чувства и хотя они и договариваются о новой встрече, но чувствуя формальность этой договоренности, оставляет ему записку следующего содержания: «Ты ничего не понял. Я думала, ты поймешь... И получился - юморочек. Встречаться не надо. Наташка» [40, с. 26].

Уже с первых страниц пьесы вырисовывается образ Наташи – девушки веселой и открытой, которая легко идет по жизни и стремится найти свою любовь, такую, например, которая есть у сослуживцев Евдокимова – Владика и Гали Острцовых.

И Наташа находит свою любовь. Несмотря на неприятное расставание после той ночи, и Наташа, и Евдокимов все-таки приходят в назначенное для встречи место у стадиона «Динамо». Так и начинается их роман. При этом их отношения складываются совсем непросто. И причиной тому характеры обоих влюбленных. В рамках настоящего исследования интерес, прежде всего, представляет характер Наташи.

Можно сказать, что автору удалось очень рельефно изобразить Наташу. Писатель постоянно подчеркивает ее независимый характер, ее самостоятельность. Еще одним важным качеством главной героини является

ее нежелание получить счастье за чужой счет. Так, она прекрасно знает, что штурман Лёва Карцев давно к ней равнодушен, однако она знает и то, что другая бортпроводница, Ира, любит Лёву. И поэтому Наташа не дает ему никакой надежды на взаимность. В разговоре с Лёвой Карцевым Наташа просит его заботиться об Ире, а также высказывает мысль, которую смело можно назвать её кредо: «...Что бы ни случилось, главное - уметь остаться человеком» [40, с. 66].

Как уже было сказано, Наташе удалось найти свою любовь, но она подозревает, что она является для Евдокимова всего лишь «развлечением». Именно поэтому она лжет ему о своей якобы имевшей место измене ему. Девушка видит, что он поверил ей, и очень оскорблена этим. И хотя затем они мирятся, этот эпизод выступает как бы прологом к трагическому концу пьесы: Наташа погибает, спасая пассажиров из загоревшегося самолета. Она воплотила свое кредо в жизнь – осталась человеком несмотря ни на что.

2.4. Женские образы в пьесе «Она в отсутствии любви и смерти».

В заключение данной части исследования будет рассмотрена пьеса «Она в отсутствии любви и смерти», в которой писатель изображает современную жизнь, в которой, по его мнению, ни любовь, ни смерть, в том виде, в каком его представляла классическая русская литература, невозможны. И действительно, эта пьеса очень далека от классики. И вряд ли это можно назвать ее плюсом. Вероятно, автор пытался создать у читателя (или зрителя) представление о жизни как о театре невероятного абсурда. Для этого он пользуется различными приемами, основным из которых является сокрытие того, о чем идет речь. То есть все действующие персонажи пьесы постоянно о чем-то говорят, но при этом совершенно непонятен предмет их разговора. Связи между событиями также практически не существует. Создается впечатление нахождения в некоей психиатрической клинике среди ее пациентов. Если автор стремился к такому эффекту, то это ему удалось блестяще.

В пьесе три героини: милостивая 18-летняя девушка, ее мать и подруга матери. Именно во взаимоотношениях этих трех женщин и проявляются их характеры.

Девушка представляет собой персонаж довольно странный и неадекватный, в голове у нее постоянно присутствуют какие-то дикие теории, которые были бы простительны для младшей школьницы, но не для девушки, достигшей совершеннолетия. Например: «У меня есть теория: обычно проходишь мимо других нормально. Это значит, ты уносишь с собой свое изображение - оно скользит по другим, не больше. Но иногда ты отражаешься в ком-нибудь, как в зеркале. Это опасно. Начинаешь тотчас погружаться в этого человека. Это значит, ты чувствуешь все, что чувствует он. Например, я по-разному чувствую себя, когда этот человек дома, когда его нет, и когда он уехал из города. Начинаешь ощущать даже его мысли. Это приводит к страшной путанице: он ведь не знает, что ты все о нем знаешь» [42, с. 39].

Пытаясь добиться ответного чувства от своего знакомого, которого она то ли любит, то ли просто хочет, чтобы он ее постоянно выслушивал, она постоянно фантазирует, рассказывает какие-то невероятные истории, а в итоге обижается, что ее не понимают.

Интересны ее взаимоотношения с матерью, которая показана как женщина, родившая свою дочь довольно рано, и так и не сумевшая найти к ней подход, о чем она и заявляет в самом начале пьесы: «Я не умею! Я не могу с тобой!» [42, с. 8].

Система взаимоотношений матери и дочери наглядно показана в следующем фрагменте:

«Мать. Иди. (Тихо-тихо.) Иди. (Орет.) Уходи!

Она (усмехнулась). Не позвонил? (Кивнув на телефонную трубку.) Сама позвонишь?

Мать дает ей пощечину.

Она. (Весело.) Чао! Я пошла в парикмахерскую! (Уходит)» [42, с. 9].

По ходу пьесы становится все более очевидно, что девушка ненавидит мать всей душой. Именно поэтому она устраивает с помощью знакомого розыгрыш матери по телефону, а затем психологически издевается над ней. Причиной такой ненависти служит то, что, по мнению девушки, мать ее предала. «Предательство» матери заключалось в том, что она познакомилась с каким-то мужчиной и стала часто разговаривать с ним по телефону, а также написала ему письмо: «Она читала мне вслух сказки! Все детство! Миллион сказок! Она очень красивая, и она принадлежала мне, только мне!.. И вот однажды... она перестала читать, и я стала сама их придумывать. Как я люблю свое лето... Знаете, в чем между нами огромная разница? В том, что у вас уже было это лето ... И вот однажды я узнала, что она - не моя, она мне изменила. Учтите, я даже не возненавидела его, он ниже моей ненависти. Я возненавидела ее! Я не могла смотреть на нее без презрения! У нее голос меняется, когда она разговаривает с ним по телефону! Я все время вспоминаю историю: тигр любил укротительницу и загрыз ее, когда она полюбила! Но самое жуткое: недавно я прочла ее письмо. Она - богиня! Красавица! Рожденная, чтобы ее боготворили! Писала неизвестному! И готова была боготворить его, только чтобы не быть одной... то есть не быть со мной!» [42, с. 93].

Вообще девушка в пьесе выглядит страшно одинокой. В детстве она много болела, у нее практически не было друзей, о которых она всегда мечтала, и хотя и привыкла быть одна, но одиночество ненавидит всей своей душой. Она не может себя найти в этом мире, она стремится найти свою любовь, свое счастье, но это ей не удается. И она вынуждена фантазировать, придумывать то, чего нет в реальности, так она привыкла с детства: «Понимаете, я с детства выдумывала. Когда я не умела читать, я сидела у окна, смотрела на улицу и выдумывала. И люди, и вещи, которые я видела, тотчас превращались. Поэтому, когда я потом вновь встречалась с этими людьми и вещами, я всегда путалась... что было реально, и что я сама придумывала. Я привыкла путаться. Поэтому с самого начала вы не были для

меня реальным человеком. Я вам скажу фразу, вы ее все равно не поймете: «Если бы хоть кто-нибудь позволил ей себя полюбить». Я не боюсь ее сказать, потому что никто в мире не смеет меня унижить!» [42, с. 61].

Одним из средств характеристики девушки выступают ее письма к неизвестному адресату, которые она сначала надиктовывает на магнитофон, а затем записывает. Пример такого письма: «Три часа ночи - это мой час. Только ночью я чувствую себя полностью человеком... Ночью я читаю и думаю, даже ем. Только хищники и убийцы едят по ночам... поэтому у всех убийц желудки порченые... Я проснулась сейчас совсем счастливая. Поразительно: вместо того чтобы умирать от горя - я свечусь от радости и освещаю собою всю комнату, меня надо выключать на ночь... иначе все загорится... Я вас не видела несколько часов, но я не теряю с вами связь. У меня есть теория: у женщин более высокое предназначение, ибо они должны отдавать. И создавать новую плоть. Поэтому природа наделяет их щедрее. Доля природы в женщине больше. И оттого в них мало логики и много хаоса и безмерности... то есть природы... Поэтому установление связи между людьми сквозь пространство - дело женщин... Чтобы все стало в мире на свои места... я должна непрерывно чувствовать эту связь с вами... Иначе все останавливается. И вот сейчас, наладив связь с вами, - после всего!.. - я испытываю радость! Потому что... я чувствую правду. Боже мой! Как мне нравится вот так разговаривать с вами! Я вас люблю. Сколько раз на день я ловлю себя на этом слове, срывающемся с губ. Я сойду с вами с ума, но я не смогу от вас уйти (Смеется). Какое счастье. Наконец я смогу сказать вам то, что повторяла тысячу раз, вас предчувствуя: «Каждое утро, проснувшись, я захлебываюсь в собственном дыхании... я ощущаю ваши губы с такой физической реальностью, что почти теряю сознание. Только молоточки в висках. Я становлюсь безумной... и со всей силой этого безумия я говорю вам: я вас люблю! Спокойной ночи, милое чудо!» [42, с. 81 - 82].

Мать девушки – тоже очень несчастный человек. Можно сказать, что это человек надломленный, который постоянно ждет чуда в виде мужчины,

которого она будет любить, а он – будет любить ее. Однако реально она на это почти не надеется. Все ее поведение, слова, поступки свидетельствуют о понимании своей обреченности на одиночество, и это несмотря на довольно привлекательную внешность и неплохие интеллектуальные способности.

Особо следует сказать о подруге матери. Это женщина в возрасте за тридцать, работающая в больнице, которая страстно мечтает выйти замуж и завидует своей подруге, матери главной героини, так как у нее есть поклонники (что очень далеко от истины): «Короче, у меня уже просто комплекс. Я больше не могу так! Давай выдадим меня замуж. Я никогда не была замужем. В последнее время я все яснее чувствую: я буду хорошей женой! Я веселая! Меня в больнице зовут «колокольчик» [42, с. 22].

Следует заметить, что зависть к матери девушки в отношении ее мужчин, это своего рода обман: обе знают, что ничего подобного нет, и каждая знает, что другая это знает. Просто им так удобно. Такие взаимоотношения их вполне устраивают.

Подруга матери верит в гороскопы, читает «Литературную газету», и ходит на вечера знакомств, где иногда попадает в странные истории: «Ха-ха-ха! Это была киносъемка! Они снимали фильм об одиноких, скрытой камерой. Ну, теперь ты понимаешь, какая мне выпала пруха - мое лицо на всю страну с экрана. Ну, неужели не найдется на целую страну хоть один, всего один тип... которому нужна любительница стихов и природы. И вот он покупает билет в кино, и наша встреча состоялась (Кричит). Пруха! Тельцы должны действовать!» [42, с. 52 - 53].

Получается, что все три женских персонажа пьесы основной целью жизни поставили найти мужчину своей мечты. Как выразилась девушка: все женщины ждут «своего капитана» [42, с. 65].

В отличие от рассмотренных ранее произведений, героини пьесы «Она в отсутствие любви и смерти» оставляют тяжелое впечатление. Никто из них даже не задумывается, что в жизни могут быть и другие цели, кроме поиска подходящего мужчины. Если многие из женщин, изображенных в ранее

рассмотренных пьесах писателя, люди самодостаточные, то три героини данной пьесы поражают своей скованностью этим самым «отсутствием любви» и ее ожиданием.

Таким образом, подводя итоги данной части исследования, можно сделать вывод, что в пьесах Э. Радзинского представлены несколько типов женских характеров: женщины с высоким уровнем образования и социальным статусом (как Ирина из пьесы «Чуть-чуть о женщине»); наивные простушки (как Аэлита из пьесы «Приятная женщина с цветком и окнами на север»); открытые и независимые (Наташа из пьесы «104 страницы про любовь»); несчастные, ждущие своего «капитана», страшно одинокие героини (как героини пьесы «Она в отсутствие любви и смерти»). Большинство женщин из пьес Радзинского не живут так, как они хотят, чаще они несчастны. Причин тому может быть множество: от личных качеств до устоявшейся системы социальных отношений. Но главной причиной является отсутствие в их жизни (по крайней мере – у большинства) – взаимной любви. Пожалуй, единственной, у кого такая любовь есть – Наташа, но ее судьба трагична. Получается, что автор как бы намекает на невозможность счастья на земле. Можно утверждать, что все женщины в рассмотренных пьесах писателя обладают одним общим качеством – страстным стремлением любить и быть любимой.

2.2. Женские образы в исторической прозе Э. Радзинского

Эдварду Радзинскому принадлежат многочисленные пьесы и романы об отечественных и зарубежных государственных деятелях, исторических личностях, а также о многочисленных загадках российской истории.

Одной из таких загадок является женщина, якобы являвшаяся дочерью императрицы Елизаветы Петровны и провозгласившая себя Елизаветой Второй Всероссийской, что явилось прямым посягательством на престол

Екатерины Второй. Речь идет о романе Э. Радзинского «Последняя из дома Романовых».

Уже на первых страницах романа проступает образ той женщины, которая и является его главной героиней: «...У горящего камина на фоне высокого окна сидит молодая красавица. ...В эту женщину были влюблены самые блестящие люди века. Ее красоте завидовала Мария Антуанетта. И мечтательный гетман Огинский, и властительный немецкий государь князь Лимбург были у ее ног. Ей объяснялся в любви самый блестящий донжуан Франции – принц Лозен. И граф Алексей Орлов, самый блестящий донжуан России...» [42, с. 3 - 4].

Такая характеристика свидетельствует о незаурядности не только внешности авантюристки, настоящее имя которой в итоге так и осталось неизвестным, но и всей ее личности. Особенно, если учесть ее довольно молодой возраст (при знакомстве с маркизом де Марином ей был 21 год).

Но несмотря на незаурядность личности самозванки, ей всё-таки не удается обмануть практически никого из тех людей, с которыми она имела дело. Никто в действительности так и не поверил, что она – дочь Елизаветы Петровны. Скорее она сама больше верила в ту ложь, которую предлагала другим. Как отметил де Марин: «...Она говорила и в это верила. Она всегда верила тому, что выдумывала...» [42, с. 53].

При такой богатой фантазии у нее был еще и замечательный актерский талант. Она прекрасно умела преображаться: «И она всегда была разная. У нее были не только разные имена, но, клянусь, и разные лица!... Вот ее волосы кажутся совсем черными, и глаза становятся как уголь – и она персиянка... Но вот ты видишь, что на самом деле ее волосы темно-русые, а лицо – с нежным румянцем и веснушками. И она славянка, клянусь! А вот она повернулась в профиль, и этот хищный нос с горбинкой, и этот овал... она уже итальянка, дьявольщина!» [42, с. 53].

Планы самозванки остаются непонятными до самого конца романа. Вряд ли изначально затевая свою авантюру, она всерьез рассчитывала на то,

чтобы занять российский престол. Скорее всего, она просто пыталась каким-то образом выбраться наверх, т.е. подняться по социальной лестнице. И у нее появилась такая возможность – тот же князь Лимбург предлагал ей руку и сердце. Однако, как говорится, аппетит приходит во время еды, и в какой-то момент она решает получить большее, погнаться за журавлем в нее, вместо того, чтобы удержать синицу в руке. Вероятно, этому решению способствовал и авантюрный склад характера «принцессы». Кроме того, она явно получала удовольствие от самого процесса такой авантюрно-приключенческой жизни.

Ее подход к людям отличался большим психологизмом. Она никогда не рассказывала о себе все, а выдавала информацию небольшими порциями. Так, при знакомстве с де Марином, он сообщает о себе, что «воспитывалась в столице Голштинии городе Киле, где от воспитателей узнала, что происходит из древнего рода князей Володимирских, а также то, что ее родовые поместья якобы были конфискованы по непонятным причинам. Но в дальнейшем почему-то должны быть ей возвращены. Здесь же она сообщает, что ее схватили и увезли в Сибирь, где пытались отравить, но затем сбежала вместе с нянькой через границу в Багдад. Там их якобы приютил некий купец Гамет, который знал о ее высоком происхождении» [42, с. 54].

Очевидно, что такое ее объяснение выглядит, мягко говоря, довольно неправдоподобным (особенно бегство из Сибири в Персию, где практически каждый купец знает о происхождении «тайной дочери императрицы Елизаветы»). И, тем не менее, несмотря на явную неправдоподобность такого рассказа, которую не мог не заметить такой образованный человек, как маркиз де Марин, «он не может избежать какого-то необъяснимого таинственного воздействия на него этой авантюристки, о чем он прямо заявляет: «Она предложила мне, блестящему вельможе самого блестящего двора мира, стать мальчиком на побегушках у неизвестной женщины с неизвестным прошлым! И я... я бросил замки на Луаре, бросил все, что имел. Я подписал ее векселя на чудовищные суммы. И следовал за ней повсюду!»

[42, с. 55].

Такое воздействие испытали на своей шкуре и другие мужчины, с которыми контактировала самозванка. При этом она не стеснялась рассказывать разным людям разные истории о «своем детстве». Так, князю Лимбургу она сообщает следующее: «Я дитя любви очень знатной особы, которая поручила некой женщине воспитать меня. Ни в чем я не имела отказа. Но... вдруг перестали приходить деньги на мое содержание. Оказалось, моя мать умерла. И вот тогда эта женщина продала меня богатому старику. – Она засмеялась. – О, как я обирала его! Я притворялась больной, он вызывал врача и аптекаря, и они прописывали мне самые дорогие лекарства. Старик безумно любил меня и платил, а потом эти деньги мы делили с аптекарем и врачом» [42, с. 64 - 65]. При этом самозванка признается Лимбургу, что была куртизанкой. Однако для князя это уже не имеет никакого значения, поскольку он уже полностью находится под властью ее чар. Такое признание уже не сможет повлиять на его желание жениться на «принцессе».

Сам князь Лимбург прекрасно понимал, что из себя представляет его возлюбленная. Он явно видел ее ложь, тем более, что она особо и пыталась ее скрывать, рассказывая другим (например, польскому князю Радзивиллу), истории из якобы своей жизни, но которые она совсем недавно услышала от того же Лимбурга: «Как все причудливо соединялось в этой очаровательной головке. Это я ей рассказывал про низвержение Орловых и про Разумовского. Несколько лет назад казацкий гетман проезжал через мои владения. И все вокруг говорили о тайном браке его брата Алексея с императрицей Елизаветой. Но она, видимо, перепутала имена братьев, назвавшись дочерью казацкого гетмана [42, с. 74].

Далее Лимбург добавляет: «Ее головка готова была изобрести в любой миг миллион историй. Как она была изворотлива!..» [42, с. 76].

Однако незаурядный актерский талант позволял ей не только избежать разоблачения, но и оказывать значительное влияние на окружающих ее

людей. Особенно на тех, кто оказался в нее влюблен. Так, князь Лимбург говорил, что она каждый день представлялась ему в ином свете, и он готов был поверить во все, что она ему рассказывала. И это при том, что он почти наверняка узнал ее подлинную историю – историю мошенницы, которая, выдавая себя за незаконную дочь австрийского императора, обобрала французских банкиров в Бордо и в итоге по требованию императрицы Марии-Терезии ее выдали австрийцам, и она попала в тюрьму. Через полгода, соблазнив начальника тюрьмы, она сбежала из нее. Затем она объявилась в Генте, где соблазнила голландского купца. Таким образом, Лимбург знает, что имеет дело с прожженной мошенницей и авантюристкой, совершенно не разборчивой в средствах, но не может ничего с собой поделаться, находясь под властью ее чар: «Самое удивительное – я все это знаю, но тем не менее ей верю...» [42, с. 81].

Однако, не все мужчины настолько поддавались чарам «принцессы». Одним из таких оказался польский князь Радзивилл, который явно пытался использовать самозванку в своих целях, а именно, для того, чтобы дестабилизировать обстановку в России, тем самым получив возможность поднять восстание в Польше.

При этом Радзивилл не гнушается тем, что имеет дело с совершенно беспринципной авантюристкой без роду и племени, т.е. обладающую как раз теми характеристиками, которые наиболее презирает польская шляхта. Такая ситуация не смущает шляхтича, и он проявляет незаурядные актерские способности при общении с «будущей российской государыней»: «Меж тем Радзивилл торжественно начал: – Исторический день наступил, господа. В этом доме происходит первое свидание несчастного скитальца с будущей российской государыней. Он низко поклонился принцессе» [42, с. 71].

Ответное актерское мастерство демонстрирует и новоявленная «государыня»: «Принцесса была неузнаваема: ее лицо, ее жесты – сама величественность. – Мне остается, господа, открыть вам: мое истинное имя Елизавета. Елизавета – дочь Елизаветы... Я рождена от брака русской

императрицы Елизаветы с казацким гетманом Разумовским. Это был тайный брак, но брак законный. О чем существуют соответствующие бумаги...» [42, с. 71]. Далее, даже не пытаясь хоть как-то обуздать свою невероятно буйную фантазию, «государыня» повествует о том, как она подвергалась тысячам опасностей, была вынуждена жить под именем принцессы Володимирской, а также о том, как ее брат – Разумовский – по ее приказу сначала скрывался под именем Пугачева, а затем поднял восстание в России [42, с. 71 - 72].

Несмотря на очевидную неправдоподобность данной истории, ее воспринимают как данное. Тем более, что именно в это время Пугачев одерживает свои серьезные победы, а попытаться лишний раз нанести удар по России с другой стороны, - довольно большой соблазн для Радзивилла. Тем более, что самозванка не перестает раздавать обещания, весьма привлекательные для поляка: «Моя цель – единая и могучая Польша в прежних границах. Но есть еще и другая цель, – она сказала это торжественно, – передайте Его высокопреосвященству: я решила склонить мой народ к признанию римской церкви. Клянусь страданиями народов моих, я приведу их души в лоно католичества» [42, с. 90].

Вернуть Польше фактическую независимость, да еще и изменить вероисповедание в России на католичество (так же, как в Польше), вряд ли можно сделать более выгодное предложение Радзивиллу. Однако, впоследствии польский князь по здравому размышлению откажется от такого рискованного шага и предпочтет за лучшее примириться с Понятовским – польским королем, возведенным на трон Екатериной.

Еще одним мужчиной, который не поддался на чары новоявленной «государыни всероссийской», был Алексей Орлов. Он сразу распознал ложь в ее рассказах, тем более, что для такого умного человека, как бывший фаворит Екатерины, это было совсем не сложно: «Орлов молча, со странной улыбкой глядел на принцессу. «Роста она небольшого, и лицо нежное: ни белое, ни черное, глаза огромные, на лице есть веснушки. Телом суха. Да кто же она? Басни про Персию да про Сибирь? Говорит по-немецки,

по-итальянски, по-французски. А по-русски – ни звука, принцесса Всероссийская!» [42, с. 98].

И здесь уже начинается игра двух великих актеров – самозванки и Орлова. Каждый из них пытается прощупать друг друга, а также убедить другого в своей искренности и любви. В итоге победа в этом лицемерном поединке оказывается на стороне Орлова, хотя сама «принцесса» в тот момент считает, что она полностью контролирует князя, как это показано в ее диалоге с Доманским:

«– Можно обманывать днем, но не ночью, – говорил голос принцессы.

– И все-таки ты сошла с ума, – отвечал мужской голос:

– Запомни: сошел с ума тот, кто влюблен. А он влюблен, и безумно – уж в этом я разбираюсь. Влюбленный – всегда глуп. «На забаву нам и созданы глупцы» [42, с. 105].

Однако позабавился в итоге сам Орлов, да еще императрица Екатерина, которая является вторым основным женским образом в романе.

Образ Екатерины II показан в двух аспектах: как действительно великой правительницы и как авантюристки, которой, в отличие от новоявленной внучки Петра I, улыбнулась удача.

Однако, не только счастливое стечение обстоятельств помогла Екатерине взойти на российский престол, закрепиться на нем и достичь грандиозных успехов в государственной деятельности. Как справедливо рассуждает сама Екатерина: «Чаще всего счастье бывает результатом личных качеств, характера и поведения» [42, с. 39]. Чтобы ее рассуждения не были голословными, она приводит пример своей жизни и жизни ее мужа Петра III, который действительно оказывается довольно характерным. При этом императрица сожалеет, что ей пришлось отдать приказ об убийстве своего мужа, но прекрасно понимала, что иначе поступить не могла: «...Когда я восприняла престол, флот был в упущении, армия в расстройстве, 17 миллионов государственного долга и 200 тысяч крестьян находились в открытом бунте. Но главное бедствие было – шатание в умах. Ибо на русской

земле находились целых три государя...» [42, с. 39].

Екатерине удалось не только решить все эти проблемы, но и достичь больших успехов в управлении Россией. Можно сказать, что правление Екатерины с точки зрения ее внешнеполитических успехов было «золотым веком» России. Такое положение стало возможно только по причине искренней любви императрицы к России и русскому народу: «Я люблю эту страну, я обожаю ее язык. Я преклоняюсь перед физическими чертами русских – их статью, их лицами. Я считаю русскую армию лучшей в мире. Я всем сердцем приняла религию этой страны. Я ходила пешком на богомолье в Ростов. Я ненавижу в себе все немецкое. Даже своему единственному брату я запретила навещать меня в России. Я сказала: «В России и так много немцев». И сказала чистосердечно, потому что давно не чувствую себя немкой» [42, с. 39 - 40].

Следует отметить, что образ Екатерины II, выступает в романе также в качестве иллюстрации того, что самозванка, в общем-то, была права, заявляя, что в этот «век чудес» нет ничего невозможного, и у нее есть шанс получить российский престол. Она явно имела в виду пример Екатерины.

Характерно, что если образ самозванки дан в восприятии сразу нескольких мужчин, то образ Екатерины дается либо только через восприятие Алексея Орлова, либо через непосредственное авторское описание.

В первом случае речь идет о воспоминаниях умирающего фаворита о днях молодости. Естественно, что в этих воспоминаниях Екатерина представляется еще совсем молодой, но при этом уже хорошо знающей свою цель, девушкой. Граф осознает то, что Екатерина использовала его самого, брата Григория и многих других в своих целях: «– Сломил... – слышал свой голос умирающий граф, – одна ты нас всех сломила. ...Умирающий старик глядел на императрицу на потолке и шептал беззвучными губами: – Ах, эти гордые твои фавориты, они всегда думали, что они выбрали тебя, а это ты их выбирала. Счастливая, ты всегда любила тех, кто был тебе нужен. Нас было

пятеро братьев... удалыцы-кутилы, любимцы гвардии... И ты взяла Григория и взяла тем нас всех... и всю гвардию. Ты знала: скоро... скоро умрет Елизавета. И тогда муженек, тебя ненавидевший, упечет тебя в монастырь, да и женится на любовнице. И ты готовилась... Екатерина Великая...Екатерина Предусмотрительная» [42, с. 14 - 15].

В этом фрагменте очень наглядно показан характер и умственные способности Екатерины, ее прозорливость и способность адекватно оценивать ситуацию. Еще одним выдающимся качеством Екатерины было умение выбирать людей для тех или иных целей. И даже выбирая себе фаворитов, она всегда думала не только о собственных удовольствиях, но и о государственных интересах России, поскольку всегда выбирала людей активных и имеющих талант к государственным делам. Екатерина и сама понимает, что обладает таким талантом: «Ни Петр Третий, ни Елизавета не подготовили мне министров для новых задач, стоявших перед страной. Они обходились надутыми посредственностями. Я призвала к управлению целую когорту блестящих людей. И я дала им возможность совершать великие дела, ибо знаю: не только люди делают дела, но и *дела* делают людей...» [42, с. 43].

Кроме всего прочего Екатерина показана в романе как весьма просвещенный и разносторонний человек: она переписывается с французскими просветителями, известными деятелями культуры и науки, вводит в России прививки от оспы (первую прививку делают как раз Екатерине, что являлось по тем временам невероятным риском), занимается государственными делами по десять часов в день и т.п. При этом она обладает тонким пониманием человеческой психологии и прекрасным чувством юмора. Так, когда Михаила Огинского попытавшегося совершить антироссийский государственный переворот в Польше, постигла в этом деле неудача, Екатерина прислала ему «в знак соболезнования флакончик нашатырного спирта для приведения в чувство, ибо все его имущество в Польше было конфисковано» [42, с. 56].

Интересно и то, что Екатерина отказалась встречаться с самозванкой, привезенную в Россию и находящуюся в тюрьме, даже несмотря на то, что та обещала раскрыть императрице не только свою тайну, но многие другие. Сам Э. Радзинский не уверен, что Екатерина все-таки отказалась от встречи, но и доказательств противоположного у него тоже не имеется. В любом случае, Екатерина вышла победительницей и в этом своем поединке. И причиной тому именно те ее качества, о которых было сказано ранее и которые так наглядно изображены в романе.

Таким образом, подводя итоги данной части исследования, можно сделать следующий вывод: в романе «Последняя из дома Романовых» изображены два женских характера: авантюристки-самозванки, претендующий на российский престол, и императрицы Екатерины II. Если первая показана как женщина, обладающая незаурядным криминальным талантом и невероятными личными амбициями, то вторая – как умнейший государственный деятель, очень многое сделавший для России. Основными личными качествами самозваной «принцессы», изображенными в романе, являются довольно острый ум, необузданная фантазия, уверенность в своих силах и своих чарах, прекрасные актерские способности и женская красота. Основными же качествами Екатерины являются ее проницательный и прозорливый ум, умение грамотно оценивать и выбирать людей, способность адекватно оценивать ситуацию, а главное – ее любовь к России и русскому народу.

Заключение

В процессе проведения настоящего исследования были сделаны следующие выводы.

Во-первых, в русской литературе сложилась определенная традиция изображения женщины, которая оказала и продолжает оказывать влияние на дальнейшее развитие данной темы в отечественном литературном процессе.

Во-вторых, традиция изображения женщин в лучших образцах русской литературы XIX века предполагает наличие сильных женских характеров, что наглядно показано как в комедии «Горе от ума» А.С. Грибоедова, так и в пьесе А.Н. Островского «Гроза». Главные героини этих произведений показаны с точки зрения их духовной неудовлетворенности своей средой, своим окружением, и чаще всего, их судьба, в той или иной мере трагична.

В-третьих, женские образы в пьесе М. Горького «На дне», написанной в самом начале XX века, несут довольно серьезную смысловую нагрузку, поскольку ущербный мир обитателей ночлежного дома становится благодаря их присутствию намного ближе и понятнее. Они как бы выступают достоверности этого мира. И именно их голосами писатель пытается говорить с читателем или зрителем о сострадании к людям, о нестерпимой муке такой жизни. Характеры героинь пьесы очень разные, но объединяет их одно – все они глубоко несчастные люди, так и не нашедшие себя в этой жизни по тем или иным причинам.

В-четвертых, в пьесах Э. Радзинского представлены несколько типов женских характеров. Это и женщина с высоким уровнем образования и

социальным статусом (Ирина из пьесы «Чуть-чуть о женщине»), и наивная простушка Аэлита (из пьесы «Приятная женщина с цветком и окнами на север»), и открытая и независимая Наташа (из пьесы «104 страницы про любовь»), и страшно одинокие героини пьесы «Она в отсутствие любви и смерти». Большинство женщин из пьес Радзинского не живут так, как они хотят. Причин тому может быть множество: от личных качеств до устоявшейся системы социальных отношений. Но главной причиной является отсутствие в их жизни (по крайней мере – у большинства) – взаимной любви. Пожалуй, единственной, у кого такая любовь есть – Наташа, но ее судьба трагична. Получается, что автор как бы намекает на невозможность счастья на земле. А счастье зависит от наличия в жизни человека чувства любви. Можно утверждать, что все женщины в рассмотренных пьесах писателя обладают одним общим качеством – страстным стремлением любить и быть любимой.

В-пятых, в романе «Последняя из дома Романовых» изображены два женских характера: авантюристки-самозванки, претендующий на российский престол, и императрицы Екатерины II. Если первая показана как женщина, обладающая незаурядным криминальным талантом и невероятными личными амбициями, то вторая – как умнейший государственный деятель, очень многое сделавший для России. Основными личными качествами самозваной «принцессы», изображенными в романе, являются довольно острый ум, необузданная фантазия, уверенность в своих силах и своих чарах, прекрасные актерские способности и женская красота. Основными же качествами Екатерины являются ее проницательный и прозорливый ум, умение грамотно оценивать и выбирать людей, способность адекватно оценивать ситуацию, а главное – ее любовь к России и русскому народу.

В-шестых, большинство женских образов в произведениях Э. Радзинского созданы в рамках русской литературной традиции, поскольку несут на себе отпечаток специфики той системы социальных отношений, которая присутствует в обществе на том или ином этапе своего развития.

При этом женщины в произведениях писателя (за редким исключением) изображаются очень рельефно и колоритно, чаще всего намного ярче, чем мужчины, что позволяет говорить, о наличии в произведениях Э. Радзинского (прежде всего – пьесах) женской доминанты.

Список использованной литературы

1. *Бабенко, Л. Г.* Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа [Текст]: Учебник для вузов / Л. Г.Бабенко. - М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. - 464 с.
2. *Бахтин, М.М.* Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук [Текст]/ М.М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000. – 336 с.
3. *Белинский, В.Г.* Взгляд на русскую литературу 1847 года [Текст]/ В. Г. Белинский // Белинский, В.Г. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 8. - М.: Художественная литература, 1982. С. 337 - 412.
4. *Билинкис, Я.* «Горе от ума» в историко-литературной перспективе [Текст]/ Я. Билинкис// А. С. Грибоедов: Материалы к биографии. Сборник научных трудов. - Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1989. С. 220 - 237.
5. *Вознесенская, Т.И.* Русская литература XIX – XX веков [Текст]: Конспективное изложение программных тем/ Т.И. Вознесенская, И.К. Сушилина, Т.А. Щепачова. – М.: Издательство МГУП, 2000. – 261 с.
6. *Гей, Н.К.* Образ и художественная правда [Текст]/ Н.К. Гей// Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. – М.: Издательство академии наук СССР, 1962. С. 115 – 148.
7. *Гинзбург, Л.Я.* О литературном герое [Текст]/ Л.Я. Гинзбург. – Л.: Советский писатель, 1979. – 222 с.
8. *Головенченко, Ф.М.* Введение в литературоведение [Текст]/ Ф.М. Головенченко. – М.: Высшая школа, 1964. – 316 с.

9. *Горький, М.* Собрание сочинений в 30 томах. Том 6: Пьесы 1901 – 1906 [Текст]/ М. Горький. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1949. – 366 с.
10. *Грибоедов, А.С.* Полное собрание сочинений. В трех томах. Том 1: Горе от ума [Текст]/ А.С. Грибоедов; Гл. ред. А.С. Фомичев. – СПб.: Нотабене, 1995. – 354 с.
11. *Гришунин, А.Л.* «Горе от ума» как формула жизни [Текст]/ А.Л. Гришунин // А. С. Грибоедов: Материалы к биографии. Сборник научных трудов. - Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1989. С. 245 - 249.
12. *Гришунин, А.Л.* Грибоедов [Текст]/ А. Л. Гришунин, В. Е. Хализев// История всемирной литературы: В 8 томах. Т. 6. - М.: Наука, 1989. С. 315 – 321.
13. *Давыдова, Т.Т.* Теория литературы [Текст]: Учебное пособие/ Т.Т. Давыдова, В.А. Пронин. – М.: Логос, 2003. – 232 с.
14. *Добролюбов, Н.А.* Собрание сочинений: В 9 т. Т. 5 [Текст]/ Н.А. Добролюбов. - М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. – 612 с.
15. Домашняя страничка Эдварда Радзинского [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.radzinski.ru/map/>
16. *Есин, А.Б.* Принципы и приемы анализа литературного произведения [Текст]: Учебное пособие/ А.Б. Есин. – М.: Флинта, Наука, 2000. – 248 с.
17. История всемирной литературы: В 8 томах. Т. 6. [Текст]. - М.: Наука, 1989. – 792 с.
18. История русской литературы XIX века: (Вторая половина) [Текст]: Учеб. для студентов пед. ин-тов по спец. «Рус. яз. и лит.» / Н. Н. Скатов, Ю. В. Лебедев, А. И. Журавлева и др.; Под ред. Н. Н. Скатова. - М.: Просвещение, 1991. – 512 с.
19. История русской литературы XIX века. Т. 2 [Текст]/ Под ред. С.М. Петрова. – М.: Просвещение, 1969. – 567 с.

20. История русской литературы XIX века. Т. 2. Часть II [Текст]/ Под ред. С.М. Петрова. – М.: Просвещение, 1970. – 326 с.
21. История русской литературы XX века (20-90-е годы). Основные имена [Текст]/ Под ред. С. И. Кормилова. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1998. – 283 с.
22. *Карпов, И.П.* Автор и герой на rendez-vous [Текст]/ И.П. Карпов// Уроки русской словесности. - М.: Гуманитарный издательский центр «Владос», 2000. – 320 с.
23. *Кожин, В.В.* Художественный образ и действительность [Текст]/ В.В. Кожин// Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. – М.: Издательство академии наук СССР, 1962. С. 58 – 71.
24. *Крошнева, М. Е.* Теория литературы [Текст]: учебное пособие / М. Е. Крошнева. – Ульяновск: УлГТУ, 2007. – 103 с.
25. *Кулешов, В.И.* История русской литературы XIX века [Текст]: Учебное пособие для вузов/ В.И. Кулешов. – М.: Академический проект; Фонд «Мир», 2005. – 800 с.
26. *Кулешов, В.И.* Этюды о русских писателях: исследования и характеристики [Текст]/ В.И. Кулешов. - М.: Издательство МГУ, 1982. - 262 с.
27. *Лебедев, Ю.В.* История русской литературы XIX века. В 3-х ч. Ч. 1. 1800 - 1830-е годы [Текст]: учеб. для студентов вузов, обучающихся по спец. 032900 (050301) «Русский язык и литература» / Ю. В. Лебедев. - М.: Просвещение, 2007. - 480 с.
28. *Лейдерман, Н.Л.* Современная русская литература: 1950 – 1990 годы [Текст]: учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений. В 2 т. Т.1: 1950 – 1968/ Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 414 с.
29. *Лейдерман, Н.Л.* Современная русская литература: 1950 – 1990 годы [Текст]: учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений. В 2 т. Т.2: 1968 –

- 1990/ Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 688 с.
30. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия [Текст]/ Гл. ред. А.П. Горкин. – М.: Росмэн-Пресс, 2006. - 1680 с.
31. Литературная энциклопедия терминов и понятий [Текст]/ Под ред. А.Н. Николюкина. - М.: НПК «Интелвак», 2001. - 1600 стб.
32. *Минералов, Ю.И.* История русской литературы XIX века (1800 - 1830-е годы) [Текст]: Учебное пособие/ Ю.И. Минералов. - М: Высшая школа, 2007. - 367 с.
33. *Минералов, Ю.И.* История русской литературы XIX века (1840 - 1860-е годы) [Текст]: Учебное пособие/ Ю.И. Минералов. - М: Высшая школа, 2003. - 301 с.
34. Островский, А.Н. Полное собрание сочинений. В 12-ти томах. Т. 2: Пьесы (1856 - 1866) [Текст]/ Под общ. ред. Г.И. Владыкина и др. - М.: Искусство, 1974. - 808 с.; 1 л. портр.
35. *Палиевский, П.В.* Внутренняя структура образа [Текст]/ П.В. Палиевский// Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. – М.: Издательство академии наук СССР, 1962. С. 72 – 114.
36. *Полещук, Л.З.* История русской литературы. Часть 3 [Текст]/ Л.З. Полещук. – Владивосток: Дальневосточный государственный университет, 2005. – 129 с.
37. *Попова, И.М.* Проблемы современной русской литературы [Текст]: Курс лекций/ И.М. Попова, Л.Е. Хворова. - Тамбов: Издательство Тамбовского государственного технического университета, 2004. – 62 с.
38. *Попова, И.М.* Современная русская литература [Текст]: учебное пособие / И.М. Попова, Т.В. Губанова, Е.В. Любезная. – Тамбов: Издательство Тамбовского государственного технического университета, 2008. – 64 с.
40. Поэтика русской литературы конца XIX - начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза [Текст]. - М.: ИМЛИ РАН, 2009. - 832 с.

41. *Радзинский, Э.* 104 страницы про любовь [Текст]/ Э. Радзинский. – М.: АСТ, 2007. - 116 с.
42. *Радзинский, Э.* Загадки истории [Текст]/ Э. Радзинский. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – 416 с.
43. *Радзинский, Э.* Она в отсутствии любви и смерти [Текст]/ Э. Радзинский. – М.: Вагриус, 2010. - 118 с.
44. *Радзинский, Э.* Приятная женщина с цветком и окнами на север [Текст]/ Э. Радзинский. – М.: Вагриус, 2007. - 97 с.
45. *Радзинский, Э.* Чуть-чуть о женщине [Текст]/ Э. Радзинский. – М.: АСТ, 2007. – 94 с.
46. *Реизов, Б.Г.* История и теория литературы [Текст]/ Б.Г. Реизов. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1986. – 321 с.
47. *Роднянская, И.Б.* Образ [Текст]/ И.Б. Роднянская// Литературная энциклопедия терминов и понятий/ Под ред. А.Н. Николюкина. - М.: НПК «Интелвак», 2001. Стб. 661 – 674.
48. Русская литература XX века [Текст]: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений: В 2 т. – Т. 2: 1940 – 1990-е годы/ Л.П. Кременцов, Л.Ф. Алексеева, Н.М. Малыгина и др.; Под ред. Л.П. Кременцова. – М.: Издательский центр «Академия», 2002. – 464 с.
49. Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы. Учебник для студентов высших учебных заведений/ В.Н. Альфонсов, В.Е. Васильев, А.А. Кобринский и др.; Под ред. С.И. Тиминой. – СПб.: Издательство «Logos»; М.: Высшая школа, 2002. – 586 с.
50. Русская литература рубежа веков (1890-е - начало 1920-х годов). Книга 1 [Текст]. - М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. - 960 с.
51. *Сквозников, В.Д.* Творческий метод и образ [Текст]/ В.Д. Сквозников// Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. – М.: Издательство академии наук СССР, 1962. С. 149 - 185.

52. *Соколов, А.Г.* История русской литературы конца XIX – начала XX века [Текст]: Учебник/ А.Г. Соколов. - М.: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 2000.– 432 с.
53. *Страхов, И.В.* Методы психологического анализа в художественном изображении характеров: Психологический анализ портретов-характеров в романах И.А. Гончарова [Текст]/ И. В, Страхов. – Саратов: Издательство Саратовского педагогического института, 1978. - 48 с.
54. Теоретическая поэтика: понятия и определения [Текст]. Хрестоматия для студентов филологических факультетов университетов и пединститутов/ Автор-составитель Н.Д. Тамарченко. – М.: РГТУ, 1999. – 286 с.
55. *Томашевский, Б.В.* Теория литературы. Поэтика [Текст]: Учебное пособие/ Б.В. Томашевский; Вступительная статья Н.Д. Тамарченко. – М.: Аспект-Пресс, 1999. – 334 с.
56. *Фарино, Е.* Введение в литературоведение [Текст]: Учебное пособие/ Е. Фарино. - СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. - 639 с.
57. *Федотов, О.И.* Основы теории литературы [Текст]: Учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 ч. Ч. 1: Литературное творчество и литературное произведение/ О.И. Федотов. – М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2003. – 272 с.
58. *Федотов, О.И.* Основы теории литературы [Текст]: Учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 ч. Ч. 2: Стихосложение и литературный процесс/ О.И. Федотов. – М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2003. – 240 с.
59. *Фесенко, Э.Я.* Теория литературы [Текст]: Учебник для вузов/ Э.Я. Фесенко. – М.: Академический проект; Фонд «Мир», 2008. - 780 с.
60. *Хализев, В.Е.* Теория литературы [Текст]/ В.Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 1999. – 375 с.
61. *Яковкина, Н.И.* История русской культуры: XIX век [Текст]/ Н.И. Яковкина. - СПб.: Издательство «Лань», 2002. - 391 с.

