

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
**«Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»
(ВлГУ)**

Колледж инновационных технологий и предпринимательства

ЛЕКЦИИ ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ
«Русский язык и Литература. Литература»
для специальностей среднего профессионального образования
технического и социально-экономического профиля

ЛЕКЦИИ ПО ЛИТЕРАТУРЕ

Лекция №1

Введение

1. Историко-культурный процесс и периодизация русской литературы.

- Русское общество в XIX веке;
- общественно-политическая жизнь: восстание декабристов, «мрачное десятилетие», «петрашевцы», реформа 1861 г., революционеры-демократы.
- периодизация русской литературы XIX века.

На протяжении почти всего 20 века наше литературоведение вынуждено было жестко связывать историю литературы с историей общественного движения в России. В основу такой периодизации были положены периоды освободительного движения в России. В перестроечные годы - этот подход был отвергнут как чрезмерно политизированный и не отражающий специфики литературы. Было признано, что периодизация литературы – не может быть отражением периодизации исторической. Литература, хотя и связана с историей, но обладает специфическими закономерностями. Выделять периоды ее развития следует, исходя из закономерностей самой литературы. Ученые согласны в том, что за основу периодизации должны быть положены эстетические критерии. Поиск этих критериев напряженно велся в конце 90-х годов. Их отражением стали дискуссии в журнале «Вопросы литературы». Единого критерия так и не выработано, признано, что таких критериев может быть несколько: преобладание определенных жанров в тот или иной литературный период, особое решение проблемы героя, доминирование определенного метода.

Но даже с учетом эстетических критериев периодизации литературы в значительной мере условна. Ведь тенденции и приемы нового периода не возникают в один момент. Они зарождаются постепенно в недрах предшествующего периода.

В настоящее время на основе эстетических различий в литературе 19 века выделяется три периода.

2. Специфика литературы как вида искусства.

Словесная специфика художественной литературы, открывающая перед ней широкие возможности для художественного воплощения общественных идеалов, делает ее мощным орудием общественной борьбы. Например, литература социалистического реализма вносит огромный вклад в дело строительства коммунистического общества.

Теснейшая связь художественной литературы с развитием общественной идеологии определяет возникновение и развитие на определенных исторических этапах различных литературных направлений и течений, разнообразие методов типизации (например, классицизм, критический реализм, сентиментализм, символизм, социалистический реализм), своеобразие конкретных проявлений в области языка, сюжета, литературных жанров и т. д. Основные жанры (роды) литературы: эпос, лирика и драма, в пределах которых различаются следующие основные виды: очерк, рассказ, повесть, роман - в эпосе; трагедия, драма, комедия - в драме; песня, лирическое стихотворение - в лирике.

Литература тесно взаимодействует с другими видами искусства. Чрезвычайно разнообразны, например, ее связи с театральным искусством по линии драматургии, инсценировок эпических произведений и художественного чтения. Взаимодействие художественной литературы с кино нашло свое выражение в создании нового жанра - литературного киносценария, а также в экранизации многочисленных литературных произведений. Эмоциональное богатство поэтического языка создает основу для взаимодействия художественной литературы и музыки (песня, романс, кантата, опера) . Изобразительное искусство находит в литературе основу для многих сюжетов и, главное, для особого графического жанра - иллюстрации к литературным произведениям. С другой стороны, многие формы очерковой литературы сближают художественную литературу с различными областями общественной публицистики. Полнота отражения в художественной литературе общественной практики человека определяет ее многообразные связи с различными сторонами общественной идеологии в целом.

3. Взаимодействие русской и западноевропейской литературы в XIX веке.

Когда Отечественная война 1812 года привела русских в Париж, когда они непосредственно смогли увидеть плоды западного просвещения, - высокомерное отношение к Западу сменилось более здоровым течением мысли, более критическим отношением к условиям русского быта, результатом чего явилось опять сатирическое направление в литературе, поддерживаемое молодыми писателями этого времени (Долгорукий, Горчаков, Нахимов, Измайлов) . Особенно известны были романы Нарезного ("Бурсак", "Два Ивана" и др.) , в которых русская жизнь со многими её отрицательными сторонами находит верное и художественное отражение. В них показаны пороки русской администрации, крепостное право и мистицизм, увлекавший в то время много русских людей. Таким образом, реализм с сатирическим оттенком пробивался всё больше и больше. Высшего же проявления этот реализм достиг в басне. Написанные лёгким языком, басни Дмитриева и А. Е. Измайлова увлекали читателей. К этому же

времени расцвёл талант И. А. Крылова, басни которого представляли образцы самостоятельного творчества, как по содержанию, так и форме. Наиболее характерные особенности русского ума, облечённые в форму народной русской речи, нашли в них своё выражение.

Литература выходит из зависимого положения от западной и приобретает характер самобытности. Вместе с тем развивается потребность непосредственного знакомства с образцами греко-римской поэзии. Благодаря Батюшкову был разработан антологический род поэзии (переводы Тибулла, Петрарки, Боккаччо, Парни и др.). Гнедичем была переведена "Илиада" Гомера, Жуковским - "Одиссея". Новое поколение, воспитанное в начале царствования Александра I, не могло, однако, удовлетвориться литературными произведениями, отвечающими только эстетической потребности.

Увлекаясь французскими энциклопедистами, новое поколение молодых литераторов стремилось применить начала, выработанные западноевропейской мыслью, к русской жизни (тайные общества, возникшие в первую половину царствования Александра I). Это настроение общества нашло себе выражение и в печатных литературных произведениях. Рылеев в своих лирических стихотворениях, не отличающихся, правда, художественными красотами, отражает либерализм тогдашних мнений. Некоторые из его стихотворений ("Временщик", "Видение", "Гражданин") настолько сильно проникнуты чувством здорового патриотизма, что, при всех недостатках во внешней отделке, являются ценными произведениями того времени, вносящими идейное содержание в литературу.

4. Самобытность русской литературы (с обобщением ранее изученного материала).

литература в России становится ведущей формой общественного сознания, т.е. вбирает в себя философию, политику, эстетику и этику. Этот синкретизм русской литературы прекрасно осознавали многие писатели и критики: « У нас в изящной словесности да в критике на художественные произведения отразилась вся сумма идей наших об обществе и личности» (Писарев, т.1, 1955, с. 192). Итак, особенность русской литературы 19 века обусловлена невозможностью в иных формах отражать самые жгучие проблемы современности.

Поэтому русская публика воспринимала литературу как явление общественного самосознания, а писателей - как духовных вождей нации, защитников и спасителей. « Поэт в России больше, чем поэт», - скажет позднее Е.Евтушенко. Именно эта роль литературы, заставляла русских писателей 19 века ощущать свою ответственность перед

обществом. ставить в произведениях важные философские, социальные и психологические проблемы.

Центральными проблемами 19 века являлись вопросы о путях развития русского общества, улучшения жизни народа, личности.

Важной особенностью русской литературы являлось ее положительное начало. Еще В.Г.Белинский выдвигал требование: « Всякая критика действительности и всякое отрицание должны вестись во имя идеала». И хотя ведущим методом литературы второй половины 19 века становится критический реализм, с его острым обличением общественных недостатков. Эта особенность русской литературы бросалась в глаза зарубежному читателю.

Осознание своего высокого предназначения и ответственности перед обществом обусловили высокую идейность русской литературы 19 века. Она не была просто «эстетической игрушкой» и средством развлечения. Важной ее особенностью также была внимание к простому народу.

Следующая особенность литературы 19 века - ее своеобразное функционирование в обществе. Существование жесткой цензуры, с одной стороны, необходимость в распространении новых прогрессивных воззрений – с другой, привели к тому, что в первой трети 19 века литература существовала не только в письменном виде. Неопубликованные произведения читались в салонах Петербурга и Москвы, обсуждались на заседаниях литературных кружков и обществ и, благодаря этому, передовые идеи проникали в широкие массы.

Вопросы для самостоятельного изучения темы.

1. Как вы понимаете слова А.М. Горького, что под художественной литературой следует понимать «такое сочетание различных материалов, — а также звуков, красок, слов, — которое придаёт созданному — сработанному — человеком-мастером форму, действующую на чувство и разум как сила, возбуждающая в людях удивление, гордость и радость пред их способностью к творчеству»?
2. Как вы считаете, чем отличается литература от кинематографа, живописи и других видов искусства?

3. Докажите, что творчество А. С. Грибоедова и А.С. Пушкина органически связано с движением декабристов.

Лекция №2

Общая характеристика русской литературы 1 половины XIX века

(Раздел 1, тема 1.1)

1. Историко-культурный обзор.

2. Литературная борьба.

Первая половина - это конец сентиментализма (в самом начале XIX века) и зарождение романтизма: Жуковский, Батюшков, молодой Пушкин. Грибоедов представлял "неоклассицизм". Идет литературная борьба старой школы с новой - "Беседа любителей русского слова" и "Арзамас", два литературных общества, представлявшие классицизм и романтизм. Романтизм продолжен в творчестве Лермонтова. Утверждается в русской литературе реализм - "Онегин" и другие произведения Пушкина, "Герой нашего времени" Лермонтова и повести Гоголя. В 40-х годах реализм становится ведущим направлением. Поначалу его называют "натуральной школой" - это молодой Тургенев, Некрасов, Григорович, "Бедные люди" Достоевского, "Обыкновенная история" Гончарова, "Свои люди сочтемся" Островского.

В 1852 году умирает последний романтик Жуковский и основатель "натуральной школы" (хотя на самом деле страшный фантазер) Гоголь. Пока еще царствует Николай I, но скоро прогремит Крымская война, на трон взойдет Александр II (в 1856) и начнется критический реализм с романами Толстого и Достоевского.

4. Романтизм – ведущее направление русской литературы 1-й половины XIX века.

Романтизм - направление в европейской и американской литературе конца XVIII - первой половины XIX века. Настроение безнадежности, отчаяния, "мировой скорби" - болезнь века, присуща героям Шатобриана, Байрона, Мюссе.

В то же время им свойственно ощущение скрытого богатства и беспредельных возможностей бытия. Отсюда у Байрона, Шелли, поэтов-декабристов и Пушкина - энтузиазм, основанный на вере во всемогущество свободного человеческого духа, страстная жажда обновления мира.

Романтики мечтали не о частных усовершенствованиях жизни, а о целостном разрешении всех ее противоречий. У многих из них преобладают настроения борьбы и протеста против царящего в мире зла (Байрон, Пушкин, Петефи, Лермонтов, Мицкевич) . Представители созерцательного романтизма нередко склонялись к мысли о господстве в жизни непостижимых и загадочных сил (рок, фатум) , о необходимости подчиниться судьбе (Шатобриан, Колридж, Саути, Жуковский) .

Для романтиков характерно стремление ко всему необычному - к фантастике, народным преданиям, к "минувшим векам" и экзотической природе.

Они создают особый мир воображаемых обстоятельств и исключительных страстей. Особенно, в противовес классицизму, большое внимание уделяется духовному богатству личности. Романтизм открыл сложность и глубину духовного мира человека, его неповторимое своеобразие ("человек - малая Вселенная"). Плодотворным было внимание романтиков к особенностям национального духа и культуры разных народов, к своеобразию различных исторических эпох. Романтизм ознаменовался обновлением художественных форм: созданием жанра исторического романа, фантастической повести, лиро-эпической поэмы. Необычайно расцвета достигла лирика. Существенно расширены возможности поэтического слова за счет его многозначности.

Высшее достижение русского романтизма - поэзия Жуковского, Пушкина, Баратынского, Лермонтова, Тютчева.

5. Самобытность русского романтизма.

Главное русло русской литературной революции в первой половине века было таким же, как и на Западе: сентиментализм, романтизм и реализм. Но облик каждой из этих стадий был чрезвычайно своеобразен, причем это своеобразие определялось и тесным переплетением и слиянием уже известных элементов, и выдвиганием новых - тех, которые западноевропейская литература не знала или почти не знала.

Начальный период русского романтизма: поэзия Жуковского и Батюшкова. То обстоятельство, что переданное ими настроение разочарования еще осталось в рамках сентиментального элегизма и не достигло ступени отчуждения, резкой вражды и разрыва с действительностью, позволяет видеть в их творчестве самые первые шаги романтизма. Но несомненна разница - у Жуковского "жалобы на несвершенные надежды, которым не было имени, грусть по утраченном счастье, которое Бог знает в чем состояло" (Белинский), томительное стремление "туда! ", прелесть воспоминаний и неотчетливых видений - чувства, текучая и неуловимая жизнь сердца, "романтизм средних веков", как это называли; у Батюшкова - эпикуреизм, радость бытия, упоение чувственности,

пластичность и изящная определенность формы - сходство с классической литературой античности.

Следующий период русского романтизма более целен и определен, потому что одно лицо выступает как ведущее - Пушкин, в первую очередь как автор “Южных поэм”. Именно под влиянием Пушкина и преимущественно в жанре поэм были выработаны главные романтические ценности, сложился ведущий тип конфликта. Вместе с тем обозначились и оригинальные черты романтизма, отличающие его, например, от романтизма восточных поэм Байрона: подрыв “единодержавия” (термин В. Жирмунского) главного героя, экстенсивность описаний, заземлённость и конкретизация мотивов отчуждения.

Единство и цельность же последующей романтической эволюции настолько условны, что проблематично само понятие “период”. В это время (кон. 20-х - 40-е гг.) романтическое движение распадается на множество параллельных потоков: философская поэзия Любимова, философская проза В. Ф. Одоевского (цикл “Русские ночи”, 1844), поэзия Языкова, Баратынского и Тютчева, каждая оригинальна по-своему, и Гоголь как автор “Вечеров на хуторе близ Диканьки”, и Лермонтов. Можно считать, что в лирике, поэмах и драме “Маскарад” Лермонтова русский романтизм достиг высшей точки своего развития. Высота эта определяется предельным развитием романтического конфликта, углублением его диалектики, в частности, сопроникновением противоположных начал (добра и зла), острой постановкой субстанциональных проблем бытия.

6. Основные черты творчества Г.Р. Державина и В.А. Жуковского.

Предназначение поэта, в понимании Г. Р. Державина — прославление великих поступков и порицание дурных. Главным объектом поэтики Державина является человек как неповторимая индивидуальность во всём богатстве личных вкусов и пристрастий. Многие его оды имеют философский характер, в них обсуждается место и предназначение человека на земле, проблемы жизни и смерти. Краткий анализ оды «Фелица».

Основоположником русского романтизма по праву считают В. А. Жуковского, избравшего главным предметом своей поэзии мир человеческой души.

«Его стихов пленительная сладость

Пройдет веков завистливую даль...»

— писал о нем А. С. Пушкин. «...Одухотворив русскую поэзию романтическими элементами, он сделал ее доступною для общества, дал ей возможность развития, и без Жуковского мы не имели бы Пушкина», — признавал В. Г. Белинский, считавший Жуковского первым поэтом на Руси, чья поэзия «вышла из жизни».

В стихотворении «Невыразимое» Жуковский сам определил своеобразие своего творчества: предметом его поэзии было не изображение видимых явлений, а выражение мимолетных неуловимых переживаний. В этом суть поэзии Жуковского. Она — история души поэта, его волнений, мечтаний и дум, лирическим выражением которых становятся его элегии, баллады и поэмы. Тема очарования души, одаренной вдохновением, видением прекрасного, всегда мгновенного и невыразимого, с которой связывается у Жуковского понимание поэзии, была основной для его творчества. Она особенно ярко раскрывается в элегии «Таинственный посетитель», о неуловимом чувстве очарования и томления души по неведомому идеалу говорят и стихотворения «Минувших дней очарованье...», «К •мимо пролетевшему знакомому гению», «Я музу юную бывало...».

Тот же характер элегического очарования и идеальности несет в себе любовная лирика Жуковского, посвященная М. А. Протасовой. К ней относятся стихотворения «Мой друг, хранитель ангел мой...», «О, милый друг! теперь с тобою...», «К ней», «Ты предо мною стояла тихо».

Жуковский знал и изображал внутренний мир человека, не удовлетворенного действительностью и очарованного невыразимой красотой любви, дружбы, природы, воспоминаний о пережитом счастье, надежд и романтических упований на далекое, неведомое, «очарованное Там».

Заслуга Жуковского как «поэта-романтика» заключается в том, что он сумел выразить не только свой внутренний мир, но и открыл средства поэтического изображения душевной жизни вообще. Своими романтическими элегиями и балладами он ввел в русскую литературу психологизм и тесно связал поэзию с индивидуальностью поэта, наполнив каждое стихотворение глубоким лиризмом. У Жуковского искренни и лиричны и душевные переживания, и картины природы, и даже патриотические стихи о Бородинском сражении. Наиболее значимым произведением Жуковского является баллада «Светлана» (краткий анализ).

Вопросы для самостоятельного изучения темы.

1. Назовите основные черты русского романтизма, проиллюстрировав свои положения элементами анализа баллады Жуковского «Светлана».
2. Содержание элегии «Море», художественные особенности, черты романтизма.
3. Место и роль Державина в русской поэзии.
4. Основные мысли стихотворения «Памятник».
5. Как вы понимаете слова А.С. Пушкина «Державин – бич вельмож, при звуке грозной лиры их горделивые разоблачал кумиры»?

Лекция №3

Творчество А.С. Пушкина

(раздел 1, тема 1.2)

1. Жизненный путь.

Александр Сергеевич Пушкин родился в Москве. С раннего возраста Пушкин воспитывался в литературной среде. Отец его был, ценителем литературы, имел большую библиотеку, дядя был поэтом. Дом Пушкиных посещали Карамзин, Жуковский, Дмитриев.

Общение с бабушкой, с Ариной Родионовной, с дядькой Никитой Козловым подарило много впечатлений юному Пушкину. Отец и дядя решили определить Александра в Царскосельский Лицей, где он и начал учиться в 1811 году. О роли Лицея в становлении личности Пушкина сказано очень много. Вспомним имена друзей, которых Пушкин нашел в Лицее: Иван Пущин, Вильгельм Кюхельбекер, Антон Дельвиг. Они навсегда остались верными и близкими Пушкину друзьями. В Лицее Пушкин начал писать стихи, в 1814 году было опубликовано первое стихотворение «К другу стихотворцу» .

После окончания Лицея Пушкин не возвратился в Москву, в 1817 году он переехал в Петербург и был зачислен на службу в Коллегию иностранных дел. В Петербурге он общался в светском обществе, в литературном окружении, посещал балы, театры. В 1820 году он закончил поэму «Руслан и Людмила» — первое крупное произведение.

За эпиграммы, вольные стихи, быстро распространявшиеся по Петербургу, в 1820 году Пушкин был отправлен в южную ссылку. За четыре года он переезжал в разные города: Екатеринослав, Кишинев, Одессу. Во время этой ссылки им были написаны

романтические южные поэмы «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Братья разбойники», а в 1823 году он начал работу над романом в стихах «Евгений Онегин».

В 1824 году Пушкин был отправлен в северную ссылку в имение родителей Михайловское, где после отъезда семьи жил с няней. Там он продолжал работу над «Евгением Онегиным», писал «Бориса Годунова», стихотворения. Там, в Михайловском, навещали его друзья, туда Пушкин привез Пушкину «Горе от ума», находясь там, Пушкин вел переписку. Там застало его известие о восстании декабристов, в котором участвовали многие его друзья, и об их казни.

4 сентября 1826 года Николай I неожиданно вызвал Пушкина в Москву. Но свобода, предоставленная царем, была недолгой. Уже в 1828 году вышло постановление Государственного совета о надзоре над Пушкиным. В этом же году он самовольно уехал на Кавказ, где служили его друзья.

В 1830 году Пушкин посватался к Н. Гончаровой. Перед женитьбой он уехал в имение Болдино, где вынужден был задержаться из-за карантина. Этот период в творчестве Пушкина называют Болдинской осенью, в течение которой он написал большое количество литературных произведений самых разных жанров.

15 мая 1831 года Пушкин женился и переехал в Петербург. В эти годы он много работал в архивах, писал произведения на исторические темы. Это «Дубровский», «Капитанская дочка», «История Пугачева». Пушкин журнал «Современник», был его редактором, общался Белинским, Гоголем, с художниками.

Затруднения возникли вновь, когда Пушкин вынужден был общаться в придворных кругах. 9 февраля 1837 года Пушкин стрелялся на дуэли с Дантесом, был смертельно ранен и скончался 10 февраля в своем доме на Мойке.

2. Основные темы и мотивы лирики А.С. Пушкина.

Лирика Пушкина - "явление чрезвычайное", говорил Гоголь, и, восхищаясь многогранностью его творчества, добавлял: "Что ж было предметом его поэзии? Все стало ее предметом, и ничто в особенности. Немеет мысль перед бесчисленностью его предметов..."

Действительно, пушкинское творчество многомерно и многообразно, настолько, что можно выделить достаточно много основных тем и мотивов его произведений.

"Свобода" для Пушкина - понятие основополагающее, и эта тема красной нитью проходит через все его творчество, как социальный, политический и нравственный идеал пушкинской поэзии: здесь выделяется несколько более конкретных мотивов.

Мотив политической свободы, идеи, близкие взглядам декабристов: служение общественным идеалам, осуждение тирании, угнетения - стихотворения "Лицинию" (1818), "К Чаадаеву" (1818), "Деревня" (1819) -.

Мотив личной свободы звучит в стихотворениях "Узник" (1822), "Птичка" (1823), где романтический призыв бегства из мира - "темницы" и желание дать освобождение "хоть одному творенью" усиливается образами птиц, олицетворяющими природное стремление к воле.

Противоречивость мотива личной свободы отражена в произведениях "Свободы сеятель пустынный..." (1823), "К морю" (1824).

В стихотворении "Я вас любил: любовь еще, быть может..." (1829) ярко проявляется еще один мотив свободы - уважение личности другого человека.

Рабство как противопоставления свободе выводится в стихотворении-притче "Анчар" (1828).

Свобода творческой личности - важнейший мотив темы поднимается в стихотворениях "Поэту" (1830), (Из Пиндемонти) (1836).

Свободу как всеобъемлющее понятие, как основу жизни человека поэт рассматривает в стихотворениях "Пора, мой друг, пора..." (1836). "Покой и воля".

В произведениях "Редает облаков летучая гряда..." (1820), "Кавказ" (1829), "Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю..." (1829), "Румяный критик мой..." (1830), "Осень" (1833), "...Вновь я посетил..." (1835) отражен мотив любви к родной природе как выражение любви к Родине .

Мотив служения общественным идеалам как проявление гражданской позиции - в стихотворениях "К Чаадаеву" (1818), "Кинжал" (1821), "Во глубине сибирских руд..." (1827), "Арион" (1827).

В стихотворениях "Стансы" (1826), "Клеветникам России" (1831), "Я памятник себе воздвиг нерукотворный..." (1836) Пушкин приводит свои политические идеалы, любовь к отечеству и готовность служить ему.

Тема дружбы: стихотворения в честь лицейских годовщин (19 октября) , послания к товарищам-лицеистам: "19 октября" (1825), "И. И. Пущину" (1826), "Чем чаще празднует лицей..." (1830) и обращенные к декабристам, с многими из которых Пушкин был дружеских отношениях, - "Во глубине сибирских руд..." (1827), "Арион" (1827) и

послание "К Чаадаеву" (1818) - другу и учителю, оказавшему серьезное влияние на формирование взглядов молодого Пушкина.

Тема любви нашла свое воплощение в стихотворениях "Погасло дневное светило... " (1820), "Я пережил свои желанья... " (1821), "Сожженное письмо" (1825), "Желание славы" (1825), "Храни меня, мой талисман... " (1825), "К***" (1825), "Под небом голубым страны своей родной... " (1826), "На холмах Грузии лежит ночная мгла... " (1829), "Я вас любил: любовь еще, быть может... " (1829), "Что в имени тебе моем?.. " (1830).

6. «Маленькие трагедии».

«Маленькие трагедии» создавались в Болдине в 1830 году, когда в Москве свирепствовала эпидемия холеры (что нашло фактическое отражение в сюжете «Пира во время чумы»).

Все «маленькие трагедии», составляющие цикл, — переработки, как указывает сам Пушкин, уже известных произведений или сюжетов. Однако, здесь есть определенная мистификация. В «Скупом рыцаре» указывается, что это «Сцена из Ченстоновой трагикомедии». Но у Ченстона (Шенстона) нет такой пьесы. В английской литературе такого произведения вообще нет, т. е. перед нами литературная мистификация. В основу «Моцарта и Сальери» положена известная легенда об отравлении великого композитора соратником-завистником. «Дон Гуан» — также распространеннейший народный сюжет, на который создавалось множество литературных произведений (Тирсо де Молина, Мольер, Байрон). «Пир во время чумы» — творческая переделка английского драматурга Дж. Вильсона «Чумный город». В пьесе Вильсона 13 сцен, из которых Пушкин выбрал одну. Пушкин перевел ее полностью, убрал второстепенные детали, сжал действие, сократил число персонажей, ввел две песни — Мери и Председателя, изменил заглавие.

Основной пафос «Маленьких трагедий», а соответственно, то, что их объединяет в единое целое — попытка показать в разных аспектах ценность нравственных законов, их непреложность. Пушкин показывает несколько вариантов отхода людей от нравственных законов (по разным причинам) и приходит к выводу, что любой отход от нравственного закона приводит к деградации личности, человек лишается самого главного — смысла своего бытия. Пушкин как бы кладет на одну чашу весов нравственный закон, а на другую помещает попеременно человеческие соблазны.

В «Скупом рыцаре» это власть. Для Барона скупость и накопительство — не цель. Золото и деньги для него лишь олицетворение власти над людьми. Ему достаточно даже не самой

власти, а осознания собственной силы, возможности того, что «стоит лишь захотеть...» Под воздействием этой страсти происходит постепенная деградация человека в Бароне. Нравственные ценности замещаются у него жаждой власти (она же жажда денег). В результате в Бароне не остается никаких человеческих черт, никаких человеческих чувств — ни любви к сыну (он даже обвиняет его в попытке убить отца), ни любви к ближнему, ни сострадания. Последние его мысли перед смертью — о ключах.

В «Моцарте и Сальери» — это слава. Сальери всю жизнь добивается славы, но, достигнув ее, понимает, что природа творчества иная — пример тому Моцарт. Творчество, по Пушкину, это воплощение радости жизни, чувство полноты бытия. Сальери свою творческую деятельность подчинил совсем иному — для него главное не творчество, но то, что это творчество дает — успех, слава. Для того, чтобы добиться признания, он «повергает алгеброй гармонию». Его творчество, основанное на соблазне (слава), не является творчеством истинным, а по Пушкину, и не может являться таковым. Именно от того, что изначальные побудительные мотивы в творчестве Сальери не были нравственны, возникает порочный круг. Одни безнравственные поступки порождают другие. Жажда славы порождает в Сальери зависимость от мнения толпы, лишает его свободы, а без свободы никакое творчество невозможно. То, что Сальери начинает завидовать Моцарту, закономерно. Моцарт создает гениальные произведения, но именно потому, что не ставит своей целью славу и шумный успех. То, что для Сальери непостижимо (Моцарт останавливается слушать уличного музыканта), для Моцарта — способ чувствовать себя свободным, ощущать полноту и радость бытия. Своим существованием Моцарт опровергает систему ценностей Сальери, и для Сальери (который уже преступил нравственный закон, взявшись за творчество с нечистой целью) само собой разумеющимся представляется выход — отравить Моцарта. Одна из центральных идей Пушкина — идея о том, что гений и злодейство — две вещи несовместные. Злодейство — результат ложного пути, результат нарушения нравственного закона, к злодейству идут достаточно долго, постепенно, и на первый взгляд незаметно. Последние раздумья Сальери именно об этом — был ли убийцей «создатель Ватикана». Для Пушкина ответ очевиден — нет.

В «Каменном госте» Пушкин на противоположную нравственному закону чашу весов кладет волю личности, «эго» отдельного человека. Философия Дона Гуана — философия индивидуализма (герой-индивидуалист — центральный персонаж романтических произведений, напр., в «Дон Жуане» Байрона). Однако у Пушкина противостояние героя-индивидуалиста и общечеловеческих нравственных законов доведено до максимума. Дон

Гуан сознательно попирает их, чтобы ощутить свою волю, власть. Он противопоставляет свою волю Божьему промыслу, стремясь в своем своеволии сравниться с богом. Именно таков пафос «Каменного гостя». Не случайно Дон Гуан, убив Дона Карлоса, тут же, при убитом, объясняется в любви Лауре, не случайно вспыхивает страстью к Донне Анне только после того, как узнает, что она — вдова убитого им человека. Решив соблазнить Донну Анну, Дон Гуан преследует цель гораздо большую, чем просто любовь смертной женщины. Это его соревнование с богом. Сцена приглашения Статуи в гости к Донне Анне — подтверждение тому. Дон Гуан умело манипулирует сознанием людей, используя при этом в качестве наживки, в частности, и нравственный закон. Соблазняя Донну Анну, он уверяет, что под воздействием любви к ней стал добродетельным человеком, давая, таким образом, своей жертве возможность примирить в своей душе противоречия между страстью и нравственным законом — по словам Гуана, Донна Анна, отвечая на его любовь взаимностью, наставляет его на путь истинный, таким образом получается, что ее любовь имеет якобы нравственную миссию. Сцена явления Статуи Командора — высшее наказание «своевольному» человеку за попытку состязаться с Богом.

В «Пире во время чумы» Пушкин на противоположную нравственному закону чашу весов кладет смерть, осязаемым воплощением которой и является Чума (не случайно у Пушкина «Чума» пишется с большой буквы — это символ). Осознание неизбежности смерти преследует всех живых существ. Чума лишь обостряет это чувство. Герои «Пира...» как бы задают самим себе и окружающим извечный вопрос: какой смысл этой жизни, если рано или поздно она все равно прекратится, все будет прах, все позабудется? Личность, нетвердая в убеждении незыблемости нравственных законов, в их абсолютной ценности, не способна противостоять в ситуации, когда для нее не решен этот вопрос. Вальсингам и его гости веселятся, предаются разврату и пьянству, но во всем этом мало радости — повсюду чувствуется смерть. И основное, что заставляет их веселиться — это страх смерти. Их веселье — это не ощущение полноты жизни, радости бытия, но попытка заглушить страх смерти. Некоторое сознание ценности нравственных законов еще теплится в душе присутствующих (песня Мери), Вальсингам сам осознает, что разрушает свою душу, что дух его погублен и уже почти мертв (гимн во славу Чумы, разговор со Священником).

Таким образом, «Маленькие трагедии» представляют собой своего рода философский манифест Пушкина, отражение его представлений о творчестве и о смысле жизни.

7.«Евгений Онегин». Проблемы и герои.

Ключевая, центральная в романе - проблема цели и смысла жизни, ибо в переломные моменты истории, каковым стала для России эпоха после декабристского восстания, в сознании людей происходит кардинальная переоценка ценностей. И в такое время высший моральный долг художника указать обществу на вечные ценности, дать твердые моральные ориентиры. Лучшие люди пушкинского - декабристского - поколения как бы "выходят из игры": они либо разочарованы в прежних идеалах, либо не имеют возможности в новых условиях бороться за них, воплощать их в жизнь. Следующее же поколение - то, которое Лермонтов назовет "толпой угрюмою и скоро позабытой" - изначально "поставлено на колени". В силу особенностей жанра в романе, который литературоведение справедливо толкует как своеобразный "лирический дневник" автора, отражен сам процесс переоценки всей системы нравственных ценностей. Время в романе течет так, что мы видим героев в динамике, прослеживаем их духовный путь. Все основные герои на наших глазах переживают период становления, мучительно ищут истину, определяют свое место в мире, назначение своего существования.

Трагедия главного героя во многом проистекает как раз из неумения Онегина "вовремя созреть", из "преждевременной старости души". То, что в жизни автора совершилось гармонично, хотя и не безболезненно, в судьбе его героя стало причиной трагедии.

Поиск смысла жизни проходит в разных плоскостях существования. Сюжет романа строится на любви основных героев. Поэтому проявление сути человека в выборе возлюбленного, в характере чувства - важнейшая черта образа, определяющая все его отношение к жизни. Любовь для автора и для его героини Татьяны - огромная, напряженная духовная работа. Для Ленского - необходимый романтический атрибут, потому-то он и выбирает лишенную индивидуальности Ольгу, в которой слились все типичные черты героинь сентиментальных романов.

Сам автор видит смысл жизни в исполнении своего предназначения. Весь роман насыщен глубокими размышлениями об искусстве, образ автора в этом смысле однозначен: он прежде всего поэт, жизнь его немислима вне творчества, вне напряженной духовной работы.

В этом ему прямо противоположен Евгений. И вовсе не потому, что он на наших глазах не пашет и не сеет. У него нет потребности в труде, в поиске своего предназначения. И образование Онегина, и его попытки погрузиться в чтение, и его усилия писать ("зевая, за перо взялся") автор воспринимает иронически: "Труд упорный ему был тошен". Это один из серьезнейших моментов для понимания романа. Хотя действие романа заканчивается до восстания на Сенатской площади, в Евгении часто угадываются черты человека николаевской эпохи. Тяжким крестом для этого поколения станет невозможность обрести

свое призвание, разгадать предназначение. Этот мотив - центральный в творчестве Лермонтова, осмысливает эту проблему и Тургенев в образе Павла Петровича Кирсанова. Особенно важна в "Евгении Онегине" проблема долга и счастья. По сути, Татьяна Ларина - не любовная героиня, это героиня совести. Появившись на страницах романа семнадцатилетней провинциальной девушкой, мечтающей о счастье с возлюбленным, она на наших глазах вырастает в удивительно цельную героиню, для которой понятия чести и долга - превыше всего. Ольга, невеста Ленского, скоро забыла погибшего юношу: "младой улан ее пленил". Для Татьяны смерть Ленского - катастрофа. Она проклинает себя за то, что продолжает любить Онегина: "Она должна в нем ненавидеть// Убийцу брата своего". Обостренное чувство долга - доминанта образа Татьяны. Счастье с Онегиным для нее невозможно: нет счастья, построенного на бесчестии, на несчастье другого человека. Выбор Татьяны - глубоко нравственный выбор, смысл жизни для нее - в соответствии высшим моральным критериям. Об этом писал Ф.М. Достоевский в очерке "Пушкин": "...Татьяна - это тип твердый, стоящий твердо на своей почве. Она глубже Онегина и, конечно, умнее его. Она уже одним благородным инстинктом своим предчувствует, где и в чем правда, что и выразилось в финале поэмы. Может быть, Пушкин даже лучше бы сделал, если бы назвал свою поэму именем Татьяны, а не Онегина, ибо бесспорно она главная героиня поэмы. Это положительный тип, а не отрицательный, это тип положительной красоты, это апофеоза русской женщины, и ей предназначил поэт высказать мысль поэмы в знаменитой сцене последней встречи Татьяны с Онегиным. Можно даже сказать, что такой красоты положительный тип русской женщины почти уже и не повторялся в нашей художественной литературе - кроме разве образа Лизы в "Дворянском гнезде" Тургенева. Но манера глядеть свысока сделала то, что Онегин совсем даже не узнал Татьяну, когда встретил ее в первый раз, в глуши, в скромном образе чистой, невинной девушки, так оробевшей пред ним с первого разу. Он не сумел отличить в бедной девочке законченности и совершенства и действительно, может быть, принял ее за "нравственный эмбрион". Это она-то эмбрион, это после письма-то ее к Онегину! Если есть кто нравственный эмбрион в поэме, так это, конечно, он сам, Онегин, и это бесспорно. Да и совсем не мог он узнать ее: разве он знает душу человеческую? Это отвлеченный человек, это беспокойный мечтатель во всю его жизнь. Не узнал он ее и потом, в Петербурге, в образе знатной дамы, когда, по его же словам, в письме к Татьяне, "постигал душой все ее совершенства". Но это только слова: она прошла в его жизни мимо него, не узнанная и не оцененная им; в том и трагедия их романа<...>.

7. Художественные особенности романа.

Следующие художественные особенности романа как реалистического произведения.

1. Введение широкого исторического, общественного, бытового и культурно-идейного фона.

В романе, как мы уже раньше указывали, даётся широчайшая картина жизни России того времени, её разнообразных связей с Западной Европой, общественно-политическая, экономическая и культурная обстановка той эпохи. Действие романа развёртывается и в столичных центрах — Петербурге и Москве, и в помещичьих усадьбах, и в разных уголках провинциальной России («Путешествие Онегина»). Перед нами проходят различные группы дворянства, городского населения, крепостного крестьянства.

2. Наряду с повествовательной в романе есть и лирическая часть, очень обширная по своим размерам и крайне разнообразная по своему содержанию. Это так называемые большие лирические отступления (их в романе 27) и небольшие лирические вставки (их около 50).

3. Чтобы органически сочетать повествовательную и лирическую части в едином реалистическом произведении, чтобы можно было легко и во всякое время переходить от рассказа о героях к выражению своих мыслей, чувств и настроений, Пушкину нужно было решить самый сложный вопрос о форме изложения того богатого материала, который включается в роман. Решая этот вопрос, Пушкин остановился на форме непринуждённой беседы с читателем, представителем той же среды, с которой связаны своим происхождением и своей жизнью автор и его герои.

Но большой роман, который задумал Пушкин, должен иметь чёткую структуру, должен быть отчётливо расчленён на части. И Пушкин делит роман на главы (а в черновике — ещё и на части с заглавием для каждой главы). Глава, заканчиваясь ка-ким-либо авторским рассуждением, в свою очередь делится на строфы. Эта строфа должна была обладать такой гибкостью, чтобы можно было не только в новой главе, но и с каждой новой строфой, даже с каждой её частью свободно переходить от одной мысли к другой, не превращая роман в груды не связанных между собой отрывков. Пушкин блестяще разрешил эту сложную задачу, найдя в созданной им «онегинской строфе» возможность такого изложения тематического богатства своего романа. Онегинская строфа состоит из 14 строк, которые делятся на три четверостишия и заключительное двустишие с разными способами рифмовки: первое четверостишие имеет перекрёстные рифмы, второе — смежные, третье — опоясывающие, или обхват-ные, заключительное двустишие — смежные.

Каждая строфа обычно начинается освещением какой-либо новой темы, авторские же замечания, лирические вставки заключают её.

Онегинская строфа отличается необыкновенной гибкостью, живостью и лёгкостью. Речь поэта льётся плавно, непринуждённо.

Пушкин написал роман четырёхстопным ямбом, придав ему различные интонации в зависимости от содержания строф. Так, например, различны интонации строф, дающих два варианта возможной судьбы Ленского, если бы он не был убит. XXXVII строфа шестой главы, начинающаяся словами: «Быть может, он для блага мира...», выдержана в ораторско-торжественной интонации, а следующая — «А может быть и то...» — звучит уже совсем по-иному: житейски просто, почти прозаично.

Выдерживая в основном разговорный тон, Пушкин необычайно его разнообразит: то мы слышим лёгкую, порхающую беседу поэта со своими знакомыми, "то шутку, то жалобы, грустные признания, задумчивый вопрос и т. д.

9.Белинский о романе.

Говоря о романе в целом Белинский отмечает его историзм в воспроизведённой картине русского общества. «Евгений Онегин», считает критик, есть поэма историческая, хотя в числе её героев нет ни одного исторического лица.

Далее Белинский называет народность романа. В романе «Евгений Онегин» народности больше, нежели в каком угодно другом народном русском сочинении.. Если её не все признают национальной- то это потому, что у нас издавна укоренилось престранное мнение, будто бы русский во фраке или русская в корсете- уже не русские и что русский дух даёт себя чувствовать только там, где есть зипун, лапти, сивуха и кислая капуста. «Гайна национальности каждого народа заключается не в его одежде и кухне, а в его, так сказать, манере понимать вещи. »

Глубокое знание обиходной философии сделало «Онегина» и «Горе от ума» произведениями оригинальными и чисто русскими.

По мнению Белинского, отступления, делаемые поэтом от рассказа, обращения его самому себе, исполнены задушевности, чувства, ума, остроты; личность поэта в них является любящею и гуманною. «Онегина» можно назвать энциклопедией русской жизни и в высшей степени народным произведением», - утверждает критик.

Критик указывает на реализм «Евгения Онегина»

«Пушкин взял эту жизнь, как она есть, не отвлекая от нее только одних поэтических ее мгновений; взял ее со всем холодом, со всею ее прозою и пошлостью», - отмечает Белинский. «Онегин» есть поэтически верная действительности картина русского общества в известную эпоху. »

В лице Онегина, Ленского и Татьяны, по мнению критика, Пушкин изобразил русское общество в одном из фазисов его образования, его развития.

Критик говорит об огромном значении романа для последующего литературного процесса. Вместе с современным ему гениальным творением Грибоедова- «Горе от ума» , стихотворный роман Пушкина положил прочное основание новой русской поэзии, новой русской литературе.

Вместе с «Онегиным» Пушкина... «Горе от ума»...положили основание последующей литературе, были школою, из которой вышли Лермонтов и Гоголь.

Белинский дал характеристику образам романа. Так характеризуя Онегина, он замечает:

«Большая часть публики совершенно отрицала в Онегине душу и сердце, видела в нем человека холодного, сухого и эгоиста по натуре. Нельзя ошибочнее и кривее понять человека!. Светская жизнь не убила в Онегине чувства, а только охолодила к бесплодным страстям и мелочным развлечениям.. Онегин не любил расплываться в мечтах, больше чувствовал, нежели говорил, и не всякому открывался. Озлобленный ум есть тоже признак высшей природы, потому только людьми, но и самим собою» .

Онегин - добрый малый, но при этом недюжинный человек. Он не годится в гении, не лезет в великие люди, но бездеятельность и пошлость жизни душат его. Онегин - страдающий эгоист...Его можно назвать эгоистом поневоле, считает Белинский, в его эгоизме должно видеть то, что древние называли рок, судьба.

В Ленском Пушкин изобразил характер, совершенно противоположный характеру Онегина, считает критик, характер совершенно отвлеченный, совершенно чуждый действительности. Это было, по мнению критика, совершенно новое явление.

Ленский был романтик и по натуре и по духу времени. Но в то же время «он сердцем милый был невежда», вечно толкуя о жизни, никогда не знал ее. «Действительность на него не имела влияния: его и печали были созданием его фантазии», - пишет Белинский. Он полюбил Ольгу, и украсил ее достоинствами и совершенствами, приписал ей чувства, и мысли которых у ней не было и о которых она и не заботилась. «Ольга была очаровательна, как все «барышни», пока они еще не сделались «барынями»; а Ленский видел в ней фею, сильфиду, романтическую мечту, нимало не подозревая будущей барыни»

Лекция № 4

Творчество М.Ю. Лермонтова

(раздел 1, тема 1.4)

1. Очерк жизни и творчества.

1814. В Москве в ночь с 14 на 15 октября родился Михаил Юрьевич Лермонтов один из гениальнейших поэтов России, которого еще при жизни будут называть вторым после Пушкина поэтом России.

1817. 24 февраля на 22 году жизни от чахотки скончалась мать поэта Мария Михайловна (урожденная Арсеньева). 5 марта того же года Юрий Петрович (отец Михаила) в связи с натянутыми отношениями с родственниками жены на долгое время покидает имение Арсеньевых в Тарханах, оставляя своего малолетнего сына на воспитание бабушки. В этом имении окруженный ее заботой, теплом и любовью Михаил Юрьевич проживет до 10 летнего возраста.

1820. Елизавета Алексеевна в связи со слабым здоровьем внука отправилась вместе с ним на Кавказ, для лечения минеральными водами. Данная поездка стала для поэта во всех смыслах знаковой. Здесь, горы Кавказа навсегда завладели сердцем и душой юного Михаила.

1825. Вторая поездка бабушки с внуком на Кавказ, здесь Лермонтов впервые испытывает чувство любви (на тот момент еще не осознанное) к девятилетней девочке.

1827. Лето. М. Ю. Лермонтов со своей бабушкой из родового имения в Тарханах переезжают на постоянное жительство в Москву.

1828. Осень. Благодаря стараниям и хлопотам Елизаветы Алексеевны, Михаила зачисляют в четвертый класс благородного пансиона, который находился при Московском университете. В этот же год Лермонтов пишет несколько своих юношеских стихотворений и поэм.

1829. Лермонтов начинает писать одну из своих самых знаменитых поэм – «Демон» (первая редакция)

1830. Впервые, выходит в печатном виде стихотворение Лермонтова («Весна», журнал «Атеней»). В сентябре этого же году Михаил Юрьевич поступает на нравственное отделение все того же столичного учебного заведения, а затем переходит на отделение словесности.

1832. После не полных двух лет обучения в Московском университете, Лермонтов из-за конфликта с одним из преподавателей вынуждено покидает и университет и Москву, отправляясь в столицу Российской Империи, где, поддавшись уговорам петербургских родственников и, прежде всего уговорам своего двоюродного дяди Столыпина (Монго), поступает в школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. Там же будут написаны знаменитые «юнкерские поэмы» - «Гошпиталь», «Уланша», «Петергофский праздник», «Монго», а также еще несколько нецензурных стихотворений.

1837. Январь. После того, как Лермонтов узнал о гибели Пушкина, были написаны первые строки самого знаменитого его стихотворения – «Смерть поэта». Данный стих был сродни атомной бомбе, все читающее население России искало его списки, а содержимое передавалось из уст в уста. Лермонтов в одночасье стал самым популярным и обсуждаемым человеком Петербурга. Так же, данное стихотворение явилось отправной точкой в литературной и личной жизни Лермонтова.

1837. Февраль. Третье отделение во главе с шефом жандармов Бенкендорфом начинает дело «о непозволительных стихах...», которое завершается первой ссылкой корнета Лермонтова на Кавказ.

1837. Май. В начале месяца в печати появляется одно из лучших стихотворений Лермонтова – «Бородино».

1838. Лермонтов посещает Петербург, где знакомится с семьей Карамзиных.

1840. Февраль. В печати появляется стихотворение «Казачья колыбельная песня», которая в короткие сроки завоевала любовь публики, и, о которой известный критик Белинский отзывался в очень лестных тонах «...Это стихотворение есть художественная апофеоза матери».

1840. В Петербургской типографии И. Глазунова в количестве 1000 экземпляров впервые выходит в свет культовый роман Лермонтова «Герой нашего времени». В этом же году состоялась первая дуэль поэта с сыном французского посланника Эрнестом де Барантом. Последствием данной дуэли (несмотря на всех хлопоты бабушки и влиятельных родственников) явилась очередная ссылка на Кавказ.

1840. Июль. Участие в сражении при реке Валерик, где Лермонтов проявил все свое мужество, отвагу и героизм.

1841. Март. Лермонтов в свой предоставленный отпуск посещает Петербург.

1841. Апрель. Отъезд из Петербурга обратно на Кавказ.

1841. Май. Лермонтов со своим двоюродным дядей Столыпным останавливаются на лечение минеральными водами в городе Пятигорск.

1841. 15 июля. В седьмом часу вечера, у подножия горы Машук, что находится в нескольких километрах от Пятигорска, состоялась дуэль Михаила Юрьевича Лермонтова с Николаем Мартыновым, на которой был убит один из лучших поэтов России.

Творчество Лермонтова можно условно разделить на два периода: 1828—1836 годы и 1837—1841 годы. Граница — 1837 год, год гибели Пушкина. Уже в ранней лирике Лермонтова начинают звучать гражданские мотивы, свободолюбивые настроения («Жалобы турка», «Желание»). Поражение декабристского восстания обусловило мотивы тоски, подавленности, уныния. Большое влияние на раннего Лермонтова оказали романтические настроения Байрона.

В зрелой лирике Лермонтова звучат идеи, связанные с русской общественно-политической мыслью этого периода (Пушкин, Чаадаев, Белинский). Появляются стихи, размышления о судьбе своего поколения, усиливаются мотивы разочарования и одиночества, тема трагической любви, философское осмысление темы поэта и поэзии. Вместе с тем еще более резкой становится критика бездуховности светского общества, поэт ищет равновесия и гармонии с окружающим миром, которые находит в осмыслении темы народа и Родины.

Таким образом, основные мотивы лирики Лермонтова — это:

- жажда свободы, вольности, борьбы («Парус», «Узник», «Пленный рыцарь»);

- осмысление судьбы своего поколения («Дума»);

разочарование, одиночество, поиск гармонии в отношениях с окружающим миром («Молитва» («В минуту жизни трудную...»), «И скучно и грустно», «Из Гете», «Выхожу один я на дорогу...»);

призвание поэта и высокое предназначение поэзии («Поэт», «Пророк»);

критика самодержавия и светского общества («Прощай, немытая Россия...», «Смерть поэта», «Как часто, пестрою толпою окружен...»);

любовь-страдание («К*» («Я не унижусь пред тобою...»));

положение народа и Родины («Родина», «Бородино»).

2. Основные мотивы лирики.

Издавна замечено, что Лермонтов – поэт юности, что именно в юношеские годы им упиваются. Наверное, потому что юноши и девушки увлекаются высокой романтикой, мятежностью страстей, безграничностью желаний.

Лирика Лермонтова разнообразна и многогранна. Если посмотреть юношескую лирику, то основной её мотив – переживание смысла своего гражданского и поэтического предназначения. Во многих юношеских стихотворениях душевные диссонансы осознаны ещё в романтическом свете. Первоначально лирическое “я” Лермонтова ещё во многом условно. Его своеобразие – в автобиографических событиях: разлука с отцом, лирическая передача впечатлений:

Я сын страданья. Мой отец
Не знал покоя по конец
В слезах угасла мать моя;
1831 г.

Ужасная судьба отца и сына жить розно и в разлуке умереть. Особенностью ранней лирики становится синхронность переживания. Это придаёт единство лирике.

В зрелой лирике герой Лермонтова по-прежнему чужд обществу. Он не может удовлетвориться. Но герой зрелой лирики становится ближе к людям и более земным по своим переживаниям. Лермонтов обращивается к народной жизни, видит крестьянскую Россию, её природу. Таково стихотворение “Родина”:

Но я люблю – за что, не знаю сам –
Её степей холодное молчанье,
Её лесов колыханье,
Разливы рек её, подобные морям...

Но всё же основным мотивом лирики Лермонтова является мотив одиночества и тоски, пронизывающей все стихотворения. Это объясняется тем, что лирика Лермонтова обозначила послепушкинский этап в развитии русской поэзии, время реакции, когда передовая дворянская интеллигенция, немирившаяся с отсутствием духовной свободы, была лишена возможности открытой борьбы.

3. «Герой нашего времени». Жанровые и композиционные особенности романа.

Композиция в романе сложная и оригинальная. С одной стороны, в центре всех пяти новелл образ Печорина, с другой стороны, здесь нет обычного "наслоения" эпизодов, сцен, встреч главного героя с другими персонажами.

Столкновение главного героя романа с другими персонажами образует несколько сюжетных линий, в основе которых разные конфликты: интимные, психологические, нравственные, философские, конфликты характеров: Печорин и Бэла, Печорин и Мери, Печорин и Вера, Печорин и Вернер, Печорин и Грушницкий, Печорин и Максим Максимыч, Печорин и «водяное общество» . Эти сюжетные линии, различные по протяженности во времени, дополняются скрытым подтекстом (конфликт Печорина и «власть имущих» , по воле которых он оказался на Кавказе, «правопорядок» которых герой не принимает) . Соединение сюжетных линий образует полифоническую структуру романа. Это, конечно, новаторское произведение в своей идейно-художественной основе.

Первое-это нарушение хронологической последовательности в ходе повествования. Роман состоит из описаний различных эпизодов в жизни Печорина внешне практически не связанных между собой. Начинает роман повесть «Бэла» , далее следует «Максим Максимыч» , затем – «Тамань» , «Княжна Мери» и «Фаталист» , тогда как в жизни главный герой сперва едет на Кавказ и встречает контрабандистов -"Тамань» , потом приезжает в Пятигорск, где разворачивается действие "Княжны Мери": за дуэль с Грушницким Печорина посылают в отдаленную крепость, где он похищает черкешенку-"Бэла"; после истории с Бэлой герой живет некоторое время в казачьей станице, где происходят события, описанные в "Фаталисте"; наконец, Максим Максимыч и рассказчик

встречают Печорина по дороге в Персию, где он впоследствии умирает-"Максим Максимыч".

Сюжет и фабула несовпадают . Лермонтов нарушает естественную хронологию событий с тем, чтобы постепенно ввести читателя во внутренний мир Печорина, героя своего времени, который в результате раскрывается именно в последних трех главах романа через дневник главного героя.

Именно композиция и стиль подчинены этой задаче: как можно глубже и всестороннее раскрыть образ героя своего времени, проследить историю его внутренней жизни, ибо "...история души человеческой, - как заявляет автор в Предисловии к "Журналу Печорина", - хотя с самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа, особенно... когда она ...писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление".

Образ Печорина раскрывается двояко:

с точки зрения постороннего наблюдателя и в плане внутреннего его самораскрытия. Вот почему роман Лермонтова четко делится на две части; каждая из этих частей обладает внутренним единством.

Первая часть знакомит читателя с героем приемами внешней характеристики.

Вторая часть подготавливается первой. В руки читателя попадает "Журнал Печорина", в котором он рассказывает о себе.

Роман построен так, что Печорин и его история последовательно предстают перед читателем как бы с трех точек зрения.

4. Проблема личности и общества в романе.

1. Роман «Герой нашего времени» - исследование автора, рассматривающего личность в контексте общества и эпохи и выявляющего их мощное влияние на формирование человека.

2. Интерес Лермонтова не к личности как таковой, но к «истории души человеческой» отражает задачи и проблематику романа. Душа и характер человека формируются в постоянной борьбе: с одной стороны, согласно устремлениям его воли, с другой - обществом и эпохой. Исследуя психологию героя, автор рассматривает его как социальное явление. Печорин представлен как герой нашего времени. В «Предисловии» к «Журналу Печорина» Лермонтов устами рассказчика отмечает сдвиг, совершившийся в мышлении человека конца 30-х гг. : история души человека и история народа обнаруживают существенные различия.

3. Мир героев романа предстает как система образов, в центре которой находится Печорин, и его личность во всех своих противоречиях вырисовывается из картины отношений, в которые он вступает с окружающими. Печорин стремится любыми средствами прорваться за внешнюю маску героев, увидеть их истинные лица, понять, на что каждый из них способен. Каждый персонаж романа выступает как представитель «нашего времени» .

4. Грушницкий - типичный «герой времени» : позер, любит пышные фразы и мечтает стать героем романа. Притязания Грушницкого приводят его к трагедии: он становится предателем, вступает в грязную игру и погибает. Общество уводит людей от самих себя, калечит души.

5. Драматизм взаимоотношений Печорина и Вернера. Эта история несостоявшейся дружбы людей духовно и интеллектуально близких. Защищаясь от века, Печорин и Вернер скрывают способность любить и сострадать, учатся равнодушию и эгоизму. И Печорин, и Вернер панически боятся нормальных человеческих чувств. Они несут на себе крест своей эпохи, подавляющей в людях все человеческое. Вернер - свидетель жизни, но не ее участник.

6. История душевных движений, переживаемых персонажами, последовательно проходит несколько стадий: от равнодушия или простой доброжелательности до полного разрыва. Каждый из героев достигает кульминационного момента развития конфликта, и каждый терпит крушение. Судьбы персонажей исковерканы. Внутренняя духовная свобода личности приводит к победе или поражению человека.

7. «Герой нашего времени» - роман о самореализации личности, ее ответственности перед людьми и своим собственным «я» . Попытки Печорина приблизиться к людям, найти некое гармоническое равновесие в отношениях с ними бесплодны. Глубина пропасти между героем и людьми. Печорин исполнен бунтарского неприятия устоев существующего общества.

5.Белинский о герое романа.

1. Глубокая ирония скрыта в самой заглавии романа? Ответ на этот вопрос нужно искать в предисловии. В нем Лермонтов категорически заявляет, что Печорин - "это портрет,

составленный из пороков всего нашего поколения в полном их развитии. Печоринство было типичной болезнью времени. Однако уже и в те годы, полные мрака и безнадежности, появились имена истинных героев. Они шаг за шагом прошли "кремнистый путь" борцов и явили миру образцы патриотизма и гражданского мужества.

2. Обвинять Печорина в том, что в нем нет веры, бессмысленно. Кроме того, Печорин сам не рад своему безверию. Он готов ценою жизни и счастья купить эту веру. Но для нее еще не настал его час. За свой эгоизм Печорин презирает и ненавидит только себя.

3. «В этом человеке есть сила духа и могущество воли.. . в самих пороках его проглядывает что-то великое, и он прекрасен, полон поэзии даже в те минуты, когда человеческое чувство восстанет на него. Его страсти — бури, очищающие сферу духа; его заблуждения, как ни страшны они, — острые болезни в молодом теле, укрепляющие его на долгую и здоровую жизнь. Пусть он клеветает на вечные законы разума, поставляя высшее счастье в насыщенной гордости; пусть он клеветает на человеческую натуру, видя в ней один эгоизм; пусть клеветает на самого себя, принимая моменты своего духа за его полное развитие и смешивая юность с возмужалостью, — пусть! ..Так глубока его натура, так врожденна ему разумность, так силен у него инстинкт истины!

4. Печорин — это Онегин нашего времени. Онегин - отражение эпохи 20-х годов, эпохи декабристов; Печорин - герой третьего десятилетия, "жесточкого века". Оба они - мыслящие интеллигенты своего времени. Но Печорин жил в тяжелую эпоху общественного гнета и бездействия, а Онегин - в период общественного оживления и мог быть декабристом. У Печорина этой возможности не было. Поэтому Белинский говорит: "Онегин скучает, а Печорин страдает" (Онегин — это уже прошедшее, а прошедшее не возвратно) . Несходство их между собою гораздо меньше расстояния между Онегиою и Печорою. Онегин, несомненно, выше Печорина в художественном отношении. Но Печорин выше Онегина по идее. Онегин - человек, которого убили воспитание и светская жизнь, которому все пригляделось, все прилюбилось, вся жизнь ему быстро надоела. Печорин же не равнодушно, не апатически несет свое страдание: "бешено гоняется он за жизнью, ища ее повсюду". Печорин горек в своих заблуждениях. В нем постоянно рождаются внутренние вопросы, которые тревожат и мучают его, и он в рефлексии ищет их разрешения. Из самого себя он сделал самый любопытный предмет своих наблюдений, и, стараясь быть как можно более искренним в своей исповеди, он откровенно признается в своих недостатках.

5. Белинский отмечает, что роман Лермонтова производит "полноту впечатления". Причина этого заключается в единстве мысли, которая порождает чувство ответственности частей с целым. Белинский восхищается художественным мастерством

Лермонтова, который в каждой части своего романа сумел исчерпать ее содержание и в типических чертах “вывести все внутреннее”, крившееся в ней как возможность. В результате всего этого Лермонтов явился в повести таким же творцом, как и в своих стихотворениях.

6. “Герой нашего времени” — это грустная душа в нашем времени”, — напишет Белинский. Век Лермонтова был по преимуществу историческим. Все думы, все вопросы и ответы, вся деятельность того времени вырастали из исторической почвы и на исторической почве. Печорин скрывается от нас таким же неразгаданным существом, как и является нам в начале романа. Оттого сам роман оставляет ощущение бесперспективности. В нем есть что-то неразгаданное, как бы недосказанное, а потому остается тяжкое впечатление после его прочтения. Но этот недостаток, по мнению Белинского, есть в то же время и достоинство романа Лермонтова, ведь таковы бывают все современные общественные вопросы, высказываемые в поэтических произведениях. Это вопль страдания, его вопль, который отличает страдание.

Лекция №5

Творчество Н.В. Гоголя

(раздел1, тема 1.5)

1.Страницы жизни.

Николай Васильевич Гоголь (1809 - 1852) – писатель, драматург, публицист, критик. Родился в селе Сорочинцы Полтавской губернии.

Обучение в биографии Гоголя проходило в Полтавском училище, затем в Нежинской гимназии, где он изучал юстицию. В 1828 году в жизни Гоголя случился переезд в Петербург, там он служил чиновником.

Произведение Гоголя «Басаврюк» было опубликовано первым. Позднее повесть переработана в «Вечер накануне Ивана Купала» . Именно она подарила Гоголю известность. Ведь до этого для Гоголя творчество не приносило успеха.

Рассказы Гоголя «Ночь перед Рождеством» , «Майская ночь» , «Сорочинская ярмарка» , «Страшная месть» и прочие из того же цикла поэтично воссоздают образ Украины. Также Украина была описана в произведение Гоголя «Тарас Бульба» .

Осознавая всю силу театра, Гоголь занялся драматургией. Произведение Гоголя «Ревизор» было написано в 1835 году, а в 1836 впервые поставлено. Из-за отрицательной реакции публики на постановку «Ревизор» , писатель покидает страну.

Затем в биографии Николая Васильевича Гоголя были поездки в Швейцарию, Париж. Именно там продолжалась работа над первым томом величайшего произведения Гоголя «Мертвые души». После возвращения на родину из Рима, писатель издает первый том. Работая над вторым томом, Гоголя настиг духовный кризис. Даже поездка в Иерусалим не помогла исправить ситуацию. Ночью 11 февраля 1852 года Гоголь сжег второй том, а 21 февраля скончался.

2. Поэма «Мертвые души». История создания.

Существует мнение, что Гоголь задумал создать поэму «Мёртвые души» по аналогии с поэмой Данте «Божественная комедия». Это и определило предполагаемую трёхчастную композицию будущего произведения. «Божественная комедия» состоит из трёх частей: «Ад», «Чистилище» и «Рай», которым должны были соответствовать задуманные Гоголем три тома «Мёртвых душ». В первом томе Гоголь стремился показать страшную российскую действительность, воссоздать «ад» современной жизни. Во втором и третьем томах Гоголь хотел изобразить возрождение России. Себя Гоголь видел писателем-проповедником, который, рисуя на страницах своего произведения картину возрождения России, выводит её из кризиса.

«Мёртвые души» автор назвал поэмой и подчеркнул этим значительность своего творения. Поэма - значительная по объёму лирико-эпическое произведение, отличающееся глубиной содержания и широким охватом событий.

Смысл названия поэмы «Мёртвые души», во-первых, в том, что главный герой, Чичиков, покупает мёртвые души у помещиков, чтобы заложить каждую по двести рублей в опекунский совет и таким образом составить себе капитал; во-вторых, Гоголь показывает в поэме людей, чьи сердца очерствели, а души перестали что-либо чувствовать.

Гоголь задумывал «Мёртвые души» как произведение, обличающее социальные пороки общества. Гоголь показал жизнь всей России, и описывал её так, «чтобы вся мелочь, которая ускользает от глаз, мелькнула бы крупно в глаза всем». В поэме встаёт картина русской действительности со всеми её изъянами. Однако в «Мёртвых душах» описывается не только страшная, жестокая реальность жизни страны того времени. Ей противопоставлены светлые, чистые, гуманные идеалы автора, его представления о том, какой должна стать Россия, высказанные в лирических отступлениях и отдельных замечаниях, разбросанных по тексту.

Таким образом, в первом томе «Мёртвых душ» Гоголь изображает все недостатки, все отрицательные стороны действительности русской жизни. Гоголь показывает людям, во

что превратились их души. Делает он это потому, что горячо любит Россию и надеется на её возрождение. Гоголь хотел, чтобы люди, прочитав его поэму, ужаснулись своей жизни и пробудились от мертвящего сна. В этом и состоит задача первого тома. Описывая страшную действительность, Гоголь рисует нам в лирических отступлениях свой идеал русского народа, говорит о живой, бессмертной душе России. Во втором и третьем томах своего произведения Гоголь задумывал перенести этот идеал в реальную жизнь. Но, к сожалению, он так и не смог показать переворот в душе русского человека, не смог оживить мёртвые души. В этом заключалась творческая трагедия Гоголя, которая переросла в трагедию всей его жизни.

Большая часть произведения создавалась за границей, главным образом в Риме, где Гоголь старался избавиться от впечатления, произведенного нападками критики после постановки «Ревизора». Находясь вдали от Родины, писатель ощущал неразрывную связь с ней, и только любовь к России была источником его творчества.

В начале работы Гоголь определял свой роман как комический и юмористический, но постепенно его замысел усложнился. Осенью 1836 года он писал Жуковскому: «Все начатое я переделал вновь, обдумал более весь план и теперь веду его спокойно, как летопись... Если я совершу это творение так, как нужно его совершить, то... какой огромный, какой оригинальный сюжет!. . Вся Русь явится в нем! » Так в ходе работы определился жанр произведения – поэма, и ее герой – вся Русь. В центре произведения стояла «личность» России во всем многообразии ее жизни.

В 1840 году в Италии Гоголь неоднократно переписывал текст поэмы, продолжая напряженно работать над композицией и образами героев, лирическими отступлениями. Осенью 1841 года писатель вновь вернулся в Москву и прочитал друзьям остальные пять глав первой книги. На этот раз они заметили, что в поэме показаны только отрицательные стороны русской жизни. Прислушавшись к их мнению, Гоголь сделал важные вставки в уже переписанный том.

3. Основные образы поэмы и художественные средства их создания.

При рассмотрении способов обрисовки образов в "Мертвых душах" особо можно отметить важную роль бытовой обстановки, нашедшей в поэме исключительно мастерское изображение.

Бытовая обстановка героев раскрывает неподвижность, застой их жизни. Использование художественной детали в "Мертвых душах" необычайно широко.

Так, например, для наиболее полного раскрытия образа Манилова, как человека, постоянно прожектирующего, но реально ничего не делающего, погруженного в

собственный иллюзорный мир мечтаний, Гоголь показывает различные стороны жизненного уклада помещика. В его доме вечно чего-то не доставало. Прекрасная мебель была обтянута щегольской материей, но два кресла — простой рогожею; щегольский подсвечник выступал наряду с каким-нибудь "медным инвалидом"; книга вечно была заложена на 14 странице. Духовная скудность Манилова рядится в узорчатые одежды выпренности, в посягательстве на "вкус".

У Коробочки все иначе. В ее облике прослеживается грубый прозаизм, обыденность, расчетливый и цепкий практицизм. Она из всего стремится извлечь выгоду, и "вещный мир" исчерпывается бережливой старушкой до предела — покуда вещь может служить, из нее извлекается максимальная польза. Именно хозяйственность Коробочки обнаруживает ее внутреннее ничтожество.

Исключительной выразительностью отличаются детали в описании дома Ноздрева. В его кабинете не было "заметно и следов того, что бывает в кабинетах, то есть книг или бумаги; ". А были турецкие кинжалы, на одном из которых по ошибке было вырезано «Савелий Сибиряков»; шарманка, различного материала трубки, обкуренные и необкуренные. Так подчеркивается активность Ноздрева, прямо-таки "мельтешащего" перед глазами читателя, хватающегося то за одну, то за другую вещь, сопровождающего показ несвязным, перескакивающим с одного на другое рассказом. Однако это активность без цели, активность человека, чье увлечение различного рода занятиями меняется весьма быстро.

"Фундаментальность" облика Собакевича Гоголь мастерски подчеркивает описанием его бытового уклада. "Все было упористо, без пошатки, в каком-то крепком и неуклюжем порядке". Основательность — черта самого Собакевича, и той бытовой обстановки, которая его окружает. Однако в то же время все детали быта неуклюжи, даже уродливы. Собакевич сам неуклюж — но не только и не столько внешне, сколько духовно. Непросвещенный и грубый человек, он держится трезвого и расчетливого практицизма, неуклонно стремится к обогащению, совершенно игнорируя сферу духовной жизни.

Завершающий галерею образов поместных владетелей Плюшкин поглощен заботами о накоплении богатств, но это желание приобретает у Плюшкина характер всеобъемлющей страсти, довлеющей над всем скупости. Ненасытная жадность собирателя "богатств" ведет к тому, что он теряет ощущение значимости вещей. Весь его дом — это скопище ненужного хлама, ветоши, всего, что уже давно перестало служить человеку. Одетый в тряпье, со связкой ключей, он уже мало похож на "богатея" — стремление приbedнаться, скупость, жажда бездумного накопительства оттолкнули от него даже собственных детей. Таким образом, несомненно важна роль деталей в раскрытии образов поместных

владельцев. Несмотря на несходство в предметах обихода различных помещиков, Гоголь высвечивает главенствующую, общую для всех черту - духовное «нищенство». Беру! Беру!

В зависимости от того, какие качества и признаки человека становятся объектом авторского внимания, можно выделить следующие типы описаний персонажа:

портрет;

психологическую характеристику героя;

социальную характеристику героя.

При описании внешности человека изображается его лицо, фигура, манеры, поза, одежда. указывается возраст.

“Но в то же время. точно как будто затем чтобы помочь горю, вошла в комнату молодая курносенькая хозяйка, супруга Леницына, и бледная, и худенькая, и низенькая, и одетая со вкусом, как все петербургские дамы.”

Портретная характеристика может быть полной (к таковым относятся приведенные выше примеры) и детальной.

Лекция № 6

Характеристика русской литературы 2 половины XIX века

(раздел 2, тема 2.1)

1. Культурно-историческое развитие России середины XIX века, отражение его в литературном процессе.

Вторая половина XIX века – это время обострения общественной борьбы в России. После реформы 1861 года в стране произошла волна крестьянских восстаний. Проблема переустройства жизни волновала все слои общества.

Главным вопросом, стоявшим перед мыслящей интеллигенцией 60-х годов XIX века, был вопрос: по какому пути пойдет Россия? Он разделил всех на 2 лагеря: западников и славянофилов.

Западники – сторонники западного, буржуазного пути развития для России. Они считали, что подлинная история России началась с преобразований Петра I. Западники делились на 2 направления:

1) революционно-демократическое – сторонники революционного социалистического учения и пропаганды естественнонаучных знаний в народе (Н.Г. Чернышевский, Н.А. Добролюбов, Д.П. Писарев);

2) либеральное направление – сторонники реформ без революции (А.А. Краевский, А.В. Дружинин, И.С. Тургенев, И.А. Гончаров).

Славянофилы (А.С. Хомяков, И.В. Киреевский, К.С. Аксаков) были сторонниками самобытного русского пути. Они считали, что подлинная история России трагически оборвалась реформами Петра I. Славянофилы называли своё направление славяно-христианским, истинно русским. Они хотели реформировать самодержавие в духе идеалов православной соборности. В своих решениях самодержавие должно опираться на мнение всех сословий общества, собирая Земский собор, но окончательное решение принимать единолично, в согласии с христианским духом добра и правды.

И западники, и славянофилы выступали против крепостничества, были настоящими патриотами, однако представления о дальнейшем пути России у них были различны.

Существовало еще одно направление, которое пыталось примирить западников и славянофилов – почвенничество. Почвенники (Ф.М. Достоевский, А.А. Григорьев, Н.Н. Страхов) считали, что необходимо преодолеть разобщённость интеллигенции и народа. Они призывали к сохранению самобытности (национальной почвы) и не отвергали положительной роли реформ Петра I.

Борьба между направлениями велась повсюду: в журналах, в литературных салонах, на публичных лекциях. Споры были жаркими, борьба – жестокой: друзья становились врагами.

В 70-х годах XIX века появляются новые революционные силы, стремящиеся изменить жизнь в стране – народники (М.А. Бакунин, П.Л. Лавров, П.Н. Ткачев). Они выдвигали теорию «крестьянского социализма», хотели совершить переход к социализму через крестьянскую общину, минуя капитализм. Среди передовой молодежи стало популярным «хождение в народ», которое не увенчалось успехом. Организация «Народная воля» поставила перед собой задачу свержения самодержавия путем террора. Народнические идеалы и настроения отразились в творчестве Г.И. Успенского.

В 80-е годы после убийства Александра II организации народолюбцев были разгромлены, началось время, которое часто называют «сумерками русской жизни».

2. Феномен русской литературы. Взаимодействие разных стилей и направлений.

«Литература у нас пока сосредоточивает почти всю умственную жизнь народа, и потому прямо на ней лежит долг заниматься и такими интересами, которые в других странах перешли уже, так сказать, в специальное заведование других направлений умственной деятельности...»

Особое место в политике России этого периода занимал восточный вопрос.

В 1853 г. началась война между Россией и Турцией. Феодално–крепостническая, технически отсталая, с армией, сформированной на основе рекрутчины из поголовно неграмотного населения, Россия оказалась не в силах противостоять врагам.

Основные военные действия развернулись непосредственно на ее территории, в Крыму. В октябре 1854 года союзники осадили Севастополь.

Вступление на престол Александра II.

Новый государь оказался во главе страны, уставшей от кровопролитной войны. В дни его коронации многим была дарована свобода, в том числе и декабристам. Произошло пробуждение общественной мысли. В философии и литературе начались напряженные искания социального идеала, остро встала проблема сплочения нации, ее духовного единства. Особенно активно проявились эти поиски в наиболее влиятельных идейных течениях в русской общественной мысли - славянофильстве и западничестве.

(любящие славян и любящие западные идеи)

Индивидуальное задание. Исторические события 1860-1870-х гг.

1861 – отмена крепостного права. Огромное историческое значение. Было отменено рабство, появились возможности для развития рыночных отношений в деревне. Россия стала практически на капиталистический путь развития.

Рубеж 1860-1870-х годов - возникновение революционного народничества.

Общественная борьба в России отражалась на страницах многочисленных журналов. Журнальная полемика стала яркой страницей историко-литературного процесса в России.

Огромной популярностью пользовалась лондонская газета «Колокол»(1857-1867), которую Герцен А.И. издавал вместе с Огаревым Н.П. Газета критиковала реакционные устремления высших чиновников, правительство и весь государственный строй царской России. Многим «Колокол» помог критически взглянуть на реформы Александра II, расстановку общественно-политических сил в стране.

Журнал «Современник»

Талантливый публицист Д.И.Писарев и журнал «Русское слово»

С «Современником» и «русским словом» полемизировали многие. Известные критики А.Дружинин, В.Боткин, П.Анненков считали, что художественная полноценность произведений не связана с требованиями общественной ситуации. Поэтому они были сторонниками только «чистого искусства». Критики спорили с Чернышевским, Добролюбовым и Писаревым и оценивали не идейную направленность, а художественные особенности произведений. Главными были для них степень талантливости автора и «вечные ценности» - Бог, любовь, красота, милосердие.

Нелегко было читателям разобраться в журнальной полемике и в противоречивых оценках одного и того же произведения.

2. Особенности развития литературы и искусства во второй половине XIX века.

В это время именно критический реализм дал блестящие творческие результаты. Реалистические традиции культуры утвердили понятие «золотой век» в русском искусстве и литературе. Галерея художественных образов в творчестве Достоевского и Толстого, Некрасова и Тургенева, в музыке Чайковского и Мусоргского, в полотнах Репина и Перова, Крамского и Сурикова, в Малом театре времен Щепкина и Островского явилось своего рода зеркалом, отразившим своего рода зеркалом, отразившим российскую действительность.

Литература, живопись, музыка, театр «золотого века» целенаправленно утверждали эстетику общественной жизни, порождавшую мир «униженных и оскорбленных» и мир «лишних людей», «типические образы в типических обстоятельствах». Но русское искусство не только отражало окружающий мир, но преображало его. Русское искусство было тесно связано с духовными исканиями в общественной жизни.

Золотым веком русской литературы по праву называют 19-тый век. Отечественная литература стремительно прошла серьезный путь, она, озаренная гением А.С.Пушкина, Н.В.Гоголя, И.С.Тургенева, Ф.М.Достоевского, Л.Н.Толстого и А.П.Чехова, блеском таланта целого созвездия крупнейших писателей, выдвинулась в число величайших литератур мира и оказала заметное влияние на художественную культуру всего человечества. Она стала средоточием духовной жизни общества, его совестью, всегда выделялась накалом философских исканий.

Грандиозную панораму жизни России второй половины 19-го века создали выдающиеся произведения: «Обломов» И.А.Гончарова, «Гроза» и «Бесприданница» А.Н.Островского, романы И.С.Тургенева, «Что делать?» Н.Г.Чернышевского, «Былое и думы» А.Н.Герцена, «История одного города» Салтыкова-Щедрина М.Е., «Преступление и наказание» Ф.М.Достоевского, «Кому на Руси жить хорошо» Н.А.Некрасова, «Война и мир» Л.Н.Толстого, рассказы А.П.Чехова, лирика Тютчева Ф.И., Толстого А.К., Фета А.А.

Основным направлением отечественной литературы стал реализм

Самым актуальным жанром стал роман

Определение романа.

Широкое распространение получили широкие разновидности жанра: социальный, политический, исторический, философский, психологический, любовный, семейно-бытовой, приключенческий, фантастический. Роман широко охватывал социальные условия бытия человека, глубоко проникал во внутренний мир персонажа. Именно романы приобрели огромный резонанс не только в России, но и за рубежом. Произведения Толстого Л.Н., Достоевского Ф.М., Тургенева И.С. почти сразу же переводились на иностранные языки и пользовались большим успехом.

Русская литература второй половины XIX века совершила восхождение на высочайший идейно-художественный уровень и достигла такого положения, которое можно определить как вершину мирового искусства.

3. Реализм.

Критический реализм - художественное направление, в основе которого - принцип историзма, правдивого изображения действительности.

Возник в 20-х годах XIX века в Европе во многом как отрицание художественных принципов романтизма. Для реализма характерна типизация как средство раскрытия социальных качеств личности. Реализм создает типические характеры в типических обстоятельствах. Прием объективного повествования, усовершенствованный Флобером, уступает приему, в котором оценка явлений, полемика, дискуссия, открытое проявление позиции писателя являются обычными вещами.

Широкие обобщения, смелые гипотезы, обращение к достижениям науки и культуры - все это черты критического реализма.

Критический реализм родился прежде всего в Англии и во Франции.

Его представителями были такие художники, как Стендаль, О. Бальзак, В. Скотт, Ч. Диккенс.

В русской литературе его выразителями были М. Гоголь, Л. Толстой, Ф. Достоевский, А. Чехов и др.

4. Нравственные поиски героев.

Герой русской литературы первой половины 19 века - человек лишний. Всё ему не так, все ему не те. Общество стремится к стабильности, а он, мятежный, ищет бури - и не находит. От женщин норовит сбежать, а друзей-приятелей перестрелять на дуэли из-за какой-нибудь чепухи. Скучно герою и некому руку подать. Вторая половина века - это до и после отмены крепостного права. Герой уже скорее разночинец, а не бездельник-аристократ. Живёт на медные деньги, в подвале или на чердаке и мечтает облегчить участь простого народа, который он только на картинке и видел. Как? Ещё неизвестно. Бомбу в царя-батюшку швырнуть, старушку топором по голове огреть или чумной труп вскрыть без перчаток - неважно. Дело обычно кончается плохо, но до красного флага ещё далеко.

5. Литературная критика. Эстетическая полемика. Журнальная полемика.

Русская критика второй половины XIX века развивается более драматично.

Общественная жизнь страны в это время необычайно усложнилась, возникло множество политических направлений, которые спорили друг с другом. Пестрой и многослойной оказалась и картина литературного процесса. Поэтому и критика стала более разноголосой по сравнению с эпохой 30-40-х годов, когда все многообразие критических оценок покрывалось авторитетным словом Белинского. Подобно Пушкину

в литературе, Белинский в критике был своеобразным универсалом: он совмещал в оценке произведения и социологические, и эстетические, и стилистические подходы, охватывая единым взором литературное движение в целом.

Во второй половине XIX века критический универсализм Белинского оказался неповторимым. Критическая мысль специализировалась по отдельным направлениям и школам. Даже Чернышевский и Добролюбов, критики наиболее разносторонние, обладавшие широтой общественного взгляда, уже не могли претендовать не только на охват литературного движения во всей его полноте, но и на целостную интерпретацию отдельного произведения. В их творчестве преобладали социологические подходы. Литературное развитие в целом и место в нем отдельного произведения раскрывалось теперь всей совокупностью критических направлений и школ. Аполлон Григорьев, например, споря с добролюбовскими оценками А. Н. Островского, подмечал в творчестве драматурга такие грани, которые ускользали от Добролюбова. Критическое осмысление творчества Тургенева или Льва Толстого нельзя свести к оценкам Добролюбова или Чернышевского. Работы Н. Н. Страхова об "Отцах и детях" и "Войне и мире" существенно углубляют и уточняют их. Глубина понимания романа И. А. Гончарова "Обломов" не исчерпывается классической статьёй Добролюбова "Что такое обломовщина?": А. В. Дружинин вносит в осмысление характера Обломова значительные уточнения.

Лекция № 7

Творчество А.Н. Островского

(раздел 2, тема 2.2)

1. Сведения из биографии.

Александр Николаевич Островский - писатель, драматург и человек, чье творчество стало важнейшим этапом в развитии русского национального театра. Александр Николаевич родился 31 марта 1823 года, его отцом был чиновник-юрист, а мать родом из низшего духовенства. Родился он и вырос в Москве, в детстве он проживал в Замоскворечье, а учился он пять лет в Первой Московской Гимназии, позже три года в Московском университете на юридическом факультете, и в 1843 году он бросил университет. С этого года и по 1851 год он служит в московских судах, первое произведение было написано непосредственно под влиянием этой работы, этим произведением стали «Записки замоскворецкого жителя», написанные в 1847 г. Этот же год стал стартом и его драматического направления, было написано первое произведение «Семейная картина», которая изначально называлась «Картина семейного счастья». Немного позже, через три

года им была опубликована комедия «Банкрут», позже она назвалась «Свои люди – сочтемся!», именно это произведение открыла Островского как писателя для таких известных личностей, как Николай Васильевич Гоголь, Иван Александрович Гончаров, Тимофей Николаевич Грановский и другие. Но эта комедия так же наделала немало шума, в следствии чего Островский был отдан под надзор полиции.

Островский высмеивал в своих произведениях купечество, их быт, поведение. В 1851 году им было написано произведение «Бедная невеста», в котором он красочно описал чиновничий быт. В это время он активно работает и как писатель и как редактор в журнале «Москвитянин». Там была создана некая «молодая редакция», в которую входил и Александр Николаевич, это сообщество крепко дружило и вне работы. В 1852 году Островский пишет пьесу «Не в свои сани не садись», в 1853 году «Бедность не порок», а в 1854 году «Не так живи, как хочется». В произведениях Островского прослеживается перемена его отношения к купечеству.

Начиная с последних написанных островским произведений, его драматургические способности растут, и в течении последующих трех десятилетий в московском Малом и петербургском Александринском театрах каждый сезон ставили новую его пьесу.

В журнале «Современник» Островский работает с 1856 года. С 1851 года его отношение к купечеству, его стиль критики в произведениях становится прежним. В 1855 году было написано произведение «В чужом пиру похмелье». Именно в этой комедии впервые Островский использовал слово «самодур», которое закрепилось в творчестве Александра Николаевича надолго.

В 1856 году была написана комедия «Доходное место», которая демонстрировала взяточничество чиновников, через два года была написана пьеса «Воспитанница». А на следующий год была написана драма «Гроза». Это произведение стало культовым. В нем описываются аспекты грубости, ханжество, власти богатых и «старших» в провинциальном городке. В 60-х годах он каждый год пишет по одной бытовой комедии или драме. 1863 год – «Тяжелые дни», 1864 год – «Шутники», 1865 год – «Пучина». Параллельно выходят и исторические пьесы: 1861 год – «Козьма Захарыч Минин-Сухорук», 1864 год – «Воевода», 1866 год – «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», а также произведение «Тушино».

Новое дыхание, касающееся сатирических комедий ознаменовалось выходом в 1868 году произведения «На всякого мудреца довольно простоты», «Горячее сердце», в 1869 году произведения «Бешеные деньги», в 1870 году – «Лес», а в 1875 году «Волки и овцы». В начале 1870 годов были написаны пьеса «Трудовой хлеб» и сказка «Снегурочка».

Последние годы творчества стали значимыми для его биографии, так как он написал немало знаменитых на сегодняшний день произведений. «Бесприданница» 1878 год, «Последняя жертва» тогда же, «Таланты и поклонники» 1882 год. Пьесы Островского сделали огромный вклад в развитие русской сцены. Его драматургия дала многим людям понимание человека. Александр Николаевич прожил интересную жизнь, которая принесла пользу многим. Драматург умер в 1886 году 2 июня.

2. Социально-культурная новизна драматургии А.Н. Островского.

Творчество Островского было новым для русской драматургии. Для его произведений характерна сложность и многосоставность конфликтов, его стихия — это социально-психологическая драма, комедия нравов. Особенности его стиля — это говорящие фамилии, специфические авторские ремарки, своеобразные названия пьес, среди которых часто употребляются пословицы, комедии на фольклорных мотивах. Конфликт пьес Островского в основном строится на несовместимости героя со средой. Его драмы можно назвать психологическими, в них присутствует не только внешний конфликт, но и внутренний драматизм нравственного начала.

Все в пьесах исторически точно воссоздает жизнь общества, из которой и берет драматург свои сюжеты. Новый герой драм Островского — простой человек — определяет своеобразие содержания, и Островский создает «народную драму». Он выполнил огромную задачу — сделал «маленького человека» трагическим героем. Свою обязанность как драматического писателя Островский видел в том, чтобы сделать главным содержанием драмы анализ происходящего. «Драматический писатель... не сочиняет, что было — это дает жизнь, история, легенда; его главное дело показать, на основании каких психологических данных совершилось какое-нибудь событие и почему именно так, а не иначе» — вот в чем, по мнению автора, выражается сущность драмы. Островский относился к драматургии как к массовому искусству, воспитывающему людей, определял назначение театра как «школы общественных нравов». Первые же его постановки потрясли своей правдивостью и простотой, честными героями с «горячим сердцем». Драматург творил, «соединяя высокое с комическим», он создал сорок восемь произведений и придумал больше пятисот героев.

Пьесы Островского реалистичны. В купеческой среде, которую он наблюдал день за днем и считал, что в ней объединены прошлое и настоящее общества, Островский выявляет те социальные конфликты, которые отражают жизнь России. И если в «Снегурочке» он воссоздает патриархальный мир, через который лишь угадывается современная проблематика, то его «Гроза» — это открытый протест личности, стремление человека к счастью и независимости. Это воспринималось драматургами как утверждение созидательного начала свободолюбия, которое могло стать основой новой драмы. Островский никогда не пользовался определением «трагедия», обозначая свои пьесы как «комедии» и «драмы», иногда снабжая пояснениями в духе «картины московской жизни», «сцены из деревенской жизни», «сцены из жизни захолустья», указывая на то, что речь идет о жизни целой социальной среды. Добролюбов говорил о том, что Островский создал новый тип драматического действия: без дидактики автор анализировал исторические истоки современных явлений в обществе.

Исторический подход к семейным и социальным отношениям — пафос творчества Островского. Среди его героев — люди разного возраста, разбитые на два лагеря — молодые и старые. Например, как пишет Ю. М. Лотман, в «Грозе» Кабаниха — «хранительница старины», а Катерина «несет в себе творческое начало развития», именно поэтому она хочет летать, как птица.

Спор старины с новизной, по замечанию литературоведа, составляет важную сторону драматического конфликта в пьесах Островского. Традиционные формы быта рассматриваются как вечно обновляющиеся, и только в этом драматург видит их жизнеспособность... Старое входит в новое, в современную жизнь, в которой оно может играть роль или «сковывающего» элемента, гнетущего ее развитие, или стабилизирующего, обеспечивающего прочность возникающей новизны, в зависимости от содержания того старого, что сохраняет народный быт». Автор всегда симпатизирует молодым героям, поэтизирует их стремление к свободе, самоотверженность. Название статьи А. Н. Добролюбова «Луч света в темном царстве» полностью отражает роль этих героев в обществе. Они психологически похожи друг на друга, автор часто использует уже разработанные характеры. Тема положения женщины в мире расчета также повторяется в «Бедной невесте», «Горячем сердце», «Бесприданнице».

Позже в драмах усилился сатирический элемент. Островский обращается к гоголевскому принципу «чистой комедии», на первое место выводя характеристику социальной среды. Персонаж его комедий — ренегат и лицемер. Также Островский обращается к историк-героической тематике, прослеживая становление социальных явлений, рост от «маленького человека» до гражданина.

3. «Гроза». Самобытность замысла, оригинальность основного характера, сила трагической развязки в судьбе героев драмы.

В пьесе Островского «Гроза» поднимается проблема перелома общественной жизни, произошедшего в 50-х годах, смены общественных устоев. Автор не может быть абсолютно беспристрастным, но выразить свою позицию ему очень трудно - авторская позиция раскрывается в ремарках, которых не очень много и они недостаточно выразительны. Остается один вариант - авторская позиция представляется через определенного героя, через композицию, символику и т. д.

Очень символичны в пьесе имена. Говорящие имена, употребляемые в «Грозе», - это отголосок классицистического театра, черты которого сохранились и в конце 60-х годов XIX века.

Имя Кабановой живо рисует нам грузную, тяжелого характера женщину, а прозвище «Кабаниха» дополняет эту неприятную картину.

Дикого автор характеризует как дикого, безудержного человека.

Имя Кулигина многозначно. С одной стороны, оно созвучно с Кулибиным - механиком-самоучкой. С другой - «кулига» - это болото. Существует поговорка: «Всяк кулик свое болото хвалит». Этой поговоркой можно объяснить возвышенное восхваление Кулигиным Волги. Его имя относит его к болоту города Калинова, он естественный обитатель города, город его породил. Важны женские греческие имена. Катерина обозначает «чистая», и действительно, всю пьесу ее мучает проблема очищения. Противопоставляемая ей Варвара - «варварка» - она не углубляется в свою душу, живет естественно и не задумывается над своей греховностью. Она верит, что каждый грех можно искупить.

Именно по этому принципу разделяются все персонажи «Грозы». Те, кто верит в христианское искупление грехов, возможности после совершения греха через страдания и (или) дары «откупиться» от него. Это Дикой (он рассказывает про то, как просил на коленях прощения у простолюдина), Варвара, Тихон (он кутит и развлекается, когда ему удастся уехать из Калинова, а потом ничуть не раскаивается). Их философия позволяет им избавиться от душевных страданий, их не тяготит окружающий мир - они умеют закрыть на него глаза, разрешить себе свободу.

На другой стороне - закоснелая блюстительница выродившихся законов «Домостроя» Кабаниха. Кулигин, Катерина находятся на распутье, как и вся Россия. Душа ее очень верующая, но как-то не по-христиански - она не верит в прощение. Она живет по «Домострою» и считает эту жизнь единственно верной. В ее глазах ее муж, Тихон, так же важен, как Бог, и, когда она изменила мужу, она изменила Богу. Но, с другой стороны, она

молода, ее сердце вступает в раздор с ее душой. Это является одним из основных конфликтов пьесы - духовным, по мнению Ю. М. Лотмана.

Вторым конфликтом является социальный конфликт - взаимоотношения невестки и свекрови, неволя женщины в купеческой семье.

Долгое время в критической литературе рассматривался либо один, либо другой конфликт. Но автор придал произведению более глубокий смысл - это народная трагедия. Добролюбов назвал Катерину "лучом света в темном царстве", но позднее, через несколько лет сам Островский дал таким людям название - "горячее сердце". Действительно, это конфликт "горячего сердца" с окружающей ледяной средой. И гроза как физическое явление пытается растопить этот лед. Другое значение, вложенное автором в грозу, символизирует гнев Божий, и все, кто боится грозы, не готовы принять смерть и предстать перед судом Божьим или думают так. Но автор вкладывает свои слова в уста Кулигина. "Судия милосерднее вас", - говорит он. Таким образом он характеризует свое отношение к этому обществу. И этот конец выражает надежду. Все время в Калинове Островский делит, как и пьесу, на день и ночь. Днем люди играют в благоверных, живущих по "Домострою", а ночью они снимают маски. Молодежь идет гулять и развлекаться, а старшие закрывают на это глаза. Авторская позиция выражается частично в монологах Кулигина, частично ее можно понять из противодействия Катерины и Кабанихи. Авторская позиция выражена в композиции. Особенностью композиции являются два возможных варианта кульминации и развязки.

4. Образ Катерины.

Катерина росла в зажиточном купеческом доме легко, беззаботно, радостно. Рассказывая Варваре о своей жизни до замужества, она говорит:

"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". Воспитываясь в хорошей семье, она приобрела и сохранила все прекрасные черты русского характера. Это чистая, открытая душа, не умеющая врать. "Обманывать-то я не умею; скрыть-то ничего не могу", - говорит она Варваре.

А жить в семье мужа, не умея притворяться, невозможно. Основной конфликт у Катерины - со свекровью Кабанихой, которая всех в доме держит в страхе. Философия Кабанихи - пугать и унижать. Дочь ее Варвара и сын Тихон приспособились к такой жизни, создавая видимость послушания, но отводили душу на стороне - лишь бы "шито да

крыто было" (Варвара - гуляя по ночам, а Тихон - напиваясь и ведя разгульный образ жизни, вырвавшись из дома) .

Катерина же, тихая, не вмешивающаяся в домашние дела, пугает Кабаниху. Чем же? - Своей чистотой, горячей, искренней душой, не терпящей фальши. Так, Катерина не притворяется, что чтит обычаи, которые не принимает душой: не стала выть после отъезда мужа, как хотела свекровь.

Да и о своей любви к Борису призналась сразу- сначала Варваре, а после приезда мужа - и ему, и свекрови. Глубина, сила и страстность ее натуры проявляются в ее словах, что если жизнь здесь ей опостылеет, то не удержат ее ничем - или в окно кинется, или в Волге утонет. И мечты у нее "странные", непонятные для местных обывателей: "Отчего люди не летают так, как птицы? ", и сны сказочные: "снятся мне или храмы золотые, или сады какие-то необыкновенные, и все поют невидимые голоса."

А какую смелость, силу воли надо было иметь замужней женщине, чтобы признаться в любви Борису, вложив в него все свое желание свободы, счастья. Именно эти качества Катерины и вступают в конфликт с миром Марфы Кабановой, для которой слепое поклонение традициям старины- не душевная потребность, а единственный шанс сохранить свою власть. Даже к религии у них разное отношение: у Катерины это естественное чувство ("до смерти любила в церковь ходить! Точно, бывало, я в рай войду"), а у Кабанихи - ханжество, формальность (быстро переходит от мыслей о боге к житейским делам).

Катерина - лучшая, но все-таки часть патриархального строя- ей присущ религиозный страх (боится грозы как кары за грех) . Именно гроза и страх кары господней, да еще чувство вины перед мужем побудили ее публично признаться в своем грехе.

Она бежит из ненавистного дома, где муж жалеет ее, но бьет (потому что так надо) ; ищет Бориса для защиты, надеясь на помощь, но находит только сочувствие и бессилие любимого человека. Борис слаб, безволен. "Эх, кабы сила! "-только и мог сказать он. Катерина остается одна и бросается с обрыва, не желая жить в этом страшном мире. Я считаю, что этот поступок не от слабости, а от силы ее характера.

Протест Катерины сильнее протеста Кулигина, который зависит от "сильных мира сего", а поэтому дальше словесных рассуждений не идет.

Образ Катерины зовет к свободе, духовному раскрепощению. По словам Добролюбова "Она рвется к новой жизни, хотя бы ей пришлось умереть в этом порыве" Ее порыв, гибель не зря: ведь ушла Варвара из дома, взбунтовался Тихон, рушится мир Кабанихи (потеряв авторитет, ей остается только уйти в монастырь). Недаром пьесу запрещали к постановке, углядев в ней "завуалированный призыв к возмущению". Обыватели не пускали на пьесу своих дочерей.

Для нас же образ Катерины- это облик прекрасной русской, чистой, светлой души. Это то, что побуждает нас бороться с "темными" силами самодурства, невежества, хамства, приспособленчества, которые есть и по сей день.

Лекция №8

Творчество И.А. Гончарова

(раздел 2, тема 2.3)

1. Биография писателя.

Родился 18 июня 1812 г. в Симбирске (ныне Ульяновск) в купеческой семье. Учился в Московском коммерческом училище (1822—1830 гг.). В 1834 г. окончил словесное отделение Московского университета.

В 30-х гг. XIX в. сблизился с семьёй художника Н. А. Майкова. В альманахах, составлявшихся у Майковых («Подснежник» и «Лунные ночи»), Гончаров поместил анонимно первые стихи, представляющие собой подражания романтическим поэтам.

В 1847 г. он опубликовал роман «Обыкновенная история» — о русской жизни и русском характере. Два других его знаменитых романа на ту же тему — «Обломов» и «Обрыв» — опубликованы соответственно в 1859 и 1869 гг. В трилогии Гончарова прослеживаются параллели между героями: Александр Адуев («Обыкновенная история») — Обломов («Обломов») — Райский («Обрыв»), а также Пётр Адуев («Обыкновенная история») — Штольц («Обломов») — Тушин («Обрыв»).

Писатель ценит предпринимателей, трезвых деловых людей, но сердце его всё-таки отдано романтическим и безалаберным представителям «уходящей натуры», патриархально-усадебного дворянского быта.

Замечательны у Гончарова женские образы, именно героиням в его романах присущи нравственная сила, энергия, ум. Лизавета Александровна («Обыкновенная история»), Ольга («Обломов») и Вера («Обрыв») словно пробный камень для героев, и этой «пробы», этого экзамена ни Адуев, ни Обломов, ни Райский не выдерживают.

В 1852—1854 гг. Гончаров участвовал в качестве секретаря адмирала Е. В. Путятина в экспедиции на военном фрегате «Паллада». Путевые впечатления составили цикл очерков «Фрегат „Паллада”» (1858 г.), в которых описаны природа, быт, нравы и психология народов Европы и Азии.

С 1856 г. Гончаров служил цензором, затем главным редактором официозной газеты «Северная почта» и членом совета по делам печати.

В последние годы жизни он написал очерки «Слуги старого века», «Превратность судьбы», рассказ «Литературный вечер», критические статьи (самая знаменитая — «Милльон терзаний», посвящённая комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»).

Умер 27 сентября 1891 г. в Санкт-Петербурге.

2. Роман «Обломов». Творческая история романа.

Полностью роман «Обломов» был впервые опубликован в 1859 году в первых четырех номерах журнала «Отечественные записки». Начало работы над романом относится к более раннему периоду. В 1849 году была опубликована одна из центральных глав «Обломова» – «Сон Обломова», которую сам автор назвал «увертюрой всего романа». Автор задается вопросом: что же такое «обломовщина» – «золотой век» или гибель, застой? В «Сне...» преобладают мотивы статичности и неподвижности, застоя, но при этом чувствуется и симпатия автора, добродушный юмор, а не только сатирическое отрицание.

Как позднее утверждал Гончаров, в 1849 году готов был план романа «Обломов» и закончен черновой вариант первой его части. «Вскоре, – писал Гончаров, – после напечатания в 1847 году в “Современнике” “Обыкновенной истории” – у меня уже в уме был готов план Обломова». Летом 1849 года, когда был готов «Сон Обломова», Гончаров совершил поездку на родину, в Симбирск, быт которого сохранял отпечаток

патриархальной старины. В этом небольшом городке писатель увидел немало примеров того «сна», которым спали обитатели вымышленной им Обломовки.

Работа над романом была прервана в связи с кругосветным путешествием Гончарова на фрегате «Паллада». Лишь летом 1857 года, после выхода из печати путевых очерков «Фрегат “Паллада”», Гончаров продолжил работу над «Обломовым». Летом 1857 года он уехал на курорт Мариенбад, где в течение нескольких недель закончил три части романа. В августе того же года Гончаров начал работать и над последней, четвертой, частью романа, заключительные главы которой были написаны в 1858 году. «Неестественным покажется, – писал Гончаров одному из своих друзей, – как это в месяц человек кончил то, чего не мог закончить в года? На это отвечу, что если б не было годов, не написалось бы в месяц ничего. В том и дело, что роман выносился весь до мельчайших сцен и подробностей и оставалось только записывать его». Об этом же вспоминал Гончаров в статье «Необыкновенная история»: «В голове у меня был уже обработан весь роман окончательно – и я переносил его на бумагу, как будто под диктовку...» Однако, готовя роман к печати, Гончаров в 1858 году заново переписал «Обломова», дополнив его новыми сценами, и произвел некоторые сокращения. Завершив работу над романом, Гончаров сказал: «Я писал свою жизнь и то, что к ней прирастаю».

Гончаров признавался, что на замысле «Обломова» сказалось влияние идей Белинского. Важнейшим обстоятельством, повлиявшим на замысел произведения, считается выступление Белинского по поводу первого романа Гончарова – «Обыкновенная история». В своей статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» Белинский подробно проанализировал образ дворянского романтика, «лишнего человека», претендующего на почетное место в жизни, и подчеркнул бездеятельность такого романтика во всех сферах жизни, его лень и апатию. Требуя беспощадного разоблачения подобного героя, Белинский указывал и на возможность иного, чем в «Обыкновенной истории», завершения романа. При создании образа Обломова Гончаров воспользовался целым рядом характерных черт, намеченных Белинским в разборе «Обыкновенной истории».

2. Сон Ильи Ильича как художественно-философский центр романа.

«Сон Обломова» - это особая глава романа. «Сон Обломова» повествует о детстве Ильи Ильича, о его влиянии на характер Обломова. Во «Сне Обломова» показана его родная деревня Обломовка, его семья, уклад по которому жили в обломовском имении. Обломовка – это название двух деревень, которыми владеют Обломовы. Люди в этих

деревнях жили так же, как жили их прадеды. Они старались жить замкнуто, изолировать себя от всего мира, боялись людей из других деревень. Люди Обломовки верили в сказки, предания и приметы. В Обломовке не было воров, не было разрушений и бурь все было сонно и тихо. Вся жизнь этих людей была однообразна. Обломовцы считали, что иначе жить грех. Так же жили и помещики Обломовы.

Отец Обломова был ленив и апатичен, он весь день сидел у окна или прогуливался по дому.

Мать Обломова была деятельнее мужа, она наблюдала за слугами, гуляла по саду со своей свитой, задавала разные работы дворне. Все это отразилось в характере Ильи Ильича. С самого детства его растили, как экзотический цветок, поэтому он рос медленно и привыкал лениться. Его попытки что-то делать самому постоянно пресекались. Единственное время, когда Обломов был свободен и мог делать, что ему было угодно, было время всеобщего сна. В это время Обломов бегал по двору, лазил на голубятню и галерею, наблюдал за разными явлениями и изучал их, исследовал окружающий мир. Если бы эта начальная деятельность стала развиваться, то, может быть, Обломов стал бы деятельным человеком. Но запреты родителей что-либо делать самому привели к тому, что позже обломов стал ленивым и апатичным, он не мог съездить в Обломовку, сменить квартиру, жил в запыленной, не мытой комнате и полностью зависел от слуги Захара.

В Обломовке няня рассказывала Илье Ильичу сказки, в которые он верил на протяжении всей жизни. Сказки сформировали поэтический характер русского человека. Этот характер проявился во взаимоотношениях с Ольгой. Он на некоторое время смог заглушить обломовскую лень и апатию, вернуть Обломова к деятельной жизни. Но через некоторое время из-за житейских мелочей поэтический дух снова стал ослабевать и уступил место обломовской лени.

Обломовы не любили книг и считали, что чтение это не необходимость, а роскошь и развлечение. Учение Обломовы тоже не любили. И поэтому Илья Ильич посещал школу кое-как. Обломовы находили всякие отговорки, чтобы не водить Илью Ильича в школу и из-за этого ругались с учителем Штольцем. Его сын Андрей Штольц подружился с Обломовым, ставшим его другом на всю жизнь. В школе Андрей помогал Обломову делать уроки, но этим развивал в Обломове лень. Впоследствии с этой ленью Штольц боролся долго и упорно, но безуспешно.

Роль этого эпизода - показать, как формируется у Обломова русский поэтический характер, причины появления обломовской лени и апатии, среду в которой воспитывался Илья Ильич, появление многостороннего образа Обломова. Обломова не могли «поднять с дивана» потому что деньги и благополучие у Обломова были с рождения и деятельность Штольца ему была не нужна. Обломову нужен был поэтический идеал, который на некоторое время дала ему Ольга Ильинская. Но после того как Обломов порвал с ней отношения вернулся к своей обычной апатии и лени. С которыми через несколько лет умер.

3. Любовь как лад человеческих отношений. (Ольга Ильинская – Агафья Пшеницына).

В романе Гончарова “Обломов” читатель встречается с самыми разными героями, но особый интерес вызывают женские образы.

Как мы помним из содержания романа, Обломов сознательно не общается с представительницами прекрасного пола, чтобы избежать лишних хлопот. В ранней молодости Обломов не чуждался общения с красавицами. Однако было это “еще в ту нежную пору, когда человек во всяком другом человеке предполагает искреннего друга и влюбляется почти во всякую женщину и всякой готов предложить руку и сердце...”.

Читателю нелегко представить себе Обломова в такой роли. На самом деле он также увлекался молодыми красавицами, как и большинство людей. Но Илья Ильич никогда не позволял себе отдаваться страсти со всей силой своей души.

Но как ни старался Обломов избежать общения с дамами, все же и на его долю выпала малая толика любви. Штолец знакомит Обломова с Ольгой Ильинской. И эта девушка оказывает достаточно сильное влияние на судьбу Ильи Ильича.

Ольга — безусловно, личность совершенно незаурядная. Не случайно Штолец охотно и подолгу с ней беседует. Он отмечает ее природный ум, сообразительность и неординарность мышления. Ольга уверена в себе, и это качество выгодно отличает ее от большинства людей. Гончаров дает очень точные и лаконичные характеристики Ольге, которые помогают читателю понять особенность ее незаурядной натуры: “Как бы то ни было, но в редкой девице встретишь такую простоту и естественную свободу взгляда, слова, поступка”.

Ольга не признает кокетства и лжи, поэтому многие ее недопонимают и недооценивают. Искренно и от всей души Ольгу ценит только Штолец. Остальные молодые люди сознательно или невольно избегают общения с ней.

Такая характеристика кажется странной для молодой девушки, представительницы высшего общества. Можно сделать вывод, что она не нуждается во внимании и в общении

с теми людьми, которые не представляются ей интересными. Также можно предположить, что Ольга — человек с развитым внутренним миром, поэтому она кажется окружающим несколько странной. Буквально после самого первого знакомства Обломов начал думать об Ольге, представлять себе ее образ.

Вот как описывает внешность Ольги Гончаров: “Ольга в строгом смысле не была красавица, то есть не было ни белизны в ней, ни яркого колорита щек и губ, и глаза не горели лучами внутреннего огня; ни кораллов на губах, ни жемчугу во рту не было, ни миниатюрных рук, как у пятилетнего ребенка, с пальцами в виде винограда. Но если б ее обратить в статую, она была бы статуя грации и гармонии. Несколько высокому росту строго отвечала величина головы, величине головы — овал и размеры лица; все это в свою очередь гармонировало с плечами, плечи — с станом...”.

Из описания внешности девушки можно сделать вывод, что она была достаточно хороша, чтобы обратить на себя внимание. Обломов начинает о ней думать все больше и больше. И мысли эти тревожат его сонную душу, в ней начинают появляться какие-то непонятные чувства. Ольга постепенно занимает в душе Обломова все больше и больше места, вскоре после знакомства он уже не может обходиться без общения с ней. Обломову нравится, как поет Ольга. Также он находит ее очень хорошенькой, с восторгом смотрит на девушку, восхищаясь ее красотой.

Ольга чувствует себя с Обломовым очень свободно. Немного позже она узнает от Штольца все особенности характера Ильи Ильича. Штолец, можно сказать, “завещал” ей Обломова перед своим отъездом. Он обращается к Ольге с просьбой “расшевелить” Обломова, заставить его приобщиться к активной и деятельной жизни, которую ведут окружающие люди.

И Ольга очень активно берется за дело. Теперь ей хочется изменить Илью Ильича, сделать его совершенно другим человеком. Ольга стремится к тому, чтобы заставить Обломова читать книги и газеты. Ей хочется, чтобы Илья Ильич сбросил с себя сонную одурь и стал жить такой же бурной и активной жизнью, как большинство окружающих его людей. Ольга предстает в романе неким Пигмалионом, который создает свою Галатею и вселяет жизнь в безмолвную статую. Она сама до конца не понимает, для чего ей так необходимо изменить Обломова. Она просто очень действенная натура, которая требует выхода своей энергии.

Ольга начинает восхищаться собой, видит себя совершенно особенным человеком: “И все это чудо делает она, такая робкая, молчаливая, которой до сих пор никто не слушался, которая еще не начала жить!.. Он будет жить, действовать, благословлять жизнь и ее. Возвратить человека к жизни — сколько славы доктору, когда он спасет

безнадежного больного! А спасти нравственно погибающий ум, душу? Она даже вздрагивала от гордого, радостного трепета; считала это уроком, назначенным свыше”.

Узнавая о таких мыслях героини романа, читатель понимает, что Ольга очень высокого о себе мнения. И пусть раньше у нее не было возможности проявить всю силу своего характера, теперь, в лице Обломова, она нашла достойный смысл своей жизни.

Ольга начинает саркастически усмехаться над Обломовым, вменяя ему в вину прожитые ранее годы. Она стремится показать Обломову бессцельность и бесполезность его существования. Потом Ольга переходит к другим мерам, более резким и суровым, чем сарказм. Теперь уже она становится настоящим деспотом, навязывает Обломову свою волю. Она настойчиво пытается пробудить в нем стремление найти цель жизни, желание выполнять определенные обязанности.

Ольга постоянно повторяет, что “жизнь — обязанность, долг, следовательно, любовь — тоже долг”. Такое мировоззрение характерно далеко не для всех. Ольга Ильинская — человек, без сомнения, уникальный. Называя любовь долгом, она тем самым отвергает возможность бесконтрольного, непостижимого, эфемерного чувства. Ольга иногда задумывается над тем, какое именно чувство она испытывает к Обломову, можно ли назвать это чувство любовью. Но вместе с тем Ольга сознает, что так она не любила пока еще никого в своей жизни, даже близких и родных людей.

Обломов признается в любви Ольге. И это признание является для нее высшим доказательством правильности всех предпринятых действий. Она приходит в восторг не от самой любви человека, а от того, что эта любовь является результатом ее усилий. Ольге кажется, что теперь она добилась всего, чего хотела. И осталась сущая безделица — заставить Обломова стать таким, как ей представится нужным. Но, увы, человек предполагает, а Бог располагает. Ольга была излишне самоуверенна, переоценивая свое влияние на Обломова и собственную силу. Да, в течение какого-то периода Обломов действительно начал меняться. Ему нравится сама Ольга, и он рад доставить ей радость.

Но на самом деле все изменения были лишь внешними. В душе Илья Ильич остался таким же, каким был раньше. Он идет на поводу у своей строгой “наставницы” в большей мере от того, что просто не обладает силой воли и характера, чтобы противиться ей. До поры до времени все идет гладко, а потом в душе Обломова постепенно нарастает сопротивление слишком активному напору женщины. На следующее утро после своего признания в любви Илья Ильич Обломов начинает размышлять о содеянном. Его размышления вряд ли понравились бы Ольге, будь она в состоянии их услышать. Илья Ильич думает: “Она любит теперь, как вышивает по канве: тихо, лениво выходит узор, она еще ленивее разворачивает ее, любит, потом положит и забудет. Да, это только

приготовление к любви, опыт, а он — субъект, который подвернулся первый, немного сносный для опыта, по случаю”.

Обломов начинает раздумывать о том, какое место на самом деле занимает он в душе Ольги. Не есть ли ее стремление к нему всего лишь очередной каприз вздорной барышни, стремящейся к чему-то новому? Его мучит мысль о том, что, влюбившись в другого, Ольга начнет стыдиться своей былой любви к Илье Ильичу.

Прав ли Обломов? Или он под действием своих опасений совсем не может понять девушку, пытается очернить ее поведение? На эту ситуацию можно смотреть двояко. С одной стороны, вся трактовка образа Ольги свидетельствует о том, что сомнения Обломова не были лишены оснований. Она на самом деле упивается своей ролью строгой, но справедливой наставницы, ведущей за собой заблудшего. Но воспитание взрослого, уже сформировавшегося человека — вещь далеко не шуточная. И чтобы добиться успеха в этом нелегком деле, требуются не только сила воли и характера “наставника”, нужно еще и искреннее желание измениться со стороны того, на кого направлены все усилия. В ситуации с Обломовым Ольга, безусловно, обладает необходимыми для воздействия на другого качествами, у нее сильная воля и твердый, решительный характер. Но только сам Обломов не приемлет совершенно никакого насилия над собой, его устраивает он сам таким, каков он есть.

Такие мысли относительно образа Ольги Ильинской неизбежно возникают у читателя при знакомстве с произведением. Если рассматривать образ Ольги с такой точки зрения, то начинает казаться, будто она сама виновата в дальнейших поступках Обломова.

Если рассматривать сложившуюся ситуацию с другой стороны, напрашиваются несколько иные выводы. Можно предположить, что Ольга искренне любит Обломова, только пытается переделать его для соответствия со своим представлением об идеале.

Личность Обломова вызывает у Ольги желание помочь ему измениться. Но в своем рвении она переходит допустимые границы — начинает откровенно манипулировать Обломовым, лишая его необходимой для каждого человека свободы. И поэтому он в результате решает воспротивиться.

Если придерживаться такой точки зрения, то Ольгу нельзя судить за ее ошибочное поведение, она всего лишь выбрала неверную тактику.

Обломов пишет Ольге письмо, в котором высказывает все свои опасения. Он говорит, что ее любовь не может быть названа настоящим чувством. Ведь это — всего лишь выражение бессознательной потребности в любви. Обломов даже упрекает любимую женщину, говорит, что “за недостатком настоящей пищи, настоящего огня, горит

фальшивым, негреющим светом” эта потребность в сильном чувстве. И Ольга якобы напрасно принимает свое стремление любить за искреннюю любовь.

В своем письме Обломов пишет, что больше они не увидятся. Но через некоторое время он раскаивается, просит прощения у Ильинской. Ольга начинает его упрекать в том, что тот сознательно “выдумал мучения”, “готовил их и наслаждался заранее”. Ольга и Илья Ильич помирились. Он даже начинает подумывать о женитьбе. Но скоро возлюбленная начинает меняться. “Как ни ясен был ум Ольги, как ни сознательно она смотрела вокруг, у нее стали являться какие-то новые, болезненные симптомы”. Начинает меняться настроение, появляются слезы без причины, тревожность, беспокойство. Обломов не любит непонятных эмоций, поэтому он пугается странного поведения своей возлюбленной. Обломов постоянно размышляет над своими мыслями, он боится, что отношения с Ильинской зайдут слишком далеко. Илье Ильичу даже начинает казаться, что его могут счесть соблазнителем или волокитой. А такие намерения на самом деле не свойственны Обломову.

Некоторое время Ольге действительно удавалось удерживать Обломова от своей природной апатии и лени. Но вскоре старые привычки берут над ним вверх. Ольга пытается его упрекнуть, говорит: “Я верю твоей любви и своей силе над тобой. Зачем ты пугаешь меня своей нерешительностью, доводишь до сомнений? А тебе еще далеко идти, ты должен стать выше меня... Я видела счастливых людей и как они любят. У них все кипит, их покой не похож на твой... Они действуют”.

Ольга имеет собственное представление о счастье. Она радуется от самой мысли, что она и Обломов являются женихом и невестой. А Обломова этот факт тяготит, поэтому он всячески старается сделать отношения незаметными. Жизнь в том виде, который наиболее приятен Ольге, то есть светская жизнь, посещения театров, встречи с друзьями и знакомыми, не подходит для Обломова. Его пугает даже сама мысль, что возможная женитьба становится предметом разговоров окружающих.

Среди женских образов, представленных в романе, также можно отметить вдову Пшеницыну Агафью Матвеевну. Это простая женщина, оказавшая значительное влияние на жизнь Ильи Ильича. Агафья Матвеевна влюбляется в Обломова, переживает за него, старается обеспечить ему покой и комфорт. Пшеницына даже заставляет всех домашних ходить на цыпочках во время болезни постояльца.

Агафья Матвеевна восхищена Обломовым еще и потому, что тот совершенно не похож на ее покойного мужа: “Илья Ильич ходил не так, как ее покойный муж, коллежский секретарь Пшеницын, мелкой деловой прытью, не пишет беспрестанно бумаг, не трясется от страха, что опоздает в должность, не глядит на всякого так, будто просит оседлать его и

поехать, а глядит на всех и на все так смело и свободно, как будто требует покорности себе”.

Образ Агафьи Матвеевны свидетельствует о ее простом характере, склонности к состраданию. Когда Обломов оказывается без денег, вдова Пшеницына продает свои вещи, чтобы прокормить его. Агафья Матвеевна совершенно не пытается заставить Обломова действовать. Она заботится о его сиюминутных нуждах, в частности, о еде, о тишине и спокойствии, которые так милы сердцу Ильи Ильича. У Обломова и Агафьи Матвеевны рождается сын, названный в честь Штольца Андреем.

Обломов прожил свою жизнь по той схеме, которая была ему наиболее приятна. И последние его годы с ним рядом была простая, немудреная женщина, которая всячески проявляла свою заботу о муже.

5. Постыжение авторского идеала человека, живущего в переходную эпоху.

Осудить бездеятельность и оправдать деловитость — такую задачу ставил себе автор в «Обломове». Образы Ильи Ильича Обломова и Андрея Ивановича Штольца приобрели типичные черты, и само слово «обломовщина» стало нарицательным.

Чтобы понять мотивацию поступков человека, надо обратиться к его детству, то есть к тому периоду жизни, когда в нем закладываются основные черты характера, могущие потом влиять на всю жизнь в целом.

Маленький Илюша родился и вырос в селе Обломовке. Родители его были потомственные дворяне, которые придерживались патриархальных традиций. В семье было два пристрастия: еда, которая превратилась в культ, и послеобеденный сон — тоже своеобразный культ. Труд был главным врагом обитателей Обломовки, наказанием, которого при каждом удобном случае всеми силами избегали. Эта ленивая, спокойная, беззаботная жизнь ничем не нарушалась, разве что болезнями и мелкими ссорами. Да и как иначе. Ведь членам по-мещичьей семьи не надо было зарабатывать на жизнь, они бездельничали, за них работали крепостные крестьяне. В этой атмосфере и вырос Обломов. Автор отмечает, что в детстве мальчик был подвижным и любознательным, но все его поползновения на самостоятельность пресекались матерью и няньками. Даже чулки ребенку надевал Захар. Жизнь не изменилась и во время учебы. Учение, по представлениям родителей, было нужно только для повышения по службе. В остальном толку от него не видели. Поэтому Илюшеньку, во избежание переутомления, всячески ограждали от умственной деятельности. Мальчик скоро понял, что приказывать гораздо

удобнее, чем что-либо делать самому. Со временем он стал сонным, апатичным и неприспособленным к жизни, как и все члены его семейства. Но он сохранил чистые душевные помыслы, нравственные идеалы.

Воспитание Штольца отличалось от воспитания Обломова. Отец его был немцем, мать русской дворянкой. От отца он перенял трудолюбие и практичность, свойственные всем немцам, а от матери получил богатое духовное наследство: любовь к музыке, поэзии, литературе. Отец Андрея дал ему то воспитание, которое сам получил от своего отца. Он обучил его всем практическим наукам, рано заставил работать и отослал от себя закончившего университет сына, как с ним поступил в свое время его отец.

Поэтому если в самом начале жизни у Обломова лежали прозябание и сон, то у Штольца — энергия и жизнедеятельность. Их различия можно увидеть уже из портретов. Если говорить про Обломова, то «это был человек лет тридцати двух-трех от роду, среднего роста, приятной наружности, с темно - серыми глазами, но с отсутствием всякой определенной идеи, всякой сосредоточенности в чертах лица». А вот описание Штольца: «Он весь составлен из костей, мускулов и нервов, как кровная английская лошадь... цвет лица ровный, смугловатый и никакого румянца; глаза хоть немного зеленоватые, но выразительные». Один не может не вызывать симпатии мягкостью и мечтательностью натуры, отразившимися и на лице, другой восхищает твердостью и целеустремленностью, читаемым и во всем облике. Различается и духовная жизнь героев. Несмотря на то, что Обломов бездеятелен, духовная жизнь его довольно богата. Воображение стало любимым спутником его жизни. Только в мечтах он воплощает богатые, глубоко зарытые способности своей души. Штолец, как человек действия, не находит времени и места для бесплодных мечтаний. Он отвергает все, что «не подвергалось анализу опыта практической истины». Душевно Штолец спокоен, у него есть цель, и он действует согласно этой цели. В этом смысле он удовлетворен жизнью.

Обломов боится трудностей. Для того чтобы решить самые насущные проблемы, нужно приложить умственные усилия. Но к этим усилиям Обломов не привык. Его принцип — пусть все идет так, как идет, «авось все уляжется». Он старается переложить дело на другого, лишь бы не делать его самому. При этом он и мысли не допускает, что его способны обмануть.

Штолец ни на кого не перекладывает своих дел, он все стремится сделать сам и подталкивает к этому Обломова. Правда, все его попытки растормошить Обломова

разбиваются о его лень и невозмутимость. Тем не менее эти два таких противоположных человека очень дружны. И вряд ли дело лишь в бравшей начало из детства привязанности. Если привязанность Обломова к Штольцу можно объяснить его нуждой в сильном деловом человеке, который всегда способен прийти на помощь, то чем объяснить привязанность Штольца к Обломову? Думаю, что на этот вопрос можно ответить характеристикой, которую дает Андрей Штолец Обломову: «Это хрустальная, прозрачная душа; таких людей мало, они редки, это перлы в толпе!» Тем более ему хотелось спасти друга, оживить его. Когда Штолец говорил о друге с Ольгой, он надеялся, что она сумеет расшевелить Обломова, вылечить его. На первый взгляд ей это удалось. («Встает он в семь часов, читает, носит куда-то книги. На лице ни сна, ни усталости, ни скуки. На нем появились даже краски, в глазах блеск, что-то вроде отваги или по крайней мере, самоуверенности».) Обломов стал выполнять поручения Ольги, ездил с дачи в город, меньше лежал, на диване, даже сбросил свой халат, который стал своеобразным символом его лени. Но инертность оказалась сильнее его любви. Они с Ольгой совсем разные люди. Любовь для Обломова, как и вся жизнь, — спокойное прозябание, прогулки по саду, гуляние под руку. Но эта жизнь не устраивала Ольгу. Ее беспокойная и деятельная натура требовала действия, которое она могла найти только в таком человеке, как Штолец. Штолец, в свою очередь, искал женщину, равную ему по взглядам и силе характера. Семейная жизнь Штольцев способствует гармоничному взаимо-обогащающему развитию обоих супругов. Андрей успокоился, он всем доволен; правда, Ольгу мучают сомнения: что дальше? неужели жизненный круг замкнулся?

Но и Обломов не одинок. Он подсознательно искал себе жену не как равного себе товарища, а как жену-мать. Такой женой стала для него Пшеницына, для которой он предмет обожания и самоотверженной заботливости. Правда, под властью любящей и трудолюбивой Пшеницыной происходит духовное и физическое угасание Обломова.

Обломовщина и штольцевщина — два противоположных мира, два полюса жизни. Цель в жизни Обломова — жить спокойно. Трудиться, он считает, бесполезно, все равно толку не будет. Такой образ жизни не следует брать за образец, ведь герой в конце концов деградирует. Жизнь для Штольца — труд. Но труд этот очень уж прост, а потому скучен. Для полноценной жизни важно все: взлеты и падения, горести и радости. В жизни Штольца этого нет, она удручающе однообразна. Ни обломовщину, ни штольцевщину нельзя назвать полноценной жизнью, истина лежит где-то посередине между этими двумя образами жизни.

Лекция № 9

Творчество И.С. Тургенева

(раздел 2, тема 2.4)

1. Жизнь и творчество.

Родился 28 октября 1818 г. в Орле. До 9 лет Тургенев прожил в наследственном Лутовиновском Спасском (в 10 верстах от Мценска, Орловской губернии) . В 1827 г. Тургеневы, чтобы дать детям образование, поселились в Москве; на Самотеке был куплен ими дом. Тургенев учился сначала в пансионе Вейденгаммера; затем его отдали пансионером к директору Лазаревского института Краузе. В 1833 г. 15-летний Тургенев (такой возраст студентов, при тогдашних невысоких требованиях, был явлением обычным) поступил на словесный факультет Московского университета. Год спустя, из-за поступившего в гвардейскую артиллерию старшего брата, семья переехала в СПб. , и Тургенев тогда же перешел в Петербургский университет. 1843 г. выпускает отдельной книжкой, под буквами Т. Л. (Тургенев-Лутовинов) , поэму "Параша". В 1845 г. выходит тоже отдельной книжкой другая поэма его, "Разговор"; в "Отечественных Записках" 1846 г. (№ 1) появляется большая поэма "Андрей", в "Петербургском Сборнике" Некрасова (1846) - поэма "Помещик"; кроме того, мелкие стихотворения Тургенева разбросаны по "Отечественным Запискам", разным сборникам (Некрасова, Сологуба) и "Современнику". С 1847 г. Тургенев совершенно перестает писать стихи. с 1847 г. , когда появляются первые очерки "Записок Охотника", до 1856 г. , когда "Рудиным" начинается наиболее прославивший его период больших романов, выразилась, кроме законченных в 1851 г. "Записок Охотника" и драматических произведений, в ряде более или менее замечательных повестей: "Дневник лишнего человека" (1850), "Три встречи" (1852), "Два приятеля" (1854), "Муму" (1854), "Затишье" (1854), "Яков Пасынков" (1855), "Переписка" (1856). "Рудин", (1856), "Дворянское гнездо" (1859), "Накануне" (1860), "Отцы и дети" (1862), в которых является самым замечательным выразителем первой половины эпохи реформ.

2. Роман «Отцы и дети». Основной конфликт.

1. Ссора между П. П. Кирсановым и Е. В. Базаровым
2. Конфликт, возникший между Е. Базаровым и Н. П. Кирсановым
3. Борьба буржуазно-дворянского либерализма и революционных демократов
4. Борьба между либеральными монархистами и народом.

В романе «Отцы и дети» И. С. Тургенева сталкиваются характеры представителей 40-х и 60-х годов XIX века. К лагерю 40-х годов - «отцов» - он относит Павла Петровича Кирсанова, а к лагерю 60-х годов - «детей» - принадлежит Евгений Базаров. Оба они совершенно противоположные по характеру люди. Каждый из них воспитывался в своей эпохе и поэтому имеет свои взгляды на жизнь.

При первой же встрече будущие враги почувствовали друг к другу неприязнь: Павел Петрович Кирсанов был поражен нарядом Базарова с длинными кистями, а также его высокомерием; Базаров же даже не стал здороваться с этим аристократом.

Вскоре и без этого напряженная обстановка еще более накалилась, и между ними завязывается спор. В нем раскрываются характеры, идейные позиции этих людей.

Павел Петрович, который «ждал только предлога, чтобы накинуться на врага», неправильно понимает высказывание Базарова об аристократах. Он расценивает слова «дрянь и аристократишко» как нанесенное аристократам оскорбление и начинает отстаивать их права. Сам он во всем старается подражать английским аристократам: модно одевается, от него всегда пахнет оолоном.

Базаров сначала имеет твердые идейные позиции. Он не хочет спорить с Павлом Петровичем, но постепенно втягивается в спор. «Вы все отрицаете, или, выражаясь точнее, вы все разрушаете: Да ведь надобно же и строить», - растерянно говорит Кирсанов, совершенно оглушенный краткими и четкими ответами Базарова. «Это уж не наше дело: Сперва нужно место расчистить». Он еще и сам не знает, кто после него «будет строить», да и «будет ли строить».

Базаров в отличие от Павла Петровича - нигилист. В своем споре с Кирсановым он как бы дает определение нигилизму: «Мы: решились ни за что не приниматься. И это называется нигилизмом». Тургенев же определил значение этого слова так: «И если он называется нигилистом, то надо читать: «революционером»».

Павел Петрович и Базаров совершенно разные по взглядам люди: один - идеалист, другой - материалист и демократ. Их столкновение в романе вполне логично завершается дуэлью.

Различие идейных позиций этих людей настолько велико, что они становятся непримиримыми врагами. Базаров, про которого Тургенев говорит: «Он честен и правдив и демократ до конца ногтей», и Павел Петрович Кирсанов никогда не смогут друг друга понять, потому что они - люди различных поколений, у них противоположные взгляды на жизнь.

Проблема «отцов» и «детей» не ограничивается только литературой. Конфликт поколений реален и в сегодняшнем обществе.

3. Базаров в системе образов.

Базаров — демократ-разночинец. Эти люди, чаще недворянского происхождения, трудом пробивали себе дорогу в жизнь и не признавали сословного деления общества. Стремясь к знанию, они ценили человека не по знатности и богатству, а по его делам, пользе для окружающих людей. «Мой дед землю пахал», — говорит Базаров о своем происхождении. При этом он умалчивает о предке со стороны матери, показывая тем самым отсутствие всякого интереса к деду-дворянину.

Демократизм свойствен не только убеждениям Базарова, но и его внешности. Появление героя романа в дворянской среде в «балахоне» уже само по себе — вызов условностям, умышленное пренебрежение ими. Мы обращаем внимание и на «обнаженную красную руку» Базарова — это рука человека, не чуждого физическому труду. Она слишком отличается от холеной руки дворянина, чтобы ее можно было не заметить. В целом во внешности Базарова Тургенев подчеркивает его интеллектуальное начало: ум и самоуважение.

Мы видим, что жизнь праздного аристократического общества проходит в безделье, чего нельзя сказать о Базарове. Непрерывный труд является содержанием его жизни. Тургенев раскрывает характер его работы: «Базаров привез с собой микроскоп и по целым часам с ним возился», он проводит «физические и химические опыты», то есть продолжает в Марьино свои естественнонаучные занятия.

Каково же отношение к Базарову основных героев романа? Николай Петрович — добрый и мягкий человек, поэтому он относится к Базарову несколько отчужденно, с непониманием и даже боязнью: «Николай Петрович побаивался молодого «нигилиста» и сомневался в пользе его влияния на Аркадия». Чувства Павла Петровича сильнее и определеннее: «...Павел Петрович всеми силами души своей возненавидел Базарова: он считал его гордецом, нахалом, циником, плебеем». Окончательно утвердился в своей

неприязни к Базарову и “по-своему.. . аристократ не хуже Павла Петровича” старик Прокофьич. Он называл его живодером и прощелыгой и уверял, что он “с своими бакенбардами — настоящая свинья в кусте”.

Зато простые люди всей душой тянутся к Базарову. Застенчивая и робкая Фенечка “до того с ним освоилась, что однажды ночью велела разбудить его”, когда заболел ее сын. А “дворовые мальчишки бегали за “дохтуром”, как собачонки”. Симпатизируют ему и горничная Дуняша, и Петр, они чувствовали, что он “все-таки свой брат, не барин”.

Столкновение Базарова и Павла Петровича как представителей не только разных поколений, но и людей разных убеждений, было неизбежным. Павел Петрович “ждал только предлога, чтобы накинуться на врага”. Базаров же считал бесполезным тратить порох на словесные битвы, но уклониться от схватки не мог. Страшные слова о том, что он все отрицает, Базаров говорит с “невыразимым спокойствием”. Душевная сила, уверенность в своей правоте, глубокая убежденность звучат в самом голосе его, в кратких, отрывочных репликах.

Образ Евгения Базарова более полно раскрывается именно в сравнении с Павлом Петровичем. В словах последнего чувствуется аристократизм. Он постоянно употребляет выражения, подчеркивающие благовоспитанность истинного аристократа (“чувствительно вам обязан”, “честь имею кланяться”...). Обилие в речи этого героя иностранных выражений раздражает Базарова: “Аристократизм, либерализм, прогресс, принципы.. . подумаешь, сколько иностранных и бесполезных слов! Русскому человеку они даром не нужны”. Речь же самого Базарова отличают остроумие, находчивость, великолепное знание народного языка и умение владеть им. В речи Базарова проявляется свойственный ему склад ума — трезвый, здравый и ясный.

4. Тема любви в романе.

В романе мы видим четыре пары, четыре истории любви: это любовь Николая Кирсанова и Фенички, Павла Кирсанова и княгини Г. , Аркадия и Кати, Базарова и Одинцовой. В жизни Николая Петровича Кирсанова любовь всегда была опорой и движущей силой. Вначале — бесконечное, трогательное, нежное и глубокое чувство к жене Маше, с которой они почти не расставались: “десять лет прошло как сон”. Но счастье закончилось, жена Николая Петровича скончалась. “Он едва вынес этот удар, посидел в несколько недель”, и начал учиться жить заново. Вдвоем, с сыном Аркадием, в деревне Марьино, названной так в честь жены. Десять лет прошло, прежде чем сердце Николая Петровича, тянувшееся к семейной жизни, смогло вместить в себя еще одну любовь, не равную ни по возрасту, ни по общественному положению. Феничка — мать второго сына Кирсанова,

дочь его бывшей экономки — сумела осветить жизнь и наполнить дом радостью. Совсем другой была судьба второго брата Кирсанова — Павла Петровича. Молодой и энергичный, он нравился женщинам в юности, но его сердце было отдано в один момент княгине Р. — замужней женщине, пустой и легкомысленной кокетке. Умный и деятельный Павел Петрович не сумел справиться со своим чувством и впоследствии погубил из-за несчастной любви не только свою блестящую карьеру офицера, но и всю последующую жизнь. Эта любовь никогда не могла быть удовлетворена, она лишила Кирсанова дела, отняла богатые возможности, принесла мучения и отчаяние. Аркадий Кирсанов вырос, имея перед глазами живой пример нежной и глубокой любви родителей. Именно поэтому он так возмущался, когда его друг — нигилист Базаров — высмеивал человеческие чувства, таинственность отношений мужчины и женщины, "загадочность" женского взгляда. Стоило ему отдалиться от Евгения, как потребность в близком и любящем его человеке стала ведущей, и Катя вошла в его жизнь долгожданным светом. В отношениях Аркадия и Кати Одинцовой И. С. Тургенев разоблачает нигилистские взгляды Аркадия. Катя заявляет, что переделает его и претворяет свои слова в жизнь. Кирсанов отказывается от своей прошлой идеологии. По сути, любовь Аркадия к Кате результат подчинения слабой природы более сильной. Наиболее яркая история любви случилась в романе у Евгения Базарова. Умный, рассудительный, живущий головой, а не сердцем, он не оставлял в своей жизни места для чувств, поскольку считал их чепухой, выдумкой, неспособностью следовать своим убеждениям. Именно по этому любовь застала его врасплох, смяла, привела в отчаяние. Как мог он, Базаров, попасться на эту удочку, если всегда смеялся над этим чувством, которому просто не давал права на существование! Но оно пришло и сделало образ Базарова трагическим, поскольку, возвысив его, не только заставило усомниться в своих установках и убеждениях, но и сделало его более человечным. В обществе Одинцовой он резок, насмешлив, а наедине с собой открывает в себе романтика. Его раздражают собственные чувства. И когда они, наконец, выливаются, то приносят только страдания. Избранница отвергла Базарова, испугавшись его животной страсти и безкультурия чувств. Она не может пожертвовать своим порядком, ей нужна спокойная любовь. Тургенев подаёт жестокий урок своему герою. Но Базарова любовь не погубила, за счет своего характера он не сдался, жизнь на этом не закончилась.

Любовь — вечное чувство, оно приходит, не спрашивая, и уходит, не предупреждая. Страницы романа буквально пронизаны духом любви. И именно во время испытания

любовью наиболее полно раскрывается характер людей, как это и показано в прекрасном романе И. С. Тургенев "Отцы и дети".

Лекция № 10

Творчество Н.А. Некрасова

(раздел 2, тема 2.6)

1. Биография.

Детские годы Некрасова прошли на Волге в с. Грешнево Ярославской губернии. Отец Некрасова был одним из тех помещиков, каких тогда было множество: невежественный, грубый и буйный. Он угнетал свою семью, нещадно бил крестьян. Мать поэта, любящая, добрая женщина, бесстрашно заступалась за крестьян. Защищала она и детей от побоев мужа.

Кажется, не было другого поэта, который так часто, с такой благоговейной любовью воскрешал бы в своих стихах образ матери. По словам Некрасова, именно под влиянием воспоминаний о матери им написано столько произведений, протестующих против угнетения женщины ("Тройка", "Мороз, Красный нос", "В полном разгаре страда деревенская... " и др.) . Именно из Грешнева Некрасов-поэт вынес исключительную чуткость к чужому страданию.

Когда Некрасову исполнилось 10 лет, его отдали в Ярославскую гимназию, из которой он ушел после пятого класса, так как отец отказался вносить плату за его обучение. В эти годы Некрасов полюбил книги и читал очень много. В 17 лет он поехал в столицу, в Петербург, но там ему жилось очень трудно. Отец хотел для сына военной карьеры, а тот решил поступить в университет. За самоволие отец лишил его всякой материальной поддержки, и юноша остался без средств к существованию.

Чтобы не умереть с голоду, талантливый юноша стал сочинять стихи и рассказы по заказу столичных книготорговцев. Некрасов писал день и ночь, но получал за это гроши.

В это время он познакомился и близко сошелся с великим русским критиком В. Г. Белинским, который оказал на Некрасова огромное влияние - нравственное, литературное, идеологическое, и тогда особенно ярко засверкал его свежий, многосторонний талант.

В 1847 году писатель И. И. Панаев вместе с Некрасовым приобрели журнал "Современник", основанный А. С. Пушкиным. В "Современнике" расцветает редакторский талант Некрасова, сплотившего вокруг журнала лучшие литературные силы 40-60-х годов. И. С. Тургенев публикует здесь "Записки охотника", И. А. Гончаров - роман "Обыкновенная история", В. Г. Белинский - поздние критические статьи, А. И. Герцен -

повести "Сорока-воровка" и "Доктор Крупов". Здесь же Некрасов помещал и свои стихотворения. После смерти Белинского Некрасов привлёк для работы в журнале продолжателей дела Белинского - Чернышевского и Добролюбова.

Влияние "Современника" росло с каждым годом, но вскоре над ним разразилась беда. В 1861 году умер Добролюбов, затем арестовали и сослали в Сибирь Чернышевского. В 1862 году правительство приостановило издание на восемь месяцев, а в 1866 году совсем запретило его.

Спустя полтора года Некрасов арендует "Отечественные записки" и с 1868 года до самой смерти остаётся редактором этого журнала, объединяющего прогрессивные силы. "Отечественные записки" пользовались таким же успехом, как и "Современник".

Наивысший расцвет творчества Некрасова начался с 1855 года. Он закончил поэму "Саша", в которой хотел показать, как рождаются "новые люди" и чем они отличаются от прежних "героев времени", "лишних людей" из среды культурного дворянства. Тогда же он написал стихотворения "Забытая деревня", "Школьник", "Несчастные", "Поэт и гражданин". В этих произведениях обнаружилось могучие силы народного певца.

Первый сборник стихов Некрасова (1856) принес поэту известность. "Крестьянские дети" (1856), созданные одновременно с "Коробейниками", продолжают успех поэта. Поэма "Мороз, Красный нос" (1863-1864) наполнена светлой верой и доброй надеждой.

Стихотворение "Орина, мать солдатская" (1863) прославляет материнскую и сыновью любовь, которая торжествует не только над ужасами солдатчины, но и над самой смертью.

2. Основные мотивы лирики. Жанровое своеобразие лирики Некрасова.

Н.А. Некрасова называли крестьянским поэтом, поэтом Петербурга, певцом революционной демократии. Основная тематика поэзии Некрасова — жизнь русского крестьянства и городской бедноты (здесь поэт выступает предшественником Достоевского). В этих стихах зачастую звучат тоскливые, унылые, скорбные интонации. Другая тема — тема современника, передового общественного деятеля или же трусливого обывателя. Этим стихотворениям свойствен революционный, обличительный пафос. Кроме того, важное место в творчестве Некрасова занимает тема поэта и поэзии и тема любви. Тема родины приобрела в творчестве Некрасова деревенский, крестьянский характер. В его произведениях перед читателем предстаёт судьба русской деревни, русского крестьянина, русской женщины: «Несжатая полоса», «Забытая деревня», «На Волге», «В полном разгаре страда деревенская», «Орина, мать солдатская», «В дороге». Творчество поэта неразрывно связано с русским фольклором, песнями, пословицами, загадками. Многие произведения его проникнуты глубокими размышлениями о судьбе

русского народа, путях развития России: Где народ, там и стон... Эх, сердечный! Что же значит твой стон бесконечный? Ты проснешься ль, исполненный сил, Иль судеб повинуюсь закону, Все, что мог, ты уже совершил — Создал песню, подобную стону, И духовно навеки почил?.. Так поэт восклицает в «Размышлениях у парадного подъезда». Н.А. Некрасов выступает поэтом-новатором, демократичным поэтом. На первый план в его стихотворениях выходит грубая обыденность, скучная проза жизни: непосильный крестьянский труд, голод, нищета, пьянство. Как замечает А. Григорьев, в поэзии Некрасова «совмещены все ужасы бедности, голода, холода». Поэт расширяет тематику лирических произведений, вводя новые, непривычные для поэзии темы и образы (например, образы мелкого чиновника, ограбленного крестьянина, падшей женщины). Некрасов по-новому интерпретирует традиционные «поэтические темы», например тему смерти. Поэт никогда не изображает смерть естественную, смерть у него всегда безвременна, это результат социальных условий. Так, в стихотворении «Еду ли ночью по улице темной...» он изображает смерть ребенка в условиях нищенской, невыносимой жизни. Матери младенца приходится стать продажной женщиной, чтобы хоть как-то поддержать существование своей семьи. Зачастую мы встречаем в произведениях Некрасова пародийные интонации. Таковы стихотворения «Современная ода», «Нравственный человек». Как отмечает исследователь, «это пародии на всякую оду: казенно-патриотическую, гражданскую. Используется куплетная, прибауточная манера, прием бурлеска: славословие «от обратного», когда за похвалами кроется едкая сатира». Сам герой при этом наделен сомнительными добродетелями: Не обидишь ты даром и гадины, Ты помочь и злодею готов, И червонцы твои не украдены У сирот беззащитных и вдов. Отталкивание от традиций Пушкина и Лермонтова мы видим в стихотворении «Вчерашний день, в часу шестом». Муза поэта предстает крестьянкой, которую жестоко избили кнутом. Образ Музы, «печальной спутницы печальных бедняков», встречаем мы и в стихотворении «Муза»: Но с детства прочного и кровного союза Со мною разорвать не торопилась Муза, Чрез бездны темные Насилия и Зла, Труда и Голода она меня вела — Почувствовать свои страданья научила И свету возвестить о них благословила... Стихотворение «Блажен незлобивый поэт» развивает тему лирических отступлений Н.В. Гоголя в поэме «Мертвые души» (рассуждение о двух типах писателей), а также стихотворения М.Ю. Лермонтова «Пророк». Этой же теме посвящена «Элегия» (А.Н. Еракову). В ней поэт обозначает основную цель искусства: К народу возбуждать вниманье сильных мира — Чему достойнее служить могла бы лира?.. Отметим, что традиционные лирические жанры обретают у поэта новое содержание. Так, вышерассмотренная элегия Некрасова — это не грустное воспоминание о любви, а

стихотворение социальной проблематики. Лирический герой автобиографических и многих любовных стихотворений Некрасова — русский интеллигент. Образ интеллигента-разночинца, общественного деятеля мы также встречаем в стихотворениях «Памяти Добролюбова», «Памяти Белинского», поэме «Кому на Руси жить хорошо». Призыв к свободе звучит в стихотворениях «Пророк», «Песня Еремушке». Однако стоит отметить, что «во многих других стихотворениях революционность Некрасова выступает как многоликая рефлексия. Мы имеем дело с лирическим героем, который сам себя воображает лишь «рыцарем на час», или способным совершить неверный шаг. «Укоризненно смотрят на него с портретов более сильные духом его друзья, а сам он — всего лишь «кающийся дворянин». Искупление векового греха перед народом — постоянная тема у Некрасова. До конца своих дней он все еще сомневался, достойно ли служил народу своей лирой, сохранит ли народ память о нем». Художественный метод поэта — реализм. Однако элементы фантастики порой встречаются в его произведениях (сказочные элементы и мотивы в поэме «Кому на Руси жить хорошо»). Стиль Некрасова выбрал в себя художественные традиции «натуральной школы»: лирика тяготеет к эпичности, в лирических стихотворениях зачастую присутствуют портреты героев, описания обстановки. Многие стихотворения Некрасова сюжетны, у него присутствует «ролевая лирика (автор выступает от лица какого-либо героя). В то же время в лирике его присутствует аналитическое начало, рассуждения и размышления героя. Стиль Некрасова демократичен, он использует простую лексику, просторечия. Любимые стихотворные размеры поэта — дактиль, амфибрахий и анапест. Критики часто упрекали поэта в недостатке таланта, используя замечание В.Г. Белинского о «таланте-топоре». Рефлексия по этому поводу, а также по поводу доминирования социальных мотивов в творчестве была свойственна и самому Некрасову. Однако в глазах современных читателей он по-прежнему остается великим поэтом. Очень точно заметил о стихе Некрасова В. Крестовский: «Но мы любим эту неуклюжесть и тяжесть — это тяжесть железа, тяжесть железного молота, в ней его сила, его меткость».

4. Поэма «Кому на Руси жить хорошо?». Замысел.

Многие годы жизни Некрасов отдал работе над поэмой, которую называл своим «любимым детищем». «Я задумал, - говорил Некрасов, - изложить в связном рассказе все, что я знаю о народе, все, что мне привелось услышать из уст его, и я затеял «Кому на Руси жить хорошо». Это будет эпопея современной крестьянской жизни».

Материал для поэмы писатель копил, по его признанию, «по словечку в течение двадцати лет». Смерть прервала этот гигантский труд. Поэма так и осталась незавершенной.

Незадолго до кончины поэт сказал: «Одно, о чем сожалею глубоко, это - что не кончил свою поэму «Кому на Руси жить хорошо».

Некрасов начал работу над поэмой в первой половине 60-х годов XIX века. Рукопись первой части поэмы помечена Некрасовым 1865 годом. В этот год первая часть поэмы была уже написана, начата же, очевидно, несколькими годами раньше. Упоминание в первой части о ссыльных поляках (глава «Помещик») позволяет считать 1863 год датой, ранее которой эта глава не могла быть написана, так как подавление восстания в Польше относится к 1863-1864 годам.

Однако первые наброски к поэме могли появиться и раньше. Указание на это содержится, например, в воспоминаниях Г. Потанина, который, описывая свое посещение квартиры Некрасова осенью 1860 года, передает следующие слова поэта: «Я... вчера долго писал, да немного не дописал- сейчас кончу...» Это были наброски прекрасной его поэмы «Кому на Руси жить хорошо». Она долго после того не выходила в печати».

Таким образом, можно предположить, что некоторые образы и эпизоды будущей поэмы, материал для которой собирался в течение многих лет, возникли в творческом воображении поэта и частично были воплощены в стихи ранее 1865 года, которым датирована рукопись первой части поэмы.

К продолжению работы Некрасов приступил лишь в 70-х годах, после семилетнего перерыва. Вторая, третья и четвертая части поэмы следуют одна за другой с небольшими интервалами: «Последыш» был создан в 1872 году, «Крестьянка» - в июле-августе 1873-го, «Пир - на весь мир» - осенью 1876 года. Публикацию поэмы Некрасов начал вскоре по окончании работы над первой частью. Уже в январской книжке «Современника» за 1866 год появился пролог поэмы. Печатаение первой части растянулось на четыре года. Опасаясь поколебать и без того шаткое положение «Современника», Некрасов воздержался от опубликования последующих глав первой части поэмы.

Последующие главы первой части поэмы были опубликованы в февральских номерах «Отечественных записок» за 1869 год («Сельская ярмонка» и «Пьяная ночь») и 1870 год («Счастливые» и «Помещик»). Целиком первая часть поэмы появилась в печати только через восемь лет после ее написания.

Публикация «Последыша» («Отечественные записки», 1873, № 2) вызвала новые, еще большие придирки цензуры, которая считала, что эта часть поэмы «отличается... крайним безобразием содержания... носит характер пасквиля на все дворянское сословие».

Очередная часть поэмы, «Крестьянка», созданная Некрасовым летом 1873 года, была напечатана зимой 1874-го в январской книжке «Отечественных записок».

Отдельного издания поэмы Некрасов при жизни так и не увидел.

В последний год жизни Некрасов, вернувшись тяжело больным из Крыма, где им была в основном завершена четвертая часть поэмы - «Пир - на весь мир», с удивительной энергией и настойчивостью вступил в единоборство с цензурой, надеясь напечатать «Пир...». Эта часть поэмы подверглась со стороны цензуры особенно яростным нападкам. Цензор писал, что находит «все стихотворение «Пир - на весь мир» крайне вредным по своему содержанию, так как оно может возбудить неприязненные чувства между двумя сословиями, и что оно особенно оскорбительно дворянству, столь недавно пользовавшемуся помещичьими правами...». Из бумаг Некрасова видно, что по плану дальнейшего развития поэмы предполагалось создание по крайней мере еще трех глав или частей.

4. Образ женщины.

В исключительном женском образе Матрены Тимофеевны Некрасов показал всю тяжесть «долюшки женской». Эта тема прослеживается во всем творчестве Некрасова, однако нигде образ русской крестьянки не был описан с такой нежностью и участием, так правдиво и тонко. И именно эта героиня ответит в поэме на вечный вопрос о женской доле, отчего «ключи от счастья женского... заброшены, потеряны у Бога самого» ...

Матрена Тимофеевна Корчагина – умная, самоотверженная женщина, носительница «гневного» сердца, помнящая о «неоплаченных» обидах. Судьба Матрены Тимофеевны типична для русской крестьянки: после замужества она попала «с девичьей холи в ад», на нее одно за другим обрушились разные горести. В итоге, Матрена вынуждена взять на себя непосильный мужской труд, чтобы прокормить свою многодетную семью.

Будучи «губернаторшей», Матрена остается все же человеком трудовой крестьянской массы. Ей, умной и сильной, поэт доверил самой рассказать о своей судьбе. «Крестьянка» - единственная часть в поэме Некрасова, вся написанная от первого лица. Однако это рассказ не только о Матрениной женской доле. Голос ее – это голос самого народа. Потому-то Матрена Тимофеевна чаще поет, причем «Крестьянка» - глава, пронизанная фольклорными мотивами, почти сплошь построенная на народно-поэтических образах. Судьба некрасовской героини все время расширяется до пределов общерусских. Некрасов сумел совместить личную судьбу героини с массовой жизнью, не отождествляя их. Потому что в отличие от большинства крестьянских женщин, чье замужество определялось волей родителей, Матрена Тимофеевна выходит замуж за любимого человека.

Далее перед нами разворачивается картина традиционной семейной жизни в крестьянской среде, весь простонародный быт. Как только Матрена вошла в семью мужа, тут же на ее плечи ввалились все обязанности по дому. Как и всякая другая русская крестьянка, Матрена Тимофеевна воспитывалась в уважении к старшему поколению, поэтому в новой семье она беспрекословно «подчинялась» воле мужа и его родителей. Кажущийся невыносимым труд в суровом крестьянском быту становится ее будничным делом, причем делом женским.

Как известно, побои в крестьянской семье также были довольно обычны, однако, героиня пьесы отнюдь не забитая рабыня. На всю жизнь ей в память врезается единственный случай избиения ее мужем. В то же время в уста героини при рассказе об этом вложена такая песня, которая, не искажая индивидуальной биографии героини, придает явлению широкую типичность.

Вспомним также страшную трагедию потери ребенка, которую пережила Матрена Тимофеевна. Тяжело переживала смерть своего ребенка Матрена, вопреки невежественным барским убеждениям в том, что не больно крестьяне пекутся о своих детях, потому что в каждой семье их не меньше десятка. Однако простому русскому сердцу Матрены, как и любой другой женщине, дороги все ее дети, каждому из них она желает лучшей доли, о каждом заботится одинаково.

Некрасов постоянно в своей поэме подчеркивает истинно христианское смирение простой русской женщины, на долю которой выпадают порой страшные, невыносимые испытания. Однако во всем уповает на волю божью Матрена Тимофеевна, как и тысячи других женщин с тяжелыми судьбами. Героиня принимает как должное свою жизнь, вот почему она с глубокой житейской мудростью произносит ответ на вопрос о женской доле: «ключи от счастья женского... потеряны у Бога самого». Так, перед нами собирательный образ большинства русских женщин, всем сердцем преданных своей семье, мужественно несущих на своих плечах огромный груз заботы о родных и близких, и несут они свою ношу с невероятной покорностью судьбе, уповая лишь на Бога да на самих себя. Такова женская доля русской крестьянки, воплощенная в лице Матрены Корчагиной.

Лекция № 11

Творчество М.Е. Салтыкова-Щедрина

(раздел 2, тема 2.8)

1. Биография.

Родился 27 января 1826 г. в селе Спас-Угол Тверской губернии в старинной дворянской семье. В 1836 г. был отдан в Московский дворянский институт, откуда через два года за отличную учёбу переведён в Царскосельский лицей.

В августе 1844 г. Салтыков поступил на службу в канцелярию военного министра. В это время вышли в свет его первые повести «Противоречие» и «Запутанное дело», вызвавшие гнев властей.

В 1848 г. за «вредный образ мыслей» Салтыков-Щедрин был выслан в Вятку (ныне Киров), где получил должность старшего чиновника по особым поручениям при губернаторе, а через некоторое время — советника губернского правления. Лишь в 1856 г., в связи со смертью Николая I, ограничение на проживание было снято.

Вернувшись в Петербург, писатель возобновил литературную деятельность, одновременно работая в Министерстве внутренних дел и участвуя в подготовке крестьянской реформы. В 1858—1862 гг. Салтыков служил вице-губернатором в Рязани, затем в Твери. Выйдя в отставку, он поселился в столице и стал одним из редакторов журнала «Современник».

В 1865 г. Салтыков-Щедрин вновь возвратился на государственную службу: возглавлял в разное время казённые палаты в Пензе, Туле, Рязани. Но попытка оказалась неудачной, и в 1868 г. он согласился с предложением Н. А. Некрасова войти в редакцию журнала «Отечественные записки», где проработал до 1884 г.

Талантливый публицист, сатирик, художник, Салтыков-Щедрин в своих произведениях старался направить внимание русского общества на главные проблемы того времени.

«Губернские очерки» (1856—1857 гг.), «Помпадурсы и помпадурши» (1863—1874 гг.), «Пошехонская старина» (1887—1889 гг.), «Сказки» (1882—1886 гг.) клеймят воровство и взяточничество чиновников, жестокость помещиков, самодурство начальников. В романе «Господа Головлёвы» (1875—1880 гг.) автор изобразил духовную и физическую деградацию дворянства второй половины XIX в. В «Истории одного города» (1861—1862

гг.) писатель не только сатирически показал взаимоотношения народа и властей города Глупова, но и поднялся до критики правительственных верхов России.

Умер 10 мая 1889 г. в Петербурге.

2. Сказки.

Особое место в творчестве Салтыкова-Щедрина занимают сказки с их аллегорическими образами, в которых автор сумел сказать о русском обществе 60—80-х годов XIX века больше, чем историки тех лет. Салтыков-Щедрин пишет эти сказки “для детей изрядного возраста”, то есть для взрослого читателя, по уму находящегося в состоянии ребенка, которому надо открыть глаза на жизнь. Сказка по простоте своей формы доступна любому, даже неискушенному читателю, и поэтому особенно опасна для тех, кто в ней высмеивается.

Основная проблема сказок Щедрина — взаимоотношения эксплуататоров и эксплуатируемых. Писатель создал сатиру на царскую Россию. Перед читателем проходят образы правителей (“Медведь на воеводстве”, “Орел-меценат”), эксплуататоров и эксплуатируемых (“Дикий помещик”, “Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил”), обывателей (“Премудрый пескарь”, “Вяленая вобла”).

Сказка “Дикий помещик” направлена против всего общественного строя, основанного на эксплуатации, антинародного по своей сущности. Сохраняя дух и стиль народной сказки, сатирик говорит о реальных событиях современной ему жизни. Произведение начинается как обычная сказка: “В некотором царстве, в некотором государстве жил-был помещик...” Но тут же появляется элемент современной жизни: “и был тот помещик глупый, читал газету “Весть””. “Весть” — газета реакционно-крепостническая, так что глупость помещика определяется его мировоззрением. Себя помещик считает истинным представителем Русского государства, опорой его, гордится тем, что он потомственный российский дворянин, князь Урус-Кучум-Кильдибаев. Весь смысл его существования сводится к тому, чтобы понежить свое тело, “мягкое, белое и рассыпчатое”. Он живет за счет своих мужиков но ненавидит их и боится, не выносит “холопьяго духу”. Он радуется, когда каким-то фантастическим вихрем унесло неизвестно куда всех мужиков, и воздух стал в его владениях чистый-пречистый. Но исчезли мужики, и наступил голод такой, что на базаре ничего купить нельзя. А сам помещик совсем одичал: “Весь он, с головы до ног, оброс волосами... а ногти у него сделались как железные. Сморгаться уж он давно перестал, ходил же все больше на четвереньках. Утратил даже способность произносить членораздельные звуки...”. Чтобы не умереть с голоду, когда был съеден последний

пряник, российский дворянин стал охотиться: заметит зайца — “словно стрела соскочит с дерева, вцепится в свою добычу, разорвет ее ногтями, да так со всеми внутренностями, даже со шкурой, съест”. Одичание помещика свидетельствует о том, что без помощи мужика ему не прожить. Ведь недаром, как только “рой мужиков” отловили и водворили на место, “на базаре появились и мука, и мясо, и живность всякая”.

Глупость помещика постоянно подчеркивается писателем. Первыми назвали помещика глупым сами крестьяне, трижды называют помещика глупым (прием троекратного повторения) представители других сословий: актер Садовский (“Однако, брат, глупый ты помещик! Кто же тебе, глупому, умытья подает?”) генералы, которых он вместо “говядин-ки” угостил печатными пряниками и леденцами (“Однако, брат, глупый же ты помещик!”) и, наконец, капитан-исправник (“Глупый же вы, господин помещик!”). Глупость помещика видна всем, а он предаётся несбыточным мечтам, что без помощи крестьян добьётся процветания хозяйства, размышляет об английских машинах, которые заменят крепостных. Его мечты нелепы, ведь ничего самостоятельно он сделать не может. И только однажды задумался помещик: “Неужто он в самом деле дурак? Неужто та непреклонность, которую он так лелеял в душе своей, в переводе на обыкновенный язык означает только глупость и безумие?” Если мы сопоставим известные народные сказки о барине и мужике со сказками Салтыкова-Щедрина, например с “Диким помещиком”, то увидим, что образ помещика в щедринских сказках очень близок к фольклору, а мужики, напротив, отличаются от сказочных. В народных сказках мужик сметливый, ловкий, находчивый, побеждает глупого барина. А в “Диком помещике” возникает собирательный образ трудового крестьянина.

3. Объекты сатиры и сатирические приемы. Гипербола и гротеск как способы изображения действительности.

Сатира Салтыкова-Щедрина — «смех сквозь презрение», его цель не только осмеять, но и не оставить камня на камне от ненавистных явлений. Одна из удивительнейших книг, «История одного города», вышедшая отдельным изданием в 1870 году, покорила сердца всех писателей, и для многих до сих пор остаются загадкой ее пророческая сила и вечная актуальность. Для русской сатиры обращение к образу города было традиционным. Салтыков-Щедрин создает свой неповторимый «город-гротеск», где правдоподобное соединяется с самым нелепым и невозможным. Основная проблема, интересовавшая Салтыкова-Щедрина, — взаимоотношения власти и народа. Поэтому для него

существовали два объекта осмеяния: деспотизм правителей и качества «народной толпы», одобряющей безграничную власть.

Летописная форма «Истории одного города» — язвительная ирония; издатель как бы прячется за летописца, иногда поправляет его, но от этого сатира не теряет своей мощи.

Салтыкова-Щедрина интересуют истоки, сущность «глуповства». Оказалось, что Глупов пошел от гротескной несообразности: от того народа, который был склонен к нелепым поступкам («...Волгу толокном замесили, потом теленка на баню тащили, потом в кошеле кашу варили.. . потом блинами острог конопатили.. . потом небо кольями подпирали...»), который не смог жить по своей воле, который отказался от собственной свободы и безропотно принял все условия своего нового князя. («И будете платить мне дани многие... Когда же я пойду на войну — и вы идите! А до прочего вам ни до чего дела нет!. . И тех из вас, которым ни до чего дела нет, я буду миловать; прочих же всех — казнить».)

Образы градоначальников гротескны, сильно обобщены и раскрывают сущность определенных эпох жизни Глупова. В городе может править пустая голова (Органчик) или фаршированная голова (Прыщ), но такие правления заканчиваются появлением самозванцев, смутным временем и большим количеством убиенных. При деспотизме глуповцы выносят сильнейшие испытания: голод, пожары, войны за просвещение, после которых они обросли шерстью и стали сосать лапу. В эпоху либерального правления свобода обернулась вседозволенностью, что стало почвой для появления нового правителя, принесшего с собой безграничный деспотизм, военизацию жизни, систему казарменного управления (Угрюм-Бурчеев).

Глуповцы сносили все, они не устыдились, когда рушили свои дома, свой город, даже когда боролись с вечным (с рекой), а когда построили Непреклонск, увидели дело рук своих, они испугались. Салтыков-Щедрин подводит читателя к мысли, что любое правление — борьба между властью и естественным, а идиот на престоле, идиот, имеющий власть, — угроза самим основам естественного бытия народа.

Поведение народа, поступки людей, их действия носят гротескный характер. Сатира направлена на те стороны народной жизни, которые вызывают презрение автора. В первую очередь это — терпение: глуповцы могут «стерпеть все». Это подчеркивается даже с помощью гипербол: «Вот сложи и запали нас с четырех сторон — мы и это стерпим». Это чрезмерное терпение и создает глуповский «мир чудес», где «бессмысленные и беспощадные» народные бунты превращаются в «бунт на коленях». Но самая ненавистная черта народа для Салтыкова-Щедрина — начальстволюбие, потому что именно психология глуповцев породила возможность такого страшного, деспотического правления. Характерным приемом для «Истории одного города» является

иносказание, мы чувствуем, кого автор имеет в виду под своими градоначальниками, или проще — топтыгиными.

Стиль, художественные приемы, образы сатиры Салтыкова-Щедрина были одобрительно восприняты современниками и до сих пор интересуют читателей. Традиции Салтыкова-Щедрина не умерли: их продолжили такие величайшие мастера русской сатиры, как Булгаков, Замятин, Зощенко, Ильф и Петров.

В своих сказках Салтыков-Щедрин использует ГИПЕРБОЛУ (средство художественной выразительности, основанное на преувеличении), ГРОТЕСК (разновидность комического, сочетающее в фантастической форме ужасное и смешное, безобразное и возвышенное, как правило, образы гротеска несут в себе трагический смысл), фантастику (несуществующее в действительности, созданное фантазией, воображением).

Обличению паразитической сущности господ посвящены сказки о диком помещике и о двух генералах. Сказки настроены на резких социальных контрастах. Сталкиваются антагонистические классы: мужик – помещик, генерал – мужик. В этом проявляется гротеск. В «Повести о том, как один мужик двух генералов прокормил» при помощи приемов сказочной фантастики, умышленного преувеличения (гипербола) и гротеска Салтыков-Щедрин показывает, что источником материального благополучия и так называемой «дворянской культуры» является труд мужика. Генералы-паразиты привыкли жить чужим трудом, очутившись на необитаемом острове без прислуги, обнаружили повадки голодных диких зверей (гипербола), готовых пожрать друг друга (один генерал другому чуть ухо не откусил) (гипербола). Только появление мужика спасло их от окончательного озверения и вернуло обычный «генеральский» облик. Что же было бы, если бы не нашелся мужик? Об этом рассказывается уже в сказке «Дикий помещик». Помещик, изгнав из своего имения мужиков «одичал», «оброс с головы до ног волосами» (гипербола), «ходил все больше на четвереньках» (гипербола и гротеск), «утратил даже способность произносить членораздельные звуки» (гипербола и гротеск).

Преобразование помещика в дикого зверя (метафора, сочетающая в себе гиперболу и гротеск) подчеркивает истинную сущность существующей власти.

5. Своеобразие писательской манеры.

Почти все произведения Салтыкова-Щедрина имеют сатирическую направленность. Писателя возмущало русское общество несправедливое отношение господ к рабам, покорность простого народа к высшим чиновникам. В своих произведениях автор высмеивал пороки и несовершенство русского общества.

Ярким и доступным для читателя примером безнравственности общества в творчестве Салтыкова-Щедрина являются сказки, казалось, такой литературный жанр как сказки предназначен для детского понимания добра и зла. Но сказки Салтыкова-Щедрина проникнуты иронией, в них заключена проблема русского общества, которую автор хочет разрешить на простом примере, высмеивая в отдельных моментах поступки своих героев.

В романе "История одного города" Щедрин отражает наиболее ужасные стороны жизни русского общества. В своем произведении писатель не напрямую рассказывает о проблемной ситуации в нашей стране. Не смотря на название за образом народа города Глупова, где проходит жизнь главных героев, скрывается целая страна, а именно Россия.

Таким образом, Салтыков-Щедрин открывает новые приемы и способы сатирического изображения в литературе.

Сатира-вид пафоса, основанный на комическом сюжете. В романе "История одного города" показано резкое отрицательное отношение автора в сложившейся ситуации в обществе, выражающееся в злой насмешке. "История одного города" - сатирическое произведение, где основным художественным средством в изображении истории одного города Глупова, его жителей и градоначальников является гротеск-прием соединения фантастического и реального, создающий комические ситуации. С помощью использования гротеска с одной стороны Салтыков-Щедрин показывает читателю повседневную жизнь каждого человека, а с другой слепую нелепую фантастическую ситуацию главными героями которой являются обыватели города Глупова. Однако роман "История одного города" - реалистическое произведение, Салтыков-Щедрин использовал гротеск, чтобы показать уродливую реальность современной жизни. В описании градоначальников автор также использовал гротеск. Например, давая характеристику одному из градоначальников-Органчику, автор показывает качества не свойственные для человека. Органчик имел в голове механизм и знал только два слова - "не потерплю" и "разорю".

При чтении произведения Салтыкова-Щедрина "История одного города" в отличие от других сатирических произведений, читатель сам должен понимать, какая же реальность скрывается за полуфантастическим миром, который показан в романе. Использование писателем в своих произведениях такой прием сатирического изображения как "Эзопов язык" подтверждает то, что за тайной, которую хочет скрыть автор, утаивает его подлинные мысли. Практически полностью на иносказании построен роман Салтыкова-Щедрина "История одного города". Например, под городом Глуповом скрывается изображение всей России. Тогда, следовательно, напрашивается вопрос: "Кто такие

глуповцы?" - обыватели губернского города Глухова. Нет. Как ни тяжело признавать, но глуповцы это россияне.

В произведении "История одного города" кроме указанных иносказаний есть более конкретные свидетельства: Беневоленский-Сперанский. Угрюм-Бурчеев-Аракчеев, в образе Негодяева таится образ Павла I. Итак "Эзопов язык" помогает понять глубокий образ действительности, а значит, лучше понять саму жизнь.

В произведении "История одного города" при описании градоначальников, да и на протяжении всего романа в целом автором показано преувеличение тех или иных свойств. Это называется еще одним способом для изображения сатиры гиперболой.

То, что один из градоначальников оказался с фаршированной головой, это является преувеличением автора. Писатель использует в романе гиперболу для придания эмоционального настроения читателю.

Обличающий пороки и показывающий нелепость реальной жизни. Салтыков-Щедрин передает читателю особую "злую иронию" по отношению к своим героям. Всю свою творческую деятельность писатель посвятил борьбе с недостатками и пороками России.

Лекция № 12

Творчество Ф.М. Достоевского

(раздел 2, тема 2.9)

1. Биография.

Родился в Москве. Отец, Михаил Андреевич — штаб-лекарь московской Мариинской больницы для бедных; в 1828 г. получил звание потомственного дворянина. Мать — Мария Федоровна (урожденная Нечаева). В семье Достоевских было еще шестеро детей.

В мае 1837 г. будущий писатель едет с братом Михаилом в Петербург и поступает в подготовительный пансион К. Ф. Костомарова. Вокруг Достоевского в училище образуется литературный кружок. По окончании училища (конец 1843 г.) он был зачислен полевым инженером-подпоручиком в Петербургскую инженерную команду, но уже в начале лета 1844 г., решив всецело посвятить себя литературе, подал в отставку и уволился в чине поручика. Закончил перевод повести «Евгения Гранде» Бальзака. Перевод стал первой опубликованной литературной работой Достоевского. В мае 1845 г. после многочисленных переделок заканчивает роман «Бедные люди», который имел исключительный успех.

С марта-апреля 1847 г. Достоевский становится посетителем «пятниц» М.В. Буташевича-Петрашевского. Участвует он и в организации тайной типографии для печатания воззваний к крестьянам и солдатам. Арест Достоевского произошел 23 апреля 1849 г; его архив при аресте был отобран и, вероятно, уничтожен в III отделении. Восемь месяцев Достоевский провел в Алексеевском рavelине Петропавловской крепости под следствием, во время, которого проявил мужество, скрывая многие факты и стремясь по возможности смягчить вину товарищей. 22 декабря 1849 г. Достоевский вместе с другими ожидал на Семеновском плацу исполнения смертного приговора. По резолюции Николая I казнь была заменена ему 4-летней каторгой с лишением «всех прав состояния» и последующей сдачей в солдаты.

С января 1850 по 1854 гг. Достоевский отбывал каторгу, но смог возобновить переписку с братом Михаилом и другом А. Майковым. В ноябре 1855 г. Достоевский произведен в унтер-офицеры, а после — в прапорщики; весной 1857г. писателю было возвращено потомственное дворянство и право печататься. Полицейский надзор над ним сохранялся до 1875 г.

В 1857 г. Достоевский женился на овдовевшей М. Д. Исаевой. Брак не был счастливым: Исаева дала согласие после долгих колебаний, измучивших Достоевского. Создает две «провинциальные» комические повести — «Дядюшкин сон» и «Село Степанчиково и его обитатели». В декабре 1859 г. он приехал жить в Петербург.

Интенсивная деятельность Достоевского сочетала редакторскую работу над «чужими» рукописями с публикацией собственных статей. Выходит в свет роман «Униженные и оскорбленные», огромный успех имели «Записки из Мертвого дома».

В июне 1862 г. Достоевский впервые выехал за границу; посетил Германию, Францию, Швейцарию, Италию, Англию. В августе 1863 г. писатель вторично выехал за границу. В Париже он встретился с А.П. Суловой, драматические взаимоотношения с которой получили отражение в романах «Игрок», «Идиот» и других произведениях.

В октябре 1863 г. он возвратился в Россию. 1864 г. принес Достоевскому тяжелые утраты. 15 апреля умерла от чахотки его жена. Личность Марии Дмитриевны, как и обстоятельства их «несчастной» любви, отразились во многих произведениях

Достоевского (в образах Катерины Ивановны — «Преступление и наказание» и Настасьи Филипповны — «Идиот») 10 июня умер М. М. Достоевский.

В 1866 г. истекающий срок контракта с издателем вынудил Достоевского одновременно работать над двумя романами — «Преступление и наказание» и «Игрок». В октябре 1866 г. к нему приходит стенографистка А. Г. Сниткина, которая зимой 1867 г. становится женой Достоевского. Новый брак был более удачен. До июля 1871 г. Достоевский с женой живет за границей (Берлин; Дрезден; Баден-Баден, Женева, Милан, Флоренция).

В 1867—1868 гг. Достоевский работал над романом «Идиот».

По предложению Некрасова писатель печатает в «Отечественных записках» свой новый роман «Подросток».

В последние годы жизни возрастает популярность Достоевского. В 1877 г. он был избран членом-корреспондентом Академии наук. В 1878 г. после смерти любимого сына Алеши совершает поездку в Оптину пустынь, где беседует со старцем Амвросием. Пишет «Братья Карамазовы» — итоговое произведение писателя, в котором художественное воплощение получили многие идеи его творчества. В ночь с 25 на 26 января 1881 г. у Достоевского пошла горлом кровь. Днем 28 января писатель попрощался с детьми, вечером он скончался.

31 января 1881 г. при огромном стечении народа состоялись похороны писателя. Он похоронен в Александро-Невской лавре в Петербурге.

2.«Преступление и наказание». Замысел романа.

Замысел романа "Преступление и наказание" Ф. М. Достоевский вынашивал в продолжение шести лет: в октябре 1859 года он пишет брату: "В декабре начну роман.. . помнишь ли, я тебе говорил про одну исповедь - роман, который я хотел писать после всех, говоря, что еще самому надо пережить. На днях я совершенно решил писать его немедленно... Все сердце мое с кровью положится в этот роман. Я задумал его в каторге, лежа на нарах, в тяжелую минуту..." - судя по письмам и тетрадям писателя, речь идет именно о задумках "Преступления и наказания" - роман изначально существовал в форме исповеди Раскольникова. В черновых тетрадях Достоевского встречается такая запись: "Алеко убил. Сознание, что он сам недостойн своего идеала, который мучает его душу. Вот преступление и наказание" (речь идет о пушкинских "Цыганах"). Окончательный план

формируется в результате больших потрясений, которые пережил Достоевский, и этот план объединил два первоначально различных творческих замысла. После смерти брата Достоевский оказывается в страшной материальной нужде. Над ним нависает угроза долговой тюрьмы. Весь год Федор Михайлович вынужден был обращаться к петербургским ростовщикам, процентщикам и другим кредиторам. В июле 1865 года он предлагает редактору "Отечественных записок" А. А. Краевскому новое произведение: "Роман мой называется "Пьяненькие" и будет в связи с теперешним вопросом о пьянстве. Разбирается не только вопрос, но представляются и все его разветвления, преимущественно картины семейств, воспитание детей в этой обстановке и проч. . и проч. ". Из-за материальных затруднений Краевский не принял предложенный роман, и Достоевский уезжает за границу, чтобы вдали от кредиторов сосредоточиться на творческой работе, но и там история повторяется: в Висбадене Достоевский проигрывает в рулетку все, вплоть до карманных часов.

В сентябре 1865 года, обращаясь в журнал "Русский вестник" к издателю М. Н. Каткову, Достоевский так излагает замысел романа: "Это психологический отчет одного преступления. Действие современное, в нынешнем году. Молодой человек, исключенный из студентов университета, мещанин по происхождению и живущий в крайней бедности, по легкомыслию, по шаткости в понятиях, поддавшись некоторым странным, "недоконченным" идеям, которые носятся в воздухе, решился разом выйти из скверного своего положения. Он решился убить одну старуху, титулярную советницу, дающую деньги на проценты... с тем чтоб сделать счастливою свою мать, живущую в уезде, избавить сестру, живущую в компаньонках у одних помещиков, от сластолюбивых притязаний главы этого помещичьего семейства - притязаний, грозящих ей гибелью, закончить курс, уехать за границу и потом всю жизнь быть честным, твердым, неуклонным в исполнении "гуманного долга к человечеству", чем уже, конечно, "загладится преступление", если только можно назвать преступлением этот поступок над старухой глухой, глупой, злой и больной, которая сама не знает, для чего живет на свете и которая через месяц, может быть, сама собою померла бы.. . Почти месяц он проводит до окончательной катастрофы. Никаких на него подозрений нет и не может быть. Тут-то и развертывается весь психологический процесс преступления. Неразрешимые вопросы встают перед убийцею, неподозреваемые и неожиданные чувства мучают его сердце. Божия правда, земной закон берет свое, и он кончает тем, что принужден сам на себя донести. Принужден, чтоб хотя погибнуть на каторге, но примкнуть опять к людям, чувство разомкнутости и разъединенности с человечеством, которое он ощутил тотчас же по совершении преступления, замучило его. Закон правды и человеческая природа взяли

свое. Преступник сам решает принять муки, чтоб искупить свое дело... "Осенью 1866 года, когда "Преступление и наказание" почти готово, у Достоевского вновь начинается: по контракту с издателем Стелловским он должен был представить к 1 ноября новый роман (речь идет уже о "Игроке").

3. Теория «сильной личности» и ее опровержение.

Достоевский в своем романе изображает столкновение теории с логикой жизни. По мнению писателя, логика жизни всегда опровергает, делает несостоятельной любую теорию. Значит, строить жизнь по теории нельзя. И потому главная философская мысль романа раскрывается не как система логических доказательств и опровержений, а как столкновение человека, одержимого крайне преступной теорией, с жизненными процессами, опровергающими эту теорию.

Теория Раскольникова основывается на неравенстве людей, на избранности одних и унижении других. И убийство старухи задумано как жизненная проверка этой теории. Такой способ изображения убийства отражает авторскую позицию: преступление, которое совершил Раскольников, — это низкое, подлое дело с точки зрения самого героя. Но он совершил его сознательно, переступил свою человеческую натуру, хотя как будто и не по своей воле, будто выполняя чье-то предписание.

В трактуре Раскольников подслушал рассуждения студента о том, что во имя высоких целей старуху-процентщицу можно убить. Но возникло непредвиденное обстоятельство — роковой случайностью стало убийство Лизаветы. Убив старуху, он перевел себя в разряд людей, к которым не принадлежат ни Разумихин, ни сестра, ни мать, ни Соня. Он отрезал себя от людей. Это мешает ему не только жить спокойно, но и просто жить. Поэтому душевная борьба героя становится все запутаннее, Раскольников по-прежнему верит в силу своей идеи и презирает себя за слабость. В то же время он страдает от невозможности общения с матерью и сестрой, думать о них так же мучительно, как думать об убийстве Лизаветы. Раскольников должен, по своей теории, отступить от тех, за кого страдает. Ему невыносима мысль о том, что его теория сходна с теориями Лужина и Свидригайлова, он ненавидит их, но не имеет права на эту ненависть. "Мать, сестра, как я люблю их! Отчего теперь я их ненавижу, подле себя не могу выносить..." В монологе показан весь ужас его положения: человеческая натура столкнулась с его нечеловеческой теорией, и она, теория, победила.

Достоевский не показывает нравственного воскрешения своего героя. Задача писателя заключается в том, чтобы показать, какую власть над человеком может иметь идея и какой страшной может быть эта идея.

Идея героя о праве сильного на преступление оказалась абсурдной. Реальная жизнь победила теорию. Истерзавшись от одиночества, сомнений и мук совести, Раскольников принимает путь смирения, сострадания, а в конечном счете отказывается от какого-либо протеста. Достоевский понимал, что такой финал противоречит логике развития художественного образа Раскольникова, да и слова покаяния и смирения Раскольникова звучат не очень убедительно.

Но все-таки звучат! Достоевский хочет убедить читателя в бессмысленности и вредности активной борьбы человека за изменение существующего порядка, в бессмысленности и вредности борьбы прежде всего для самого человека. Всеобщая гармония и счастье людей могут быть достигнуты лишь деятельной христианской любовью, страданием и смирением. В реальной жизни этот призыв Достоевского означал лишь отступление перед миром насилия и зла, который так беспощадно обличает роман "Преступление и наказание".

4. Эволюция идеи «двойничества».

Повествовательная структура романа Достоевского «Преступление и наказание» достаточно сложна. В центре произведения — образ главного героя, Родиона Раскольникова, с его идеей «разрешить кровь по совести». Все остальные персонажи так или иначе связаны с Раскольниковым. Главный герой окружен в романе «двойниками», в сознании которых по-разному преломляется его идея.

Один из двойников Раскольникова в романе — Петр Петрович Лужин. Достоевский характеризует этого героя резко отрицательно. Это богатый человек, блестящий делец, приехавший в Петербург в надежде устроить свою карьеру. «Пробившись из ничтожества», он привык «болезненно любоваться собой», высоко ценил свой ум и способности. Главная же мечта Лужина была о женитьбе. Более всего ему хотелось «возвысить до себя», облагодетельствовать какую-нибудь бедную девушку, непременно красивую и образованную, ибо он знал, что женщинами можно «весьма и весьма много выиграть в Петербурге».

Эти мечты, болезненное самолюбование — все это свидетельствует о душевной неуравновешенности героя, о его цинизме. «Пробившись из ничтожества» с помощью денег, в душе и по характеру он остался ничтожеством.

Лужин — деловой человек, который более всего на свете ценит деньги, добытые «трудом и всякими средствами». Он уважает себя, считает себя умным, прогрессивным человеком, трудящимся на благо всего общества. У Лужина даже есть своя теория, которую он с удовольствием развивает перед Раскольниковым. Эта «теория разумного эгоизма» гласит: «возлюби, прежде всех, одного себя, ибо все на свете на личном интересе основано». Лужин считает: если каждый будет действовать, руководствуясь лишь собственным интересом, то в обществе будет больше преуспевающих граждан, «устроенных частных дел». Следовательно, «приобретая единственно и исключительно себе», человек трудится на благо «всеобщего преуспеяния», на благо экономического прогресса.

В жизни Петр Петрович последовательно руководствуется своей теорией. Женитьба на Авдотье Романовне тешит его болезненное самолюбие, к тому же она может способствовать его карьере. Раскольников выступает против этого брака, и Лужин быстро находит способ исправить ситуацию. Чтобы очернить Родиона в глазах родных и вернуть расположение Дуни, он обвиняет Соню в воровстве, подложив ей ассигнацию.

Анализируя теорию Лужина, мы замечаем ее поразительное сходство с теорией Раскольникова, в которой тоже доминирует личный интерес человека. «Наполеонам все дозволено», — безапелляционно утверждает Раскольников. В убийстве старухи-процентщицы, безусловно, присутствует и личный интерес героя. Один из мотивов этого убийства — желание Раскольникова проверить свою теорию, выяснить, к какому же типу людей относится он сам: «...тварь ли я дрожащая или право имею?»

Теория Раскольникова, по его мнению, тоже призвана спасти человечество от мирового зла, направлена на развитие прогресса. Магометы, Наполеоны, Ликурги — люди будущего, которые «двигают мир и ведут его к цели». Они «разрушают настоящее во имя будущего».

Характерно, что теория Лужина крайне не нравилась Раскольникову. Возможно, интуитивно он чувствовал в ней сходство со своими собственными идеями. Недаром же он замечает Петру Петровичу, что по его, лужинской, теории выходит, что и «людей можно резать». Как замечает Ю. Карякин, этим сходством, вероятно, и объясняется безотчетная ненависть Раскольникова к Лужину.

Таким образом, Лужин опошляет теорию главного героя, предлагая «экономический» вариант этой теории. Лужин — «двойник» Раскольникова в жизненно-бытовом плане.

Крайнее же выражение идеи Раскольникова, ее философский контекст мы находим в образе Свидригайлова. Этот образ в романе очень сложен. Свидригайлов «нигде не однолинеен, не так уж однотонно черен». Именно Свидригайлов восстанавливает доброе имя Дуни Раскольниковой, открыв Марфе Петровне истинное положение вещей. Он помогает осиротевшей семье Мармеладова, организовав похороны Катерины Ивановны и пристроив малолетних детей в «сиротские заведения». Аркадий Иванович помогает и Соне, снабдив ее средствами для поездки в Сибирь.

Это, безусловно, умный человек, проницательный, по-своему тонкий. Он прекрасно разбирается в людях. Так, он сразу же понял, что за человек Лужин, и решил воспрепятствовать браку с ним Авдотьи Романовны. Как замечает В. Я. Кирпотин, «потенциально Свидригайлов — человек большой совести и большой силы», но все задатки его загублены образом жизни, российскими общественными условиями, отсутствием у этого героя каких-либо идеалов, четких нравственных ориентиров. К тому же от природы Свидригайлов наделен пороком, бороться с которым он не может, да и не желает. Речь идет о склонности героя к разврату. Живет он, подчиняясь лишь зову собственных страстей.

5.Символика романа.

Основной цвет романа – жёлтый.

Раскольников (жёлтая каморка с жёлтенькими обоями; «тяжёлая, желчная, злая улыбка змеилась по его губам »).

Соня (комната с « желтоватыми обоями »).

Порфирий Петрович (мебель из « жёлтого отполированного дерева »).

Свидригайлов (жёлтый цвет обоев в комнате гостиницы, где остановился герой) .

Старуха – процентщица (одета в истрёпанную и пожелтелую кацавейку, мебель из жёлтого дерева).

Жёлтый цвет в романе создаёт дополнительное ощущение болезненности, усиливает атмосферу нездоровья, расстройства, надрыва, истеричности и одновременно затхлости и безысходности.

Число «три» в романе

- Раскольников (трижды позвонил в колокольчик старухи; трижды встречается с Порфирием Петровичем; думает, что у Сони 3 дороги, когда она стоит в 3-х шагах от стола)

- Соня (в её комнате 3 больших окна; отдала Мармеладову 30 копеек; Катерине Ивановне «выложила 30 целковых»)

- Свидригайлов (хотел предложить Дуне до 30 тысяч; вручает Соне 3 билета)

Число «семь» в романе

- роман состоит из 6 частей и эпилога

- 1-я и 2-я части романа состоят из 7гл.

- 7 часов вечера – роковое время для Раскольникова (назначает убийство)

- 7 лет прожил Свидригайлов со своей женой, Марфой Петровной)

- 7детей у портного Капернаумова

Значение мудрости не исчерпывает потенциал этого имени, в философской системе соответствий эмблематическое схождение сон — Соня видится наиболее верным для понимания символики произведения. Соня, этически бодрствующая героиня, постигает истину собственным бытием и уподобляется реальному сну бунтующего духа.

про Раскольникова - у него в душе произошёл раскол

Разумихин - человек, который думает, у него есть холодный расчёт .

Лекция №13

Жизнь, творчество и духовные искания Л.Н. Толстого

(раздел 2, тема 10)

1. Жизненный и творческий путь.

ТОЛСТОЙ Лев Николаевич (1828-1910), граф, русский писатель, член-корреспондент (1873), почётный академик (1900) Петербургской Академии Наук.

Начиная с автобиографической трилогии "Детство" (1852), "Отрочество" (1852-54), "Юность" (1855-57), исследование "текучности" внутреннего мира, моральных основ личности стало главной темой произведений Толстого. Мучительные поиски смысла жизни, нравственного идеала, скрытых общих закономерностей бытия, духовный и социальный критицизм, вскрывающий "неправду" сословных отношений, проходят через

все его творчество. В повести "Казачьи" (1863) герой, молодой дворянин, ищет выход в приобщении к природе, к естественной и цельной жизни простого человека. Эпопея "Война и мир" (1863-69) воссоздает жизнь различных слоев русского общества в Отечественную войну 1812, патриотический порыв народа, объединивший все сословия и обусловивший победу в войне с Наполеоном. Исторические события и личные интересы, пути духовного самоопределения рефлексирующей личности и стихия русской народной жизни с ее "роевым" сознанием показаны как равноценные слагаемые природно-исторического бытия. В романе "Анна Каренина" (1873-77) - о трагедии женщины во власти разрушительной "преступной" страсти - Толстой обнажает ложные основы светского общества, показывает распад патриархального уклада, разрушение семейных устоев. Восприятию мира индивидуалистичным и рационалистичным сознанием он противопоставляет самоценность жизни как таковой в ее бесконечности, неуправляемой переменчивости и вечной конкретности ("тайновидец плоти" - Д. С. Мережковский) . С конца 1870-х гг. переживавший духовный кризис, позднее захваченный идеей нравственного усовершенствования и "опрощения" (породившей движение "толстовства"), Толстой приходит ко все более непримиримой критике общественного устройства - современных бюрократических институтов, государства, церкви (в 1901 отлучен от православной церкви) , цивилизации и культуры, всего жизненного уклада "образованных классов": роман "Воскресение" (1889-99), повесть "Крейцера соната" (1887-89), драмы "Живой труп" (1900, опубликована в 1911) и "Власть тьмы" (1887). Одновременно возрастает внимание к темам смерти, греха, покаяния и нравственного возрождения (повести "Смерть Ивана Ильича", 1884-86, "Отец Сергей", 1890-98, опубликовано в 1912, "Хаджи-Мурат", 1896-1904, опубликовано в 1912). Публицистические сочинения морализаторского характера, в т. ч. "Исповедь" (1879-82), "В чем моя вера?" (1884), где христианское учение о любви и всепрощении трансформируется в проповедь непротравления злу насилем. Стремление согласовать образ мысли и жизни приводит к уходу Толстого из Ясной Поляны; умер на станции Астапово.

2. Духовные искания писателя.

Постичь себя, желать знать, для чего рождены мы и к чему должны стремиться – такие философские вопросы задает себе каждый человек. Познать себя хочу и я. Нравственные поиски смысла жизни привели меня к великим классикам нашей страны, у которых всегда можно найти ответ. Таким примером стал для меня Лев Николаевич Толстой. Знакомясь с мировоззрением писателя через его дневники и произведения, находишь ответ, чего хотел развить в себе и чего хотел добиться (судя по составленному плану) Л. Н. Толстой,

насколько важно для человека бороться с недостатками в себе, и «пропускаешь через себя» нравственные искания смысла жизни Льва Николаевича Толстого.

Жизнь Л. Н. Толстого, кажется, открыта для всех: опубликованы его дневники, дневники его жены Софьи Андреевны, записи и воспоминания детей и близких, переписки, философские и публицистические трактаты. Но Л.Н. Толстого надо постигать всю жизнь – всё равно не постигнешь до конца – настолько сложны и неохватны личность, жизнь, творчество писателя – всё это не сводится к одной постоянной трактовке. И поэтому у каждого читателя своя дорога к Толстому, у каждого складывается своё мнение и представление о нём, не забывая и то, что в наследии писателя, конечно же, есть надёжные ориентиры.

Та нравственная высота, которую достиг Толстой – человек, - результат огромной, никогда не прекращавшейся внутренней работы, высочайшей требовательности к себе, беспощадного анализа своего поведения, преодоления своих слабостей: честолюбие, тщеславие, непоследовательность, неисполнение предначертаний, проявление лени, неаккуратность, торопливость, робость. На все эти недостатки указывает сам Толстой. Почти всю жизнь он вёл дневники, в которых не только описывал события минувшего дня, но и оглядывался назад, пытаясь осмыслить свои истоки, понять, что было в его жизни, что есть и что может быть. Л. Н.Толстой пытался разобраться в мельчайших душевных движениях, которыми сопровождалась его поступки. Самопознание и познание мира с помощью творчества на протяжении всей жизни шли рядом.

Читаешь дневниковые записи писателя и удивляешься, насколько человек был требователен к себе. Наиболее яркое впечатление оставили в моей памяти следующие строчки из дневника.

1847 год (Толстому 19 лет)

«17 марта... я ясно усмотрел, что беспорядочная жизнь, которую большая часть светских людей принимает за следствие молодости, есть не что иное, как следствие раннего разврата души.

17 апреля. ... Я был бы несчастливейшим из людей, ежели бы не нашёл цели для моей жизни – цели общей и полезной...»

1848 год.

« 1.Целью каждого поступка должно быть счастье ближнего.

2. Довольствоваться настоящим.

3. Искать случаев делать добро...

Правила исправления:

Бойся праздности и беспорядка... Бойся лжи и тщеславия... Не верить мыслям, родившимся в споре... Не повторять чужие мысли»

В 1854 году он напишет, что у русского народа великое чувство пылкой любви, а в 1855 году 18 марта к своду правил он добавит – «быть деятельным, рассудительным и скромным». 21 сентября Лев Толстой в своём дневнике придёт к мысли, что его главная цель в жизни есть добро ближнего. Ограничение своих потребностей и помощь ближним фиксируются в его записях и в 1878, 1881, 1883 и последующих годах.

В 1907 году в Ясной Поляне 26 октября он запишет очень важное для себя изречение: «Непротивление злу насилием – не предписание, а открытый, сознанный закон жизни для каждого отдельного человека и для всего человечества – даже для всего живого».

Прочитанные записи из дневника Л. Н.Толстого открывают внутренний мир личности глубокой, ищущей, страстной. Беспокойный ум, воля и сердце, неудовлетворённость и разочарование вступают в отчаянный поединок с собственными недостатками, за обретение высокого нравственного идеала: делать добро и жить ради счастья других людей. Чтобы достичь эти цели, Толстой и записывал особые правила исправления.

Внимательное прочтение дневниковых записей Л. Н. Толстого рождает во мне мысль, а если бы я решила вести дневник, - какие бы цели поставила перед собой и каким правилам следовала бы для их достижения?

Видя смысл жизни в служении людям, Толстой утверждал, что жить для себя одного нельзя – это духовная смерть. Как можно меньше брать от людей и как можно больше давать людям. Эта мысль неоднократно повторяется в дневниках писателя. И самыми счастливыми годами в своей жизни Толстой считал те, когда он всего себя отдавал благу людей. С 1859 года Л. Н. Толстой активно занимается педагогикой. В течение 1859-1862 годов он открывает 21 школу для крестьянских детей в Ясной Поляне и её окрестностях, преподаёт в ней, размышляет о содержании и основах народного образования. Изучая народное образование в Европе, Толстой в 1857, а затем в 1860 году посетил Германию, Швейцарию, Францию, Италию, Бельгию и Англию. Результатами педагогической деятельности стало издание журнала «Ясная Поляна» (1862-1863), в двенадцати вышедших книжках которого публиковались и педагогические статьи самого Толстого («О народном образовании», «Прогресс и определение образования» и др.). Лев Толстой является автором учебной книги «Азбука» (вышла в 1872 году). На эту работу писатель направил поистине титанические усилия. Главное богатство «Азбуки» - русские и славянские книги для чтения, куда включены небольшие рассказы. Рассказы Толстого из «Азбуки» актуальны целями нравственного воспитания и в наши дни. Знакомые с детства рассказы «Лев и собачка», «Филипок», «Акула», «Кавказский пленник», «Прыжок» оставили неизгладимое впечатление в моей детской душе.

Граф Л.Н. Толстой никогда не забывал о тяжёлой жизни крестьян. Бедственное положение народа Толстой воспринимает как своё личное несчастье, поэтому организует помощь голодающим крестьянам, посещает суды и тюрьмы, вступаясь за невинно осуждённых. В начале восьмидесятых годов писатель участвует во Всероссийской переписи населения. Он берёт на себя работу в так называемой «Ржановской крепости» - московском притоне «самой страшной нищеты и разврата». Толстой хочет помочь им «встать на ноги». Лев Николаевич считал, что может быть гармоничная жизнь богатых с нищими, дело лишь в том, чтобы богатые поняли необходимость жить по-божески. Но на каждом шагу Толстой видел иную картину. И всё чаще Толстой говорит о неизбежности революции, хотя в ней он не видит спасения для России.

Воспринимая остро ужасные картины жизни людей, писателю кажется, что недопустимо его собственное материальное благополучие. Он отказывается от привычных условий жизни, занимается физическим трудом: колет дрова, возит воду... «Стоит войти в рабочее жильё – душа расцветает», - записывает в дневнике Толстой. А дома он не находит себе

места. «Скучно. Тяжело. Праздность. Жир... тяжело, тяжело. Просвета нет. Чаше манит смерть». Записи такие наполняют его дневники.

Так происходит в начале 80-ых годов перелом в мировоззрении Толстого, который принимает народную веру и создаёт целую серию философско-религиозных работ, в которых он излагает своеобразно понятое им христианское вероучение и обличает яростно и гневно бесчеловечность правительства, лицемерие церкви, праздность и разврат богатых: «Исповедь», «Так что же нам делать?», «Исследование догматического богословия», «Царство Божие внутри нас», «В чём моя вера?», «О жизни», «Не могу молчать» и др.

В своей «Исповеди» (1879-1882) Толстой даёт определение «веры» - «...вера есть знание смысла человеческой жизни, вследствие которого человек не уничтожает себя, а живёт. Вера есть сила жизни. Если человек живёт, то он во что-нибудь да верит». Отказавшись от жизни своего круга, он признаёт единственно нравственной и осмысленной жизнь простого трудового народа.

В основание религиозных верований Толстого было заложено христианство, признаваемое им самой совершенной и нравственной религией. Но Толстой опирался лишь на нравственное учение Христа, отвергнув поклонение Ему, усомнившись в самом факте Его существования как исторической личности.

В религиозно-этические взгляды Толстого включаются 5 заповедей Иисуса Христа из Нагорной проповеди в Евангелии от Матфея(V,21-42).

Центральное внимание в программе Толстого является заповедь о непротivлении злу насилием. Злом не уничтожить зло, единственное средство борьбы со злом – воздержание от насилия: только добро победит зло. Толстой допускает, что насилие может заставить человека ответить тем же, но подчёркивает, что это частный случай. Зло современной общественной морали Толстой видит в том, что и правительственная, и революционная партии хотят оправдать насилие.

С теорией непротivления злу насилием связано учение Толстого о нравственном самоусовершенствовании. По мнению автора этой теории, прежде чем изменить мир,

начинать нужно с себя, с воспитания чувства ответственности за свои дела. В этом основа нравственной культуры человека, и к этому стремится в жизни Л. Н. Толстой.

К заповеди непротивления злу насилием Толстой присоединяет ещё и нравственные законы, которые, по моему мнению, важны и в наше время: не прелюбодействуй и соблюдай чистоту семейной жизни; не клянись и не присягай никому и в ни чём; не мсти никому и не оправдывай чувства мести тем, что тебя обидели; учись терпеть обиды; помни: все люди братья – и учись во врагах видеть доброе.

Переход Толстого на позиции своего вероучения существенно изменил его художественное творчество. Эти перемены сказались в последнем романе писателя «Воскресенье», в котором утверждается мечта Л. Н. Толстого о бескровной и ненасильственной «революции» на путях нравственного воскресения нации.

Обретение абсолютного смысла, стремление добраться до подлинной сути бытия для Толстого было превыше всего. Именно они определили его путь, жизненный и творческий. Соединение гениального таланта со склонностью к проповедничеству способствовало тому, что именно Толстой стал одним из духовных лидеров и выразителем многих ведущих тенденций своей эпохи.

Всю жизнь Л. Н. Толстой пытался понять суть предназначения человека на земле. Нравственную силу человека он видел в совершенствовании, к которому сам стремился. Он постоянно работал над собой, пополнял знания, закалял волю. Л. Н. Толстой дорог и близок мне своим стремлением к идеалу.

3. Творческая история романа «Война и мир».

Замысел эпопеи формировался задолго до начала работы над тем текстом, который известен под названием «Война и мир». В наброске предисловия к «Войне и миру» Толстой писал, что в 1856 г. начал писать повесть, «герой которой должен был быть декабрист, возвращающийся с семейством в Россию. Невольно от настоящего я перешёл к 1825 году... Но и в 1825 году герой мой был уже возмужалым, семейным человеком. Чтобы понять его, мне нужно было перенестись к его молодости, и молодость его совпала с ... эпохой 1812 года... Ежели причина нашего торжества была не случайна, но лежала в сущности характера русского народа и войска, то характер этот должен был выразиться

ещё ярче в эпоху неудач и поражений...» Так Толстой постепенно пришёл к необходимости начать повествование с 1805 года.

Корпус Бородинского музея, занятый экспозицией, посвящённой роману

Памятный знак на усадьбе, которая послужила прообразом дома Ростовых в романе Л. Н. Толстого «Война и мир». Москва, Поварская улица, 55

К работе над повестью Толстой возвращался несколько раз. В начале 1861 года он читал главы из романа «Декабристы», написанные в ноябре 1860 — начале 1861 года, Тургеневу и сообщал о работе над романом Герцену. Однако работа несколько раз откладывалась, пока в 1863—1869 гг. не был написан роман «Война и мир». Некоторое время роман-эпопея воспринимался Толстым как часть повествования, которое должно было закончиться возвращением Пьера и Наташи из сибирской ссылки в 1856 году (именно об этом идёт речь в 3-х сохранившихся главах романа «Декабристы»). Попытки работы над этим замыслом предпринимались Толстым последний раз в конце 1870-х годов, после окончания «Анны Карениной».

Роман «Война и мир» имел большой успех. Отрывок из романа под названием «1805 год» появился в «Русском вестнике» в 1865 году. В 1868 году вышли три его части, за которыми вскоре последовали остальные две (всего четыре тома).

Признанный критикой всего мира величайшим эпическим произведением новой европейской литературы, «Война и мир» поражает уже с чисто технической точки зрения размерами своего беллетристического полотна. Только в живописи можно найти некоторую параллель в огромных картинах Паоло Веронезе в венецианском Дворце дождей, где тоже сотни лиц выписаны с удивительной отчётливостью и индивидуальным выражением. В романе Толстого представлены все классы общества, от императоров и королей до последнего солдата, все возрасты, все темпераменты и на пространстве целого царствования Александра I. Что ещё более возвышает его достоинство как эпоса — это данная им психология русского народа. С поражающим проникновением изобразил Толстой настроения толпы, как высокие, так и самые низменные и зверские (например, в знаменитой сцене убийства Верещагина).

Везде Толстой старается схватить стихийное, бессознательное начало человеческой жизни. Вся философия романа сводится к тому, что успех и неуспех в исторической жизни зависит не от воли и талантов отдельных людей, а от того, насколько они отражают в своей деятельности стихийную подкладку исторических событий. Отсюда его любовное отношение к Кутузову, сильному, прежде всего, не стратегическими знаниями и не геройством, а тем, что он понял тот чисто русский, не эффектный и не яркий, но единственно верный способ, которым можно было справиться с Наполеоном. Отсюда же и нелюбовь Толстого к Наполеону, так высоко ценившему свои личные таланты; отсюда, наконец, возведение на степень величайшего мудреца скромнейшего солдата Платона Каратаева за то, что он сознаёт себя исключительно частью целого, без малейших притязаний на индивидуальное значение. Философская или, вернее, историософическая мысль Толстого большей частью проникает его великий роман — и этим-то он и велик — не в виде рассуждений, а в гениально схваченных подробностях и цельных картинах, истинный смысл которых нетрудно понять всякому вдумчивому читателю.

В первом издании «Войны и мира» был длинный ряд чисто теоретических страниц, мешавших цельности художественного впечатления; в позднейших изданиях эти рассуждения были выделены и составили особую часть. Тем не менее, в «Войне и мире» Толстой-мыслитель отразился далеко не весь и не самыми характерными своими сторонами. Нет здесь того, что проходит красною нитью через все произведения Толстого, как писанные до «Войны и мира», так и позднейшие — нет глубоко пессимистического настроения.

В позднейших произведениях Толстого превращение изящной, грациозно кокетливой, обаятельной Наташи в расплывшуюся, неряшливо одетую, всецело ушедшую в заботы о доме и детях помещицу производило бы грустное впечатление; но в эпоху своего наслаждения семейным счастьем Толстой все это возвёл в перл создания.

Позже Толстой скептически относился к своим романам. В январе 1871 года Толстой отправил Фету письмо: «Как я счастлив... что писать дребедени многословной вроде „Войны“ я больше никогда не стану».

6 декабря 1908 года Толстой записал в дневнике: «Люди любят меня за те пустяки — „Война и мир“ и т. п., которые им кажутся очень важными».

Летом 1909 года один из посетителей Ясной Поляны выражал свой восторг и благодарность за создание «Войны и мира» и «Анны Карениной». Толстой ответил: «Это всё равно, что к Эдисону кто-нибудь пришёл и сказал бы: „Я очень уважаю вас за то, что вы хорошо танцуете мазурку“. Я приписываю значение совсем другим своим книгам».

Существовали и разные варианты названия романа: «1805 год» (под этим названием публиковался отрывок из романа), «Всё хорошо, что хорошо кончается» и «Три поры».

Рукописный фонд романа составляет 5202 листа.

4. Жанровое своеобразие романа.

Роман «Война и мир» представляет собой произведение, чрезвычайно сложное в жанровом отношении.

С одной стороны, писатель рассказывает об исторических событиях прошлого (войны 1805-1807 и 1812 годов). С этой точки зрения «Войны и мир» можно было бы назвать историческим романом. В нем действуют конкретные исторические личности (Александр 1, Наполеон, Кутузов, Сперанский), однако история для Толстого не самоцель. Начиная писать роман о декабристах, Толстой, как он сам говорил, не мог не обратиться к отечественной войне 1812 года, а затем — войне 1805-1807 годов («эпохе нашего позора»). История в романе — это та основа, которая позволяет раскрыть характеры людей в эпоху больших национальных потрясений, передать философские размышления самого Толстого о глобальных вопросах человечества — вопросах войны и мира, роли личности в истории, закономерности исторического процесса и т.д.

Поэтому «Война и мир» выходит за рамки просто исторического романа.

С другой стороны, можно отнести «Войну и мир» к семейно-бытовому роману: Толстой прослеживает судьбы нескольких поколений дворянских семей (Ростовых, Болконских, Безуховых, Курагиных). Но судьбы этих людей неразрывно связаны с масштабными историческими событиями в России. Помимо этих героев в романе огромное количество действующих лиц, непосредственно не связанных с судьбами героев. Появление на страницах романа образов купца Ферапонтова, московской барыни, которая покинула Москву «со смутным сознанием, что она Бонапарту не слуга», ополченцев, надевших чистые рубахи перед Бородином, солдат батареи Раевского, партизан Денисова и многих других выводит роман за рамки семейного.

«Войну и мир» можно назвать социальным романом. Толстого волнуют вопросы, связанные с устройством общества. Свое неоднозначное отношение к дворянству

писатель проявляет в описании петербургского и московского дворянства, их отношения, например, к войне 1812 года. Не менее важны для Толстого и отношения дворян и крепостных крестьян. Эти отношения неоднозначны, и Толстой как реалист не может не сказать об этом (крестьянские партизанские отряды и поведение богучаровских крестьян). В связи с этим можно сказать, что роман Толстого не укладывается и в эти жанровые рамки.

Лев Толстой известен не только как писатель, но и как философ. Многие страницы «Войны и мира» посвящены общечеловеческим философским проблемам. Толстой сознательно вводит свои философские размышления в роман, они для него важны в связи с теми историческими событиями, которые он описывает. Прежде всего, это рассуждения писателя о роли личности в истории и закономерностях исторических событий. Взгляды Толстого можно назвать фаталистическим: он утверждает, что не поведение и воля исторической личностей определяют ход исторических событий. Исторические события складываются из поступков и воли многих людей. Для писателя смешным представляется Наполеон, который «подобен ребенку, едущему в карете, дергающему за бахрому и думающему, что он управляет каретой». И велик Кутузов, который понимает дух происходящих событий и делает то, что необходимо делать в конкретной ситуации.

Примечательны рассуждения Толстого о войне. Как гуманист, Толстой отвергает войну как способ решения конфликтов, война отвратительна, она похожа на охоту (недаром Николай Ростов, убегающий от французов, чувствует себя зайцем, которого травят охотники), об античеловеческой сущности войны говорит Андрей Болконский Пьеру перед Бородинским сражением. Причины победы русских над французами писатель видит в духе патриотизма, который охватил всю нацию и помог остановить нашествие.

Толстой — мастер и психологической прозы. Углубленный психологизм, освоение тончайших движений души человека — несомненное качество писателя. С этой точки зрения «Войну и мир» можно отнести к жанру психологического романа. Толстому мало показать характеры людей в действии, ему нужно объяснить психологию их поведения, раскрыть внутренние причины их поступков. В этом психологизм прозы Толстого.

Все названные особенности позволяют ученым определить жанр «Войны и мира» как роман-эпопею. Широкомасштабность описываемых событий, глобальность проблем, огромное количество действующих лиц, социальные, философские, нравственные аспекты делают «Войну и мир» уникальным в жанровом отношении произведением.

5. Духовные искания героев.

Одним из ведущих философских и политических вопросов стал вопрос о роли народа и личности в истории. Волновал он и писателя. В центре его внимания как весь русский народ, так и сложные судьбы отдельных людей, пути формирования их личности. В мире напряженных исканий смысла жизни живут главные герои романа Андрей Болконский и Пьер Безухов.

Постепенно меняется образ их жизни, внутренний мир. Князь Андрей Болконский резко выделяется из великосветской среды своей образованностью, широтой интересов. Он чувствует пошлость, призрачность жизни людей своего круга. Это порождает в нем жажду настоящей жизни и больших свершений.

Возможность их осуществления он видит в военной службе. Князь Андрей мечтает совершить подвиг, желает большой личной славы. Его кумир- Наполеон. Чтобы добиться своего, Болконский появляется в самых опасных местах сражения. Невиданного подвига совершить не удалось. Суровые военные события способствовали тому, что князь разочаровывается в своих мечтаниях. На поле боя он увидел ожесточенные схватки озлобленных и испуганных людей, стремящихся уничтожить друг друга, почувствовал ложный патриотизм штабных офицеров. Тяжело раненный, оставаясь на поле сражения, Болконский переживает душевный перелом. Лежа на спине, князь Андрей видит небо. В эти минуты перед ним открывается новый мир, где нет эгоистических мыслей, лжи, а есть только самое чистое, высокое, справедливое. Князь понял, что есть в жизни нечто более значительное, чем война и слава. Теперь уже бывший кумир кажется ему мелким и ничтожным.

Пережив дальнейшие события- появление ребенка и смерть жены-Болконский приходит к выводу, что ему остается жить для себя и своих близких в тихом, замкнутом мире семьи и не интересоваться общественными проблемами. Но натура князя Андрея деятельная, кипучая. Он не может ужиться в таком узком мирке.

Начинается возрождение Болконского к жизни, к поискам нового дела, полезного для других. Слова Пьера: "Надо жить, надо любить, надо верить"- глубоко запали в душу Андрея. Он понял, что жизнь еще далеко не кончена для него. Он вновь видит возможность приносить пользу (на этот раз в государственном управлении), быть счастливым, любить. "Надо жить так, чтобы все знали меня, чтобы не для одного меня шла моя жизнь... чтобы на всех она отражалась и чтобы все они жили со мной вместе!"

Так же, как и Андрей Болконский, Пьер Безухов ищет ответа на вопрос: что делать, к какому большому и нужному практическому делу приложить свои силы, чему посвятить свою жизнь.

От людей аристократического круга Пьер отличается независимостью своих взглядов. В салоне Шерер он чувствует себя совершенно посторонним человеком. А Андрей Болконский, наоборот, считает его самым дорогим для себя человеком: "Ты мне дорог, особенно потому, что ты один живой человек среди всего нашего света..." Не видя своего места в жизни, не зная, куда деть огромные силы, Пьер ведет разгульную жизнь в обществе Долохова и Курагина. Он понимает, что такая жизнь не для него, что должен вырваться из этого привычного жизненного круговорота, но у него не хватает на это сил. Он не может сразу правильно оценить людей и поэтому часто ошибается в них. Он искренен, доверчив, слаб волен. Эти черты характера ярко проявляются во взаимоотношениях с развращенной Элен Курагиной. Вскоре после брака Пьер понял свою ошибку, понял, что был обманут, и "перерабатывал один в себе свое горе". После разрыва с женой, находясь в состоянии глубокого кризиса, он вступает в масонскую ложу. Пьер видит, что именно здесь он "найдет возрождение к новой жизни". Под влиянием масонских идей Безухов решает освободить принадлежащих ему крепостных крестьян. Это не удается сделать, но все же он как-то пытается облегчить жизнь своих рабов. Делая добро людям, Пьер уверен, что в этом и состоит смысл его жизни. Однако через некоторое время разочаровывается в "братстве вольных каменщиков", где тоже царят корысть и нечестность.

Гроза 1812 года совершила крутой переворот в мировоззрении Пьера. Война выводит его из ничтожной среды, устоявшихся привычек, которые связывали и подавляли его. Поле Бородинского сражения открывает Пьеру новый, ранее незнакомый ему мир простых людей. В окружении солдат он освобождается от страха смерти, ему хочется стать таким же, как они. "Солдатом быть, просто солдатом!"

Оставшись в Москве, Пьер попадает в плен. Там ему пришлось пережить все ужасы военного суда, казни русских солдат.

Знакомство в плену с Платоном Каратаевым способствует формированию нового взгляда на жизнь. "... Платон Каратаев остался навсегда в душе Пьера самым сильным и дорогим воспоминанием и олицетворением всего русского, доброго и круглого". Стоит сказать, что Платон Каратаев - любимый образ самого Толстого.

После возвращения из плена Безухов сильно внутренне изменился. Женившись на Наташе, Пьер чувствует себя счастливым. Но его волнуют общественные проблемы. Он считает, что политический гнет, тяжелое положение общества могут быть преодолены усилиями честных людей, которые должны быть связаны между собой, и принимает участие в заговоре против царя, о котором Толстой говорит лишь намеком.

По-иному сложилась судьба князя Андрея. Разочаровавшись в государственной деятельности, испытав кризис в любви к Наташе, он также возрождается душой в дни народного бедствия. Но смерть оборвала его нравственный поиск.

Во многом различны, но во многом и похожи главные герои романа. По-разному идут они к поиску своего смысла жизни, но оба приходят к выводу, что смысл этот в служении Отчизне и людям.

Лекция №14

Роман «Война и мир» Л.Н. Толстого

(раздел 2, тема 10)

1. Теория народной войны.

“Война и мир” — это роман-эпопея. В произведении показаны исключительные по важности исторические события и роль народа в этих событиях. Неправильно было бы пытаться объяснить поражение французов какой-то особой гениальностью русских полководцев или роковыми просчетами Наполеона. Судьба кампании решалась не в штабах и ставках, а в сердцах обычных людей: Платона Каратаева и Тихона Щербатого, Пети Ростова и Денисова, Тимохина... Да перечислишь ли всех? Толстой-баталист рисует масштабный образ русского народа, поднявшего дубину освободительной войны против захватчиков.

Вчитаемся в слова писателя о характере войны 1812 года: “... Дубина народной войны поднялась со всею своею грозною и величественною силой и, не спрашивая ничьих вкусов и правил, с глупой простотой, но с целесообразностью, не разбирая ничего, поднимаясь, опускаясь, гвоздила французов до тех пор, пока не погибло все нашествие”.

Действия защитников Родины бессознательны, но целесообразны. Не какие-то логические выкладки или правила заставляют людей участвовать в борьбе с врагом. Может быть, сказывается та самая “сила бессознательного добра”, о которой писал позднее в своем романе “Жизнь и судьба” крупнейший художник XX века Василий Гроссман. Во всяком случае, народный дух в полной мере проявляет себя и в Бородинском сражении, и в других важных эпизодах кампании 1812 года.

Лев Толстой с любовью и уважением рисует героев партизанской войны. Вот Денисов, “покраснев, как девушка”, излагает Кутузову план “разрезания операционной линии неприятеля между Смоленском и Вязьмой”. И “странно было видеть краску на этом усатом, старом и пьяном лице”. Но Денисов искренен и естествен. Вскоре мы видим его в рядах партизан. “22-го сентября Денисов, бывший одним из партизан, находился с своей партией в самом разгаре партизанской страсти”. Совместно с Дороховым он готовит захват французского транспорта. Не смущает и численное превосходство деморализованного врага. Главное — узнать, какие войска сопровождают обоз. Мужику-партизану Тихону Щербатому дано задание “взять языка”. “Пластун” проявляет незаурядное мужество, энергию и ловкость. Будучи замечен французами, Тихон, “подбежав к речке, бултыхнулся в нее так, что брызги полетели, и, скрывшись на мгновение, выбрался на поверхность весь черный от воды и побежал дальше”. Можно ли удивляться тому, что “Тихон был самый полезный и храбрый человек в партии? Никто больше его не открыл случаев нападения, никто больше его не побрал и не побил французов...”. Однако даже рассказ Щербатого об убийстве пленного француза не вызывает у нас мыслей о какой-то особой жестокости или мстительности мужика из Покровского. Нельзя назвать жестоким и Денисова. Командир партизанского отряда заботится о пленных французах, по-своему жалеет их. Поведение же карьериста Долохова — скорее исключение из правила, чем правило. Вспомним, что Толстой пишет не только о смелости этого человека, но и о его безжалостности. Он безразличен к смерти Пети, погибшего во время атаки на французский транспорт. Он жаждет крови разбитого врага. Возьмем характерный эпизод. Долохов подходит к “неподвижному, с раскинутыми руками лежавшему Пете...

— Готов,— повторил Долохов, как будто выговаривание этого слова доставляло ему удовольствие, и быстро пошел к пленным, которых окружили спешившиеся казаки,— Брать не будем! — крикнул он Денисову”. Но эта сцена — исключение. Выиграна война не Долоховым и ему подобными, а русским народом, его армией, оружием, верой и любовью. И этим людям прекрасно знакомо милосердие, ведомы сострадание и печаль. Неподдельно горе Денисова после смерти Пети Ростова. “Денисов... подъехал к Пете, слез с лошади и дрожащими руками повернул к себе запачканное кровью и грязью, уже побледневшее лицо Пети... И казаки с удивлением оглянулись на звуки, похожие на собачий лай, с которым Денисов быстро отвернулся, подошел к плетню и схватился за него”. И все-таки Денисов не пытается выместить свои страдания на пленных французах.

Подчеркивая тем самым мысль Толстого в романе, что народ не жаждет крови врага. Не об этом ли качестве победителей говорит Кутузов сразу же после Красненского боя?

Пленные французы вызывают сострадание главнокомандующего и всей русской армии: “Пока они были сильны, мы их не жалели, а теперь и пожалеть можно. Тоже и они люди”. Таким образом, история обретает нравственный смысл. “Дубина народной войны” — это не столько военное, сколько нравственное возмездие захватчикам и их самолюбивому императору. Это проявление той высшей справедливости, которая, по мысли Толстого, рано или поздно побеждает в жизни человеческого общества.

2. Образ Платона Каратаева и проблема смысла жизни.

Среди большого числа героев романа “Война и мир” скромный солдат Апшеронского полка, о котором рассказывается в нескольких главах четвертого тома книги, выглядит эпизодическим персонажем. Появление Платона Каратаева традиционно связывается с одним из этапов духовных исканий Пьера. Встреча с крестьянином в солдатской шинели означала для Безухова приобщение к народной мудрости, сближение с простыми людьми, обретение “спокойствия и довольства собой, к которым он тщетно стремился прежде”, душевной свободы и умиротворения. Однако Платон Каратаев не только сыграл важную роль в судьбе любимого героя Толстого, но и помог самому автору ответить на вопрос о природе русского характера.

В образе человека из народа писатель показал носителя “роевого сознания”. Платон принадлежит к миру крестьянской общины. Его облик не индивидуализирован, подчеркнуто лишен каких бы то ни было личностных характеристик, потому что Каратаев живет в полком согласии со всем миром. Он чувствует себя частицей единого и слаженного природного организма, “частицей целого”: “Жизнь его, как он сам смотрел на нее, не имела смысла как отдельная жизнь”. Герой Толстого лишен эгоистических желаний, подчинен некоему высшему разуму, все создавшему и за все отвечавшему. Платон Каратаев живет легко и радостно. Ему чуждо стремление изменить окружающую действительность, переделать ее в соответствии с какими-то абстрактными идеалами. Такова, по мнению Толстого, идея свободы, рожденная “роевым сознанием”.

Смысл бытия для Платона Каратаева — радостное ощущение слияния с миром. Его отношение к жизни выражается единственным словом — любовь. Каратаев не имел “привязанности, дружбы, любви, как понимал их Пьер”, но “любил и любовно жил со всем, с чем сводила его жизнь”. Это глубокое христианское чувство составляло суть души Платона, суть народной души. Оно помогало герою, проходя через испытания, не утрачивать веры в жизнь, основанной на бескорыстной и всепоглощающей любви к земному миру. Каратаев безропотно принимает все, что ниспослано свыше. Он рассказывает пленным историю невинно осужденного купца, смирившегося, готового

пострадать “за свои да за людские грехи”. Смысл этой притчи в том, что “на все Господня воля”. Как бы ни сложилась судьба, Бог знает, куда ведет раба своего. Каратаев не смеет ничего требовать от жизни. Толстовский “Божий человек” кроток и счастлив тем малым, что имеет. Даже предчувствуя приближение смерти, он не утрачивает ощущения “восторженной радости”.

С момента появления героя любое его описание сопровождается эпитетом “круглый”. Пьер почувствовал “что-то приятное, успокоительное и круглое в ...спорых движениях маленького человека”, случайно замеченного им в “противоположном углу балагана”. Рассмотрев незнакомца повнимательнее, Безухов отмечает, что “первое впечатление чего-то круглого подтвердилось вполне: вся фигура Платона в его подпоясанной веревкой французской шинели, в фуражке и лаптях, была круглая, голова была совершенно круглая, спина, грудь, плечи, даже руки, которые он носил, как бы собираясь обнять что-то, были круглые; приятная улыбка и большие карие нежные глаза были круглые”. В памяти Пьера Каратаев навсегда остался “олицетворением русского, доброго, круглого”. Такое настойчивое повторение одного и того же слова было необходимо писателю, чтобы подчеркнуть бесконечность и самодостаточность каратаевского мира. Круг — символ завершенности, гармонии и вечности. Определяющая черта в портрете Платона невольно связывается с образом жизни-шара из сна Пьера. Толстой, используя различные художественные средства, стремился объяснить читателям заинтересовавшее его представление о целостности и неделимости земного существования.

В главах романа, воспроизводящих историю знакомства Пьера с Каратаевым, Толстой использует прием антитезы, на котором построен весь роман: идее неизменности, предопределенности и целостности существования противопоставлена мысль о непрекращающемся самосовершенствовании человека и совершенствовании мира.

3. Развенчание идеи «наполеонизма».

В романе “Война и мир” Л. Н. Толстой, убежденный, что история есть “бессознательная, общая, роевая жизнь человечества...”, отрицает ведущую роль личности в историческом процессе, ибо, по мнению писателя, история лишь “пользуется всякой минутой жизни великих людей; как орудием для своих целей”. Толстой, верящий в фатализм истории, считал, что ее движет не воля отдельной личности, а стечение случайностей, “переплетение судеб бесчисленного количества людей...”. Именно поэтому Толстому, исповедовавшему философию “роевой” истории, единения людей как проявления высшей гармонии, был столь чужд образ Наполеона, олицетворяющего индивидуалистическое начало, всегда отвергаемое писателем.

Образ Бонапарта, “ничтожнейшего орудия истории”, получившего власть благодаря “миллиону случайностей” и лишь “ведомого неведомой рукой судьбы”, как считает Толстой, в романе воплощает идею ложного величия. По мнению писателя, “нет величия там, где нет простоты, добра и правды”. Наполеон же в изображении Толстого абсолютно противопоставлен данному определению. Прежде всего писатель обличает крайний индивидуализм императора, его полную сосредоточенность на собственной личности. “...Только то, что происходит в его душе, имело для него значение”, а к остальному он оставался глубоко безразличным, “потому что все в мире, как ему казалось, зависело от его воли”. Наполеон абсолютно убежден в неограниченности собственной власти, в своем величии, в том, наконец, что он является повелителем судеб, творцом истории. “Он чувствовал, что все, что он скажет и сделает, — есть история”, “а все то, что он делал, было хорошо; потому что он это делал”. Император рассуждает о том, что “ежели Россия восстановит Пруссию против него, то он “сотрет” последнюю с карты Европы, а Россию “забросит за Двину, за Днепр...” лишь одной своей волей. Самовлюбленный, уверенный в собственной избранности и исключительности, Наполеон глубоко равнодушен к другим людям, считая их лишь материалом, одним из средств достижения его целей, “пешками” в его игре. Но хотя презрение Наполеона к окружающим и выражается в его поведении, он проявляет чрезвычайное лицемерие, в частности, говоря при встрече с Балашовым после перехода через Неман, что “не желает и не желал войны с Россией”, “но его к ней вынудили” и что он “по-прежнему предан императору Александру и ценит его высокие качества”. Толстой всячески обличает актерство и-неестественность Наполеона, присущие ему неискренность и фальшь. Так, например, когда ему принесли портрет сына, он “сделал вид задумчивой нежности”, а позже “приказал вынести портрет перед палаткой с тем, чтобы не лишить старую гвардию; счастья видеть сына и наследника их обожаемого государя”, что, как ему казалось, было наиболее эффектно, что стало “красивым жестом”, показывающим, как он ценит преданность солдат.

Итак, Толстой развенчивает мнимое величие и великолепие Наполеона, которому лишь “искренность лжи и блестящая и самоуверенная ограниченность” помогают удержать власть, который в итоге предательски бросает остатки своей армии в России и сам спасается бегством, в котором “вместо гениальности появляется глупость и подлость”. Как говорил Толстой, “последняя роль была сыграна, актеру было велено раздеться, смыть сурьму и румяна...”. Наполеон, этот “человек расы титанов”, “способный творить историю”, погубивший французскую армию и чуть не погубивший Францию, “в одиночестве на своем острове играет сам перед собой жалкую комедию”, до конца “мелочно интригует и лжет”, что делает его жалким и ничтожным...

Нужно сказать, что наполеонизм в той или иной степени, в разных своих проявлениях присущ многим героям романа. Так, император Александр, которому не давали покоя лавры Наполеона, хотел стать освободителем Европы, победителем “злого гения” Бонапарта и вступил в войну тысяча восемьсот пятого года, руководствуясь не интересами России, а ради удовлетворения своих амбиций. Наполеонизм характерен и для Бориса Друбецкого, желавшего во что бы то ни стало сделать карьеру и занять хорошее положение в обществе, при этом эгоистично используя чувства других людей как средство достижения своих целей. Женившись на Жюли Карагиной, он решил, что всегда можно будет устроиться так, чтобы “как можно реже видеть ее”, но при этом пользоваться ее деньгами. Дол охов же, стремится самоутвердиться за счет унижения других людей. Так, он обыграл в карты Николая Ростова на огромную сумму лишь из мести, потому что Соня предпочла ему Николая. При этом Долохов и не задумывается, что подобный проигрыш обрекает всю семью Ростовых на разорение...

Проходят через поклонение Наполеону и через наполеоновский индивидуализм и лучшие герои Толстого. В частности, князь Андрей, отправляясь на войну восьмисот пятого года, мечтал о “своем Тулоне”. Наполеон был его идеалом, его героем, и Андрей стремился к личной славе, к “любви людской”, а “за минуту торжества над людьми” был готов даже пожертвовать своими близкими. Но великой минуты для него не наступило. Толстой развенчивает наполеонизм, показывая, что ход сражения, как и ход истории, не может определить один человек. Князь Андрей, схвативший было знамя во время бегства солдат и бросившийся вперед, желавший совершить подвиг, который бы принес победу в Аустерлицком сражении, оказывается ранен. Упав, он видит небо, являющееся у Толстого символом смысла жизни, символом высокого, прекрасного, но далекого и непознанного. Герой понимает, что “все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба...”. “Ему ничтожны показались все интересы, занимавшие Наполеона, мелочен показался и сам его герой в сравнении с высоким, справедливым и добрым небом” — князь- Андрей увидел все “ничтожество величия” своего кумира...

Пьер в свою очередь считал Наполеона “величайшим человеком в мире”, ибо последний “стал выше революции, подавил ее злоупотребления, удержав все хорошее — и равенство граждан, и свободу слова и печати”. Позже, став членом масонской ложи, Пьер пытался переустроить жизнь своих крестьян, совершить преобразования, которые бы улучшили их положение, при этом руководствуясь собственными интересами, делая это ради своего успокоения, сознания своего великодушия, то есть с эгоистическими целями, что является своеобразным проявлением наполеонизма и одной из причин, почему его преобразования не удались. Наконец, после Бородинского сражения, отступления русских войск и

оставления Москвы Пьер, ненавидя Наполеона и желая убить его, ведет себя как индивидуалист, полагая, что, убив одного человека, сможет спасти Россию от нашествия французов, изменить ход истории...

Как и князь Андрей, Пьер не сразу приходит к пониманию истинного и ложного величия, постепенно постигает смысл бытия. Оба героя на протяжении жизни то разочаровываются в идеях наполеонизма, то, сами того не понимая, возвращаются к ним. Но в итоге, в результате духовных исканий, пройдя через страдания, получив жизненный опыт, и князь Андрей, и Пьер приходят к излюбленной мысли Толстого о необходимости сопряжения своей жизни с жизнями других, о неотделении себя от окружающего мира, приходят к пониманию того, что составляют единое целое с другими людьми, то есть к идеям, противоположным индивидуализму.

Таким образом, Толстой, противопоставляя наполеонизм философии единения, показывает несостоятельность и ложность индивидуалистических ценностей, жизненных целей, направленных на удовлетворение своих личных потребностей, черт, носителем которых у Толстого и является Наполеон.

И хотя Бонапарт и вызывал восхищение многих современников Толстого, хотя эта, безусловно, явная и неординарная личность будоражила многие умы, Толстой изображает Наполеона как антигероя. По словам Чехова, в романе «Война и мир» «как Наполеон, так сейчас натяжка и всякие фокусы, чтобы доказать, что он глупее, чем был на самом деле». Действительно, толстовская трактовка этого образа не соответствует исторической правде. Но писателю важно было опровергнуть и развенчать индивидуалистическое начало, противопоставление себя окружающим, ведущее к раздробленности, вражде, войне, а также неестественность и наигранность, фальшь и лицемерие, создающие иллюзию великолепия, эффектность, то есть величие ложное, что писатель соединил и воплотил в образе Наполеона.

4. Патриотизм в понимании писателя.

В «Войне и мире» отражены все стороны русской действительности того времени, все ее положительные и отрицательные черты. А настоящим нравственным испытанием для героев становится испытание войной. Именно при столкновении с масштабной, всеобъемлющей трагедией проявляются истинные душевные качества и раскрывается человеческая сущность. Именно в этих условиях и становится понятно, кто настоящий патриот, а для кого патриотизм был лишь маской.

На протяжении всего романа ведущей является «мысль народная». Именно с народом писатель связывает все положительное, истинное. Потому что народ проявляет неподдельную заботу о будущем своей страны, без напускного хвастовства, решительно встает на защиту Родины, преследуя благородную цель: пусть даже ценой собственной жизни отстоять Россию, не уступить ее врагу. Народ понимал, что решается судьба отечества, и предстоящее сражение считал общим делом. В этом едином народном воинстве, охваченном общей идеей, автор прорисовывает образы отдельных героев. Мы видим Василия Денисова, боевого гусарского офицера, храброго, мужественного, готового на дерзкие действия и решительные поступки. Видим Тихона Щербатого, крестьянина, вооруженного пикой, топором и мушкетером, который умеет «сгребать» противника, брать языка и «залезать в самую середину французов». Этот самый храбрый человек в партии Денисова, он более всех других побил неприятеля, а помогают ему в этом смекалка, ловкость и ум.

«Скрытая теплота патриотизма» проявляется и в семье Ростовых, и в семье Болконских, и во взглядах Пьера Безухова, и даже у Катишь, которая говорит: «Какая я ни есть, а я под бонапартовской властью жить не могу».

В своем произведении Толстой решительно «срывает маски». Показывая призрачную жизнь высшего общества, он раскрывает и то, каким неестественным, наигранным является на самом деле их патриотизм. Так, Берг, у которого вообще не было ничего святого, который в самое тяжелое время мог думать о приобретении «прелестной шифоньерочки», с наигранным пафосом восклицал: «Армия горит духом героизма... такого героического духа, истинно древнего мужества российских войск, которое они выказали в этой битве... нет никаких слов достойных, чтобы их описать...». Бросая красивые слова, посетители аристократических салонов обнаруживают все то же равнодушие ко всему, кроме своих корыстных интересов. Сословными интересами проникнуты и «патриотические» настроения дворянской Москвы. Идея народного ополчения вызывает в них опасение, что крестьяне наберутся вольного духа. «Лучше еще набор... а то вернется к вам ни солдат, ни мужик, только один разврат», — говорил один из дворян, собравшихся в Слободском дворце. У другого оратора, «нехорошего игрока в карты», «патриотизм» проявляется в иступленном крике: «Мы покажем Европе, как Россия восстает за Россию». Отсутствует дух единения и царя с народом в сцене встречи в Кремле. В толстовском изображении Александра отчетливо проступают черты позерства, двуличия, жеманства.

В последних двух частях романа Толстой воспроизводит широкую и величественную картину народного сопротивления французскому нашествию. Исход войны решило «возбуждение ненависти к врагу в русском народе», вылившееся в партизанское движение. И хотя Наполеон жаловался Кутузову и императору на нарушение обычных правил военных действий, партизаны делали свое благородное дело. Они «уничтожали великую армию по частям... были партии... мелкие, сборные, пешие и конные, были мужицкие и помещичьи, никому не известные. Был начальником партии дьячок, взявший в месяц несколько сот пленных. Была старостиха Василиса, побившая сотню французов». Здесь сказалась вся мощь народа, который вилами и топорами уничтожал, по выражению Тихона Щербатого, «шаромыжников» и «миродеров». В борьбе с врагом у отрядов Долохова и Денисова проявились неподдельный энтузиазм и неистовство. Это была, по меткому выражению автора, настоящая «дубина народной войны».

5. Светское общество в изображении Толстого. Осуждение его бездуховности и лжепатриотизма.

Толстой большое внимание в романе уделяет описанию общества времен начала XIX века. Автор ведет свой рассказ по принципу контраста.

Первый и главный контраст мы видим в описании светских обществ Москвы и Петербурга. В Петербурге это салон Анны Павловны Шерер, с которым мы знакомимся в самом начале романа. Автор показывает всю фальшь и искусственность отношений в нем. «Как хозяин прядильной мастерской, посадив работников по местам, прохаживается по заведению, замечая неподвижность или непривычный, скрипящий, слишком громкий звук веретена, торопливо идет, сдерживает или пускает его в надлежащий ход, так и Анна Павловна, прохаживаясь по всей гостиной, подходила к замолкнувшему или слишком много говорившему кружку и одним словом или перемещением опять заводила равномерную, прилично разговорную машину. Но среди этих забот все виден был в ней особенный страх за Пьера». Именно по контрасту с Пьером можно судить об этом обществе. Также очень характерна встреча князя Андрея и Пьера, когда первый, не узнав сразу друга, с отвращением поворачивается к нему. В этом обществе люди ищут связи и деньги, а не любовь и дружбу.

В Москве же все иначе. Здесь светское общество представлено домом Ростовых и их гостями. Нельзя сказать, что отношения между людьми очень искренние и нежные, но хотя бы нет той фальши, что присутствует в Петербурге. Люди ведут себя более

естественно, дружелюбно по отношению друг к другу. Атмосфера пропитана уютом, домашней теплотой семьи Ростовых. Второй контраст – очень символический. Это – язык. В чопорном, скучном обществе Петербурга люди говорят в основном на французском языке. Пьер делает признание Элен по-французски: «Je t'aime». При этом, когда задеваются истинные интересы героев романа, французский язык уступает место русскому. Это прослеживается и в сцене с мозаиковым портфелем, и в последующем разговоре князя Василия и Пьера, когда первый сетует на старость и близость смерти, и в сцене вызова Долохова Пьером на дуэль.

Этот контраст вполне подтверждает первый, описательный, так как в доме Ростовых французская речь слышна очень редко.

Третий контраст – по названию романа – война и мир. Толстой великолепно показал всю игрушечность отношений в светском обществе в мирное время по сравнению с военным. Как-то по-детски наивно выглядят споры о чужих деньгах и другие сплетни, когда, того и гляди, французы захватят всю Россию.

В армии все по-другому. Там люди уже не занимаются бессмыслицей (вспомните эпизод возвращения Николая в полк после проигрыша Долохову), а стараются помочь Отечеству делом.

Хотя, конечно, и здесь не без амбиций. Можно выделить контраст и между военными. Первый тип – люди вроде Николая Ростова, князя Андрея (уже в Бородинском сражении). Эти люди на первое место ставят пользу для дела, защиту страны, а не свои амбиции. Ко второму типу можно отнести Бориса Друбецкого и ему подобных. Их нельзя назвать антипатриотами, но все же амбиции преобладают над чувствами долга и ответственности за судьбу соотечественников. Скорее их можно назвать эгопатриотами, так как они всегда готовы бороться за свою Родину, но только при условии пользы для себя.

Переход от второго типа к первому прекрасно показан Толстым в духовных исканиях князя Андрея: в войне 1805 года он еще относится ко второму типу – он амбициозен, тщеславен. Но после сцены с «небом» он меняется и понимает, что его личные интересы ничто по сравнению с интересами всего народа, вечностью мира и краткости его жизни.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что очень многое в жизни состоит из контрастов, и великий роман великого писателя – не исключение.

Лекция №15

Жизнь и творчество А.П. Чехова

(раздел 2, тема 11)

1. Биография.

Русский писатель, родился 29 января (по старому стилю - 17 января) 1860 в Таганроге, умер 15 июля (по старому стилю - 2 июля) 1904, Баденвейлер, Германия.

Отец А. П. Чехова был купцом, владел бакалейной лавкой и Антон с детства помогал отцу в торговле. В 1876 я отец разорился и уехал в Москву, за ним последовала семья. Оставшись один, Антон продолжал учиться, зарабатывал на жизнь репетиторством. В 1879 окончил гимназию, переехал в Москву и поступил на медицинский факультет Московского университета. Окончив его в 1884 и получив звание уездного врача, Чехов некоторое время занимался врачебной практикой.

С конца 70-х гг. началась литературная деятельность Чехова. Сотрудничая в различных юмористических журналах, Чехов подписывался псевдонимами — Антоша, Человек без селезёнки, Брат моего брата. , чаще всего — Антоша Чехонте. Подготовленный к печати в 1882 сборник «Шалопай и благодущные» (затем озаглавленный «Шалость») не вышел в свет, очевидно по цензурным причинам. Первая книга рассказов Чехова — «Сказки Мельпомены» (1884), за ней последовали «Пёстрые рассказы» (1886), «Степь», «Именины» (оба — 1888), «Припадок» , «Скучная история» (оба — 1889)

В 1890 Чехов предпринял поездку на о. Сахалин, оставившую глубокий след в его творческом сознании (очерково-публицистическая книга «Остров Сахалин» , 1893—94; рассказы «В ссылке» , 1892; «Убийство» , 1895; как общий итог — повесть «Палата № 6», 1892). Исполненная духом протеста против мрачной, «тюремной» действительности, «Палата № 6» явилась высшей точкой в развитии критического реализма Чехова конца 80 — начала 90-х гг.

Во 2-й половине 80-х гг. Чехов много работал для театра: пьеса «Иванов» (1887—89), одноактная пьеса «Свадьба» (1889, опубл. 1890), пьеса «Леший» (1889, опубл. 1890; переделана затем в пьесу «Дядя Ваня») , ряд водевилей («Медведь» , «Предложение» , «Юбилей» и др.)

В 1890—1900-е гг. Антон Павлович Чехов совершил несколько поездок за границу. В 1892 он купил имение Мелихово в Серпуховском у., в 13 верстах от станции Лопасня (ныне г. Чехов) . Он помогал местным крестьянам как врач, строил школы для крестьянских детей, выезжал в губернии, охваченные голодом (1892), работал участковым

врачом во время эпидемии холеры (1892—93), участвовал во всеобщей переписи населения (1897).

В этот период мастерство Чехова - драматурга достигает высшего расцвета.

В 1898 после смерти отца, а также в связи с ухудшением здоровья (туберкулёз) Чехов переехал из Мелихова в Ялту, где построил дом. Здесь он встречался с Л. Н. Толстым, М. Горьким, И. А. Буниным, А. И. Куприным, И. И. Левитаном.

Художественная манера Антона Павловича Чехова в совокупности с идейной направленностью его творчества, стремлением пробудить «душу живу» в современном человеке сделали его одним из признанных во всем мире классиков русской литературы и драматургии.

2. Рассказы.

В своих рассказах Чехов, как правило, пытается проследить жизнь отдельно взятого человека. Писателю удалось показать, как под влиянием уродливой среды меняются взгляды, убеждения и, наконец, сама жизнь его героев. По Чехову, каждый человек сам несет ответственность за свою судьбу, и никакие жизненные удобства не должны влиять на его выбор.

Созданный писателем мир социально очень пестр: чиновники, мещане, купцы, крестьяне, попы, студенты, интеллигенция, столичное и поместное дворянство. Разнообразен поэтому и созданный им мир нравственной жизни современного русского общества.

Герои многих рассказов А. П. Чехова, попав в душную атмосферу мещанства, перестают бороться, действовать, смиряются с жизнью. Примером может служить рассказ «Ионыч». Пошлость среды, в которую попадает молодой врач Дмитрий Старцев, раскрывается не сразу. Чтобы дать представление о жителях города, Чехов знакомит нас с семьей Туркиных, «по мнению местных жителей, самой образованной и талантливой».

Сначала Старцеву нравится у Туркиных. Остроты отца семейства кажутся ему забавными, романы его жены — интересными. Героя восхищают трудные пассажи на рояле их дочери Котика, в которую он даже влюбляется. Старцев мечтает сделать карьеру, мечтает приносить пользу людям. Он ненавидит ложь, лицемерие и все то, что характеризует обывательщину как порок общества.

Но вот прошло четыре года. Мы вновь встречаем Старцева у Туркиных. И опять все те же, что и прежде, остроты отца, бездарные романы о том, чего никогда не бывает в жизни, трудные пассажи на рояле, «которые напоминают камни, сыпавшиеся с высокой горы». Старцев хотя и понимает убожество обывательщины, но смиряется с ней, вращается в нее. За эти четыре года он потерял все, что отличало его от обитателей города. Чехов пишет: «Он закусывал и играл в карты с теми же самыми обывателями, которые раздражали его своей тупостью и сытостью». А любимым его занятием было пересчитывать бумажки, добытые практикой, отвозить в «Общество взаимного кредита» и класть их на текущий счет.

Отношение к деньгам выразительно характеризует человека. Множество чеховских персонажей частично, а то и исчерпывающе раскрываются через их непосредственное соприкосновение с рублем или копейкой. Мне вспоминается, как мучительно расстаются с деньгами герои рассказа «Тяжелые люди». А в рассказе «Справка» рубль (точнее — три) выступает непосредственной пружиной чиновничьей активности. Что же касается Ионыча, то пересчитывать купюры для него — высшее наслаждение. По существу его труд можно расценивать как моральное падение.

Драматизм рассказов Чехова часто состоит в том, что люди, в них представленные, даже не понимают бессмысленности своего существования. Вот один из наиболее грустных рассказов «Приданое». Рассказчик трижды, с интервалами в несколько лет, попадает в маленький городской домик. Обитательницы его, мать и дочь Чикомасовы, с утра до ночи шьют приданое для Манечки. Сначала ей девятнадцать лет, потом она — перестарок. Наконец ее уже нет на свете. А мать все продолжает шитье. Замужество становится все большей абстракцией, отговоркой и оправданием в явно бессмысленной работе. Этим женщинам не может прийти в голову вопрос о назначении жизни. Вот как Чехов описывает их жилище: «Ставни в домике постоянно прикрыты: жильцы не нуждаются в свете. Свет им не нужен». Но им не нужен не только солнечный свет, им не нужен свет мысли, культуры — и без этого столько хлопот с приданым!

Конечно, «идейный тупик», в котором оказываются чеховские персонажи, характерен для многих людей конца прошлого века. Эти годы воспринимались как период безвременья. Но отсутствие четкого мировоззрения — не только вина общества. Это всегда и вина человека. Смысл жизни никогда не дается в готовом виде. Люди его долго и мучительно ищут, совершая правильные и неправильные поступки.

Действия главного героя рассказа «О любви» определяют его дальнейшую судьбу. Помещиком Алехиным руководят благородные побуждения. Полюбив жену своего товарища, он сам отказывается от счастья с любимой женщиной. И только перед ее отъездом Алехин признается ей в любви, но считает, что их любовь невозможна, ему просто нечего предложить своей возлюбленной. Совершенно ясно, что если бы он не испугался жизни, боролся за свою любовь, это принесло бы счастье не только ему, но и его любимой.

Чеховские рассказы напоминают нам о том, что свою судьбу мы определяем сами, именно мы в ответе за то, что будет в нашей жизни. И удел каждого поколения, каждого человека — заново открывать для себя назначение жизни. Вот почему чеховские уроки нравственности нужны нам всегда.

3.Драматург. Новые принципы драматургии

Русский театр благодаря Островскому за сорок лет прошел путь, который другие национальные театры проходили веками. К концу XIX века переживал период обновления весь классический театр - не только русский, но и мировой. Театр как форма культуры стремился соответствовать, с одной стороны, новой реальности - веку скоростей. С другой стороны, театр переосмысляет себя рядом с появившимся и стремительно растущим новым искусством - синематографом, искусством кино.

Все эти особенности - исторические, социальные и культурные - создали условия для появления нового театра. И такой театр появился - Россия обрела Чехова-драматурга. Но зритель, воспитанный Островским, зритель, всегда идущий вслед новым формам, по природе своей зрительской консервативный, поэтики чеховского театра не воспринял. Постановка "Чайки" в 1896 году - первое сценическое воплощение драматургии Чехова. И поставленная в столичной "Александринке" "Чайка" была освистана.

Неудача этой постановки объяснялась прежде всего даже не зрительской неподготовленностью, а неподготовленностью актеров. Ученики и последователи театра Островского играли текст; стремились обнаружить в драме классические амплуа - которых нет у Чехова; играли сюжет, играли интригу - в привычном смысле. Постановка была обречена на провал. Театр Островского сформировал особый культурный слой. Более того, он воспринимался как единственно возможный театр, как нечто высшее, созданное на веки вечные, не подверженное изменениям.

Поэтому "покушение" Чехова на устоявшиеся театральные формы вызвало бурный протест, как в свое время его новеллистика.

Размышляя над прозой Чехова, мы уже говорили о принципах его поэтики, о его авторской манере. Сюжет в традиционном понимании, то есть сюжет-интрига - не главное у Чехова: он не фокусирует внимание на внешних обстоятельствах как условиях формирования характера, на поступках героев. Для Чехова "двигателем" действия художественного произведения становится внутренняя жизнь персонажей. Изменения их духовного мира, т. е. внутренний сюжет, приводят к изменениям сюжета внешнего, дают импульс развитию интриги. Этот внутренний сюжет и объясняет специфику конфликта в произведениях Чехова. Мы постоянно видим бытие героев чеховской драмы в двух аспектах одновременно. На уровне житейском, бытовом все проблемы так или иначе разрешимы, в этом мире нет ничего невозможного.

Обратимся к драме "Три сестры". Героини, живущие в провинции, больше всего на свете мечтают вернуться в Москву, город их детства. В этом предотъездном состоянии, с этой мечтой-надеждой проходит их жизнь. Почему они не уезжают? Что мешает им? Казалось бы, все возможно - стоит только собраться, купить билет и уехать в эту новую желанную жизнь, которая представляется им столь прекрасной.

Но этим житейским планом чеховский конфликт не исчерпывается: это лишь внешняя сторона, не здесь нужно искать его суть, истинный двигатель сюжета. Ведь для Ольги, Ирины и Маши Москва - понятие не географическое. Это не та реальная Москва, в которую можно приехать на поезде. Это их прекрасное, навсегда ушедшее прошлое, уютный и теплый родительский дом, надежды на будущее, предвкушение жизни. Конечно, состоявшаяся жизнь для мечтательного сознания всегда бледнее представления о ней. Жизнь же, которая складывается помимо воли ее непосредственных участников, мучительна вдвойне. Конфликт между представлением и реальностью и составляет основной, самый главный для Чехова, нерв пьесы.

В этом - двойственность конфликта чеховских произведений. Разрешимый на уровне быта, в аспекте духовно-философском он безысходен. Взаимодействие и противостояние этих двух планов создает напряженную атмосферу художественного мира.

Эта особенность чеховской поэтики и обусловила принципиально новое отношение к тексту. Поскольку внешний сюжет есть лишь проявление истинного внутреннего сюжета, его частичная материализация, то и слово в устах его героев не стремится к исповедальности. Диалоги и монологи в пьесах Чехова строятся на недомолвках и иносказаниях. И не потому, что герои таинственны и скрытны. Как и персонажи чеховской прозы, они не всегда осознают, что их томит и мучит; и, даже осознав, не

умеют или не смеют этого объяснить. Таким образом, текст перестает быть ведущим элементом театра Чехова.

Но система умолчаний и иносказаний порождает подтекст - единственно значимое в чеховской драматургии. Взаимодействие текста и подтекста, как и взаимодействие внешнего и внутреннего в конфликте, и создает ту постоянно меняющуюся напряженную атмосферу, которая собственно и есть истинный сюжет чеховского театра.

Вот почему художественный мир чеховской драматургии глубоко чужд авторскому театру Островского. Мы имеем дело с совершенно новым театром - театром режиссерским, где режиссер, сопрягая подтекст и внутренний сюжет, создает свою концепцию и буквально пишет партитуру спектакля.

4. Тема «маленького человека».

Между противоположностями в душах чеховских героев большей частью нет мирного сосуществования. Если человек подчиняется силе обстоятельств и в нем постепенно гаснет способность к сопротивлению, то он в конце концов теряет все истинно человеческое, что ему было свойственно. Это омертвление души, «уменьшение ее» до минимальных размеров — самое страшное возмездие, которое воз-дает жизнь за приспособленчество.

«Человек в футляре» представляет собой первую часть знаменитой чеховской «маленькой трилогии». Беликов, учитель греческого языка, влюбленный в свой предмет, мог бы своими знаниями принести много пользы гимназистам. Влюбленность Беликова в греческий язык на первый взгляд более высокая форма навязчивой идеи, чем страсть к накопительству у Ионыча или к обладанию усадьбой с крыжовником у героя рассказа «Крыжовник». Но не случайно, что своим восхищением прекрасным предметом, который он преподает, этот учитель не заражает учеников, он для них — лишь ненавистный «человек в футляре». Взяв на себя роль блюстителя морали, он отравляет жизнь окружающим: не только ученикам, но и учителям и директору гимназии, и не только всей гимназии — всему городу. Поэтому его так все ненавидят.

Порождение эпохи реакции 1880-х годов, Беликов прежде всего сам пребывает в постоянном страхе: как бы чего не вышло! как бы не простудиться! — боится он. И пусть светит солнце, на случай дождя или ветра, на всякий случай надо одеться потеплее, надо захватить зонт, поднять воротник, надеть галоши, заложить уши ватой и, садясь на извозчика, закрыть верх. Детали в поведении героя, отмеченные художником в момент,

когда герой покидает дом и выходит на улицу, от которой ждет одних неприятностей, сразу создают яркий образ «маленького футлярного» человека. Казалось бы такой человек, как Беликов, страшись улицы, в собственном доме должен чувствовать себя вне опасности. Но ему и дома не лучше, чем на улице. Здесь в его распоряжении не менее изощренный подбор предметов охранительного назначения. Как бы не повредились вещи — и на всякий случай часы, перочинный ножик Беликов держит в чехле. Как бы воры не залезли в дом, Как бы повар Афанасий не зарезал его — ставни, задвижки, кровать с пологом, сам под одеялом с плотно укрытой головой призваны охранять и оберегать спокойствие (точнее, беспокойство) Беликова, который ходит по дому в халате и колпаке.

Обилие предметов, сопровождающих Беликова на улице, дома, в школе, заставляет нас еще раз вспомнить творчество замечательных предшественников Чехова, которые впервые в русской литературе так тесно связали внутренний облик человека с внешним миром, его окружением, — это Н. В. Гоголь и И. А. Гончаров.

Итак, весь смысл жизни Беликова — в энергичной защите от внешнего мира, от реальной жизни. Но еще страшнее для него любое проявление живой мысли. Поэтому ему по душе всякие официальные циркуляры. Особенно они были ему милы, если в них содержались запреты — широкое поле для претворения в жизнь его «жизненной философии». «Футлярность» как свойство человеческого характера, таким образом, выходит далеко за пределы поведения личности в быту, отражает мировоззрение целого общества, живущего при полицейско-бюрократическом режиме.

И когда думаешь об этом, то в обучении Беликовым детей древнему, мертвому языку чудится зловещий оттенок. «И древние языки, которые он преподавал, были для него, в сущности, те же калоши и зонтик, куда он прятался от действительной жизни», — поясняет свой рассказ о Беликове его сослуживец Буркин. Беликов напоминает унтер-офицера и по страсти к добровольной защите полицейского режима, и по силе вредного влияния на людей.

Чехов не был бы Чеховым, если бы изобразил «человека в футляре» только в одном психологическом состоянии. Его характеры всегда динамичны. Изменился и Беликов под влиянием тусклого, робкого огонька — подобия любви, вспыхнувшей в его душе при встрече с хохотушкой Варенькой. Но это изменение было внешним: «...решение жениться подействовало на него как-то болезненно, он похудел, побледнел и, казалось, еще глубже

ушел в свой футляр». С нового «как бы чего не вышло» началась самая первая мысль Беликова о женитьбе на Вареньке, этим «футлярным» соображением и было в конце концов раздавлено подобие влюбленности в его душе.

Но на этот раз это опасение оказалось не напрасным: сброшенный с лестницы учителем Коваленко, братом Вареньки, Беликов покатился вниз и потерял га-лоши. С ними этот человек, казалось бы, сросся физически, и вдруг он почувствовал себя совсем незащищенным. Роковой исход наступил незамедлительно. Беликов не мог пережить публичного позора, вернулся к себе, лег и больше не вставал. Эта смерть — расплата за ложное мертвенное мировоззрение, потому в ней нет ничего трагического. Недаром лицо Беликова в гробу «было кроткое, приятное, даже веселое, точно он был рад, что наконец его положили в футляр, из которого уже никогда не выйдет».

Перед нами — жизнь, искалеченная общественными условиями, истраченная бессмысленно для самого себя и во зло другим. Страх перед каким бы то ни было проявлением жизни, тупая неприязнь ко всему новому, необычному, особенно выходящему за рамки дозволенного начальником, — характерные черты футлярной жизни.

Рассказ «Крыжовник» — о подобной жизни — стал обобщением всего русского мещанского быта. В процессе работы писатель отверг вариант смерти чиновника от рака. Это выглядело бы как трагическая случайность. Отверг он и записанную им другую концовку: съел крыжовник, сказал: «Как глупо» — и умер. Это для Чехова было слишком простым решением проблемы. В окончательном варианте чиновник остался жить, довольный собой.

Самодовольная, живучая пошлость — общественно опасное явление. Такое завершение рассказа поражает точностью и удивительной простотой. Рассказ Чехова обличает пошлость, скуку, ограниченность интересов. Перед нами раскрывается нечто мелкое, незначительное, на первый взгляд почти безвредное, постоянно встречающееся, но страшное в своей мелкой обыденности.

В начале рассказа рисуется пейзаж — бесконечные поля, далекие холмы. Великой, прекрасной стране, ее просторам противопоставлена жизнь чиновника, за-ветная цель которого сводится к тому, чтобы приобрести в собственность ничтожный клочок земли, запереть себя на всю жизнь в собственной усадьбе, есть «не купленный, а свой

собственный крыжовник». Посетив брата, который после долгих лишений осуществил свою мечту — под старость приобрел имение, Иван Иванович возмущается при виде этого приземленного счастья: «Принято говорить, что человеку нужно только три аршина земли. Но ведь три аршина нужны трупу, а не человеку... Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа».

В усадьбе Чимши-Гималайского не было людей, а были существа, по замечанию автора, похожие на свиней. Была рыжая собака, похожая на свинью, кухарка тоже была похожа на свинью, наконец, о самом обрюзгшем, располневшем чиновнике, сидевшем в постели сказано: «...того и гляди хрюкнет в одеяло».

Еще одна точная, почти неприметная бытовая подробность — крыжовник. В любой малой усадьбе сажают крыжовник. Кусты, как и крыжовниковое варенье, — это принадлежность почти всякого мелкого усадебного хозяйства. В усадьбе, описанной Чеховым, крыжовник имеет куда большее значение: через него автор, во-первых, раскрывает психологию своего героя — не важно, что ягода кислая, жесткая — она своя собственная и уже только поэтому вкусная. Во-вторых, увидев своего брата, который жадно пожирал кислый, жесткий, вовсе невкусный крыжовник, рассказчик резко меняет свое мнение о нем. Какие грустные мысли и чувства вызвал этот, казалось бы, безобидный крыжовник! Иван Иванович обращается к молодому поколению: «Пока молоды, сильны, бодры не уставайте делать добро!.. Если в жизни есть смысл и цель, то смысл этот и цель вовсе не в нашем счастье, а в чем-то более разумном и великом. Делайте добро!»

О разбитом счастье, о том, как погибла «тихая, грустная» любовь, да и вся жизнь милого, интеллигентного человека, о том, «как не нужно, мелко и как обманчиво было все то, что... мешало любить», говорит Чехов в рассказе «О любви».

Футлярность распространяется и на область лучших человеческих чувств. Свободное по самой своей природе чувство любви окружается условностями, предрассудками, из-за этого разрушается счастье двух людей, гибнут две жизни. В мире Беликовых нет простора для живых человеческих чувств, гибнут люди с нежной душой, увядает их хрупкая любовь. И вывод напрашивается сам собой: «Видеть и слышать, как лгут и тебя же называют дураком за то, что ты терпишь эту ложь, сносишь обиды, унижения, не смеешь открыто заявить, что ты на стороне честных, свободных людей...» «Маленькие люди»

Чехова — деградировавшие, окончательно «измельчавшие», погрязшие в пошлости, мелочных интересах обыватели. Причем писатель показал это явление как асоциальное, представляющее угрозу обществу в целом.

6. Пьеса «Вишневый сад». Прошлое и настоящее в пьесе.

«Вишневый сад» — это прощание хозяев, теперь уже бывших, с их родовым дворянским гнездом. Тема эта неоднократно поднималась в русской литературе второй половины XIX века и трагедийно-драматически, и комически. В чем особенности чеховского воплощения этой темы?

Во многом оно определяется отношением Чехова к уходящему в социальное небытие дворянству и идущему ему на смену капиталу, которое проявилось в образах Раневской и Лопахина. В обоих сословиях и их взаимодействии Чехов видел преемственность носителей отечественной культуры. Дворянское гнездо для Чехова прежде всего — очаг культуры. Конечно, это еще и музей крепостного права, и об этом говорится в пьесе, но драматург видит в дворянской усадьбе все-таки в первую очередь историческое место. Раневская — его хозяйка, душа дома. Именно поэтому, несмотря на все ее легкомыслие и пороки, к ней тянутся люди. Вернулась хозяйка, и дом ожил, в него потянулись уже, кажется, навсегда покинувшие его прежние обитатели.

Лопахин под стать ей. Это поэтическая натура, у него, как говорит Петя Трофимов, «тонкие, нежные пальцы, как у артиста... тонкая нежная душа». И в Раневской он чувствует такую же, родственную душу. Пошлость жизни наступает на него со всех сторон, он приобретает черты ухаря-купца, начинает кичиться своим демократическим происхождением и бравировать некультурностью (а это считалось престижным в тогдашних «передовых кругах»), но и он ждет Раневскую, чтобы около нее очиститься, возродиться. Такое изображение капиталиста опиралось на реальные факты, ведь многие русские купцы и капиталисты помогали отечественному искусству. Мамонтов, Морозов, Зимин содержали театры, братья Третьяковы основали картинную галерею в Москве, купеческий сын Алексеев, взявший сценический псевдоним Станиславский, принес в Художественный театр не только творческие идеи, но и отцовское богатство, и весьма немалое.

Лопахин — именно такой. Поэтому и не удалась его женитьба на Варе, они не пара друг другу: тонкая, поэтическая натура богатого купца и приземленная, буднично-обыденная,

целиком погрязшая в быту жизни приемная дочь Раневской. И вот наступает очередной социально-исторический перелом русской жизни. Дворяне выбрасываются из жизни, их место занимает буржуазия. Как ведут себя хозяева вишневого сада? По идее, надо спасти себя и сад. Как? Социально переродиться, тоже стать буржуа, что и предлагает Лопехин. Но для Гаева и Раневской это значит изменить себе, своим привычкам, вкусам, идеалам, жизненным ценностям. И поэтому они молча отвергают предложение и бесстрашно идут навстречу своему социальному и жизненному краху.

В этом отношении глубокий смысл несет в себе фигура второстепенного персонажа — Шарлотты Ивановны. В начале второго акта она говорит о себе: «У меня нет настоящего паспорта, я не знаю, сколько мне лет... откуда я и кто я — не знаю... Кто мои родители, может, они не венчались... не знаю. Так хочется поговорить, а с кем... Никого у меня нет... Все одна, одна, никого у меня нет и... и кто я, зачем я, неизвестно». Шарлотта олицетворяет будущее Раневской — все это скоро ждет хозяйку имения. Но они обе, по-разному, конечно, проявляют удивительное мужество и даже поддерживают бодрость духа в других, потому что для всех персонажей пьесы с гибелью вишневого сада кончится одна жизнь, а будет ли другая — неизвестно.

Бывшие хозяева и их окружение (то есть Раневская, Варя, Гаев, Пищик, Шарлотта, Дуняша, Фирс) ведут себя смешно, а в свете надвигающегося на них социального небытия глупо, неразумно. Они делают вид, что все идет по-прежнему, ничего не изменилось и не изменится. Это обман, само и взаимообман. Но этим они единственно могут противостоять неизбежности неотвратимого рока. Лопехин искренне горюет, он не видит в Раневской и даже в третирующем его Гаеве классовых врагов, для него это дорогие, милые ему люди.

Общечеловеческий, гуманистический подход к человеку доминирует в пьесе над сословно-классовым. Особенно сильна борьба в душе Лопехина, что видно из его заключительного монолога третьего акта.

А как ведет себя в это время молодежь? Плохо! У Ани в силу ее малолетства самое неопределенное и в то же время радужное представление об ожидающем ее будущем. Она в восторге от болтовни Пети Трофимова. Последнему хотя и 26 или 27 лет, но он считается молодым и, похоже, превратил свою молодость в профессию. Иначе объяснить его инфантильность и — самое удивительное — общее признание, которым он

пользуется, нельзя. Раневская жестоко, но справедливо выбрала его, в ответ он упал с лестницы. Его красивым речам верит только Аня, но ее извиняет ее молодость.

Гораздо больше того, что он говорит, Петю характеризует его калоши, «грязные, старые».

Но нас, знающих о кровавых социальных катаклизмах, сотрясавших Россию в XX веке и начавшихся буквально сразу после того, как отгремели аплодисменты на премьере пьесы и умер ее создатель, слова Пети, его мечты о новой жизни, подхваченное Аней желание насадить другой сад — нас все это должно привести к более серьезным выводам о сущности образа Пети. Чехов всегда был равнодушен к политике, как революционное движение, так и борьба с ним прошли мимо него. Глупая девочка Аня верит этим речам. Другие персонажи посмеиваются, иронизируют: слишком большой недотепа этот Петя, чтобы его бояться. Да и сад вырубил не он, а купец, желающий устроить на этом месте дачи. Чехов не дожил до других дач, устроенных на просторах его и нашей многострадальной родины продолжателями дела Пети Трофимова. К счастью, «жить в эту пору прекрасную» не пришлось и большинству персонажей «Вишневого сада».

Для Чехова характерна объективная манера повествования, в его прозе голос автора не слышен. В драме услышать его вообще невозможно. И все-таки — комедия, драма или трагедия «Вишневый сад»? Зная, как Чехов не любил определенность и, следовательно, неполноту охвата жизненного явления со всеми его сложностями, следует осторожно ответить: все сразу. Последнее слово в этом вопросе все-таки скажет театр.

Лекция №16

Характеристика литературы первой половины XX века

(раздел 3, тема 3.1)

1. Общая характеристика культурно-исторического процесса рубежа XIX и XX веков и его отражение в литературе. Неповторимость развития русской культуры.

Рубеж XIX–XX столетий — период нового взлета русской культуры. Это время переосмысления традиций и ценностей русской и мировой культуры XIX в. Он наполнен религиозно-философскими исканиями, переосмыслением роли творческой деятельности художника, ее жанров и форм.

Особенностью русской культуры этого периода является формирование двойного пути развития: реализма и декаданса, объединенных на современном этапе понятием культура «серебряного века». Это свидетельствует о дуалистическом восприятии мира, так характерном и для романтизма, и для нового искусства. Первый путь развития культуры сконцентрировал в себе традиции XIX в., эстетику передвижников и философию народничества. Второй путь был развит эстетствующей интеллигенцией, разорвавшей связь с разночинством.

Декаданс в России стал отражением религиозной философии, вобрав в себя эстетику символизма. Западноевропейская культура так же развивалась многопланово, где декаданс и символизм были параллельными течениями в поэзии, философии. В России же оба эти понятия быстро приобретают звучание синонимов. Это приводит к формированию двух школ: Московской и Петербургской, развивавших обе эстетические концепции. Если Петербургская школа стремилась преодолеть индивидуализм на основе мистическорелигиозной философии Вл. Соловьева, то Московская школа наиболее полно вобрала в себя европейские традиции. Здесь присутствовал особый интерес к философии Шопенгауэра и Ницше, к синэстетизму французской поэзии.

Анализ общественно-культурной жизни конца XIX века показывает, что на смену настроениям известной стабильности, распространенным в обществе в 80-е годы, приходит какая-то психологическая напряженность, ожидание «великого переворота» (Л. Толстой). В одном из писем 1901 года М. Горький отмечал, что «новый век воистину будет веком духовного обновления».

С середины 90-х годов в общественно-политической жизни России вновь начинается общественный подъем, особенностью которого стало широкое либеральное движение, участие рабочих в революционно-демократических выступлениях.

Российская интеллигенция оказалась почти беспомощной перед новыми требованиями политического развития: неотвратимо развивалась многопартийность, и реальная практика значительно опережала теоретическое осмысление принципов новой политической культуры.

Все эти тенденции протекали на фоне растущего многообразия духовной жизни, сопровождавшего развитие капитализма и ослабление авторитарного контроля со стороны самодержавия.

Многообразие борющихся на политической арене сил, особый характер русской революции оказывали влияние на культуру, творческие и идейные искания ее деятелей, открывали новые пути для социально-культурного развития. Сложность и противоречивость исторической действительности обусловили многообразие форм культурно-исторического процесса.

Философская и эстетическая мысль в России в качестве самостоятельной отрасли знаний развивалась с некоторым опозданием и имела на рубеже XIX - XX веков ряд особенностей, обусловленных, прежде всего, пограничным положением русских между Европой и Азией и их неповторимым духовным миром. Особую специфику культурологическим теориям того времени придавало ощущение неустойчивости, нестабильности, неопределенности и нервозности в русской культуре конца XIX - начала XX веков.

В русскую философскую и эстетическую мысль XIX - первой половины XX в. внесли свой вклад предшественник русского космизма Н.Ф.Федоров; философ В.В.Розанов, провозглашавший основой веры семью и половую жизнь; сторонник примирения науки и религии С.Л.Франк, способствовавший становлению экзистенциалистского взгляда на культуру; прорицатель будущих мировых катастроф и создатель философии абсурдности и трагизма человеческого существования Л.И.Шестаков, выступивший против диктата разума над духовной свободой личности, и др.

Сложные социальные процессы, охватившие Россию в конце XIX – начале XX века, нарастающая политическая нестабильность, поиск путей дальнейшего развития страны сделали особенно актуальным обсуждение вопросов обществоведческого характера. В него включились представители самых разных научных специальностей и идейных течений. Важным фактором идейного развития России явилось распространение марксизма. Крупнейшими теоретиками русского марксизма были лидеры социал-демократического движения В.И.Ленин, Г.В.Плеханов, Н.И.Бухарин. На позициях «легального марксизма» изначально стояли известный русский философ Н.А.Бердяев, перешедший затем к богоискательству в духе религиозного экзистенциализма и

экономист М.И.Туган-Барановский. Наиболее значительными из немарксистских мыслителей были социолог П.А.Сорокин, эмигрировавший после революции из страны; экономист, философ и историк П.Б.Струве. Яркой и самобытной была русская религиозная философия. Наиболее значительные ее представители – это В.С.Соловьев, князь С.Н.Трубецкой, С.Н.Булгаков, П.А.Флоренский.

Ведущим направлением в литературном процессе второй половины XIX века был критический реализм. Особенно ярко он отражен в творчестве А.П.Чехова. Талант А.П.Чехова проявился, прежде всего, в рассказах и пьесах, в которых писатель изумительно точно, с тонким юмором и легкой грустью показал жизнь обыкновенных людей – провинциальных помещиков, земских врачей, уездных барышень, за монотонным течением жизни которых вставала настоящая трагедия – несбывшиеся мечты, нереализованные стремления, оказавшиеся никому не нужными сила, знания, любовь.

Достаточно серьезно меняется облик русской литературы на рубеже веков. Ярким и самобытным дарованием вошел в русскую культуру Максим Горький. Выходец из народа, сформовавшийся как личность благодаря упорному самообразованию, он обогатил русскую литературу необыкновенными по силе и новизне образами. Горький принимал непосредственное участие в революционном движении, активно содействуя деятельности РСДРП. Свой литературный талант он поставил на службу политической борьбе. В то же время нельзя сводить все творчество Горького только к узкому политпросвету. Как настоящий талант он был шире любых идеологических границ. Непреходящее значение имеют его «Песнь о буревестнике», автобиографическая трилогия «Детство», «В людях», «Мои университеты», пьесы «На дне», «Васса Железнова», роман «Жизнь Клима Самгина».

Значительную роль в литературной жизни рубежа веков сыграли В. Г. Короленко («История моего современника»), Л. Н. Андреев («Красный смех», «Рассказ о семи повешенных»), А. И. Куприн («Олеся», «Яма», «Гранатовый браслет»), И. А. Бунин («Антоновские яблоки», «Деревня»).

Большие изменения произошли на рубеже веков в поэзии. Критический реализм поэтов II половины XIX в. сменяется новаторской, построенной на свободном полете художественной фантазии, загадочной, прихотливой, мистичной поэзией «серебряного века». Характерной особенностью жизни поэтической среды того времени было

возникновение художественных объединений, исповедовавших те или иные творческие принципы. Одним из первых возникло течение символистов. Сформировалось оно в 1890–1900 гг. В первую генерацию символистов вошли Д.С.Мережковский, З.Гиппиус, К.Д.Бальмонт, В.Я.Брюсов, Ф.Сологуб. Ко второй относят А.А.Блока, А.Белого, В.И.Иванова.

Ключевым для эстетики символизма было стремление передать свое ощущение мира через поэтические «символы», своеобразные полунамёки, для правильного понимания которых необходимо было отвлечься от прямого, приземленного восприятия реальности и интуитивно увидеть, вернее, почувствовать в обыденных образах знак высшей мистической сущности, прикоснуться к глобальным тайнам мироздания, к Вечности и т.д.

Позже из символизма выделилось новое поэтическое направление акмеизм (от греч. акме – острие, высшая точка расцвета). К нему принадлежит творчество Н.С.Гумилева, ранние произведения О.Э.Мандельштама, А.А.Ахматовой. Акмеисты отказались от эстетики намека, присущей символизму. Для них характерно возвращение к ясному, простому поэтическому языку и точному, «осязаемому» образу.

Истинным новаторством отличалась литературная деятельность мастеров русского авангарда. В 1913 г. возникло направление, получившее название футуризм (от лат. futurum – будущее). Для футуристов, среди которых было немало очень талантливых поэтов (В.В.Маяковский, А.Е.Крученых, братья Бурлюки, И.Северянин, В.Хлебников), характерны смелые эксперименты со словом, с поэтической формой. Произведения футуристов – «поэзия будущего» порой весьма холодно воспринимались читающей публикой, однако творческий поиск, который они вели, оказал огромное воздействие на дальнейшее развитие русской литературы.

2.Традиции русской классической литературы XIX века и их развитие в литературе XX века.

Последнее десятилетие XIX в. открывает в русской, да и в мировой культуре новый этап. В течение примерно четверти века — с начала 1890-х до октября 1917-го — радикально изменились буквально все стороны жизни России: экономика, политика, наука, технология, культура, искусство. По сравнению с общественным и в некоторой степени литературным застоём 1880-х гг. новая стадия историко-культурного развития отличалась стремительной динамикой и острейшим драматизмом. По темпам и глубине перемен, а

также по катастрофичности внутренних конфликтов Россия в это время опережала любую другую страну. Поэтому переход от эпохи классической русской литературы к новому литературному времени сопровождался далеко не мирными процессами в общекультурной и внутрилитературной жизни, неожиданно быстрой — по меркам XIX в. — сменой эстетических ориентиров, кардинальным обновлением литературных приёмов.

Наследие рубежа XIX–XX вв. не ограничивается творчеством одного-двух десятков значительных художников слова, а логику литературного развития этой поры нельзя свести к единому центру или простейшей схеме сменяющих друг друга направлений. Это наследие являет собой многоярусную художественную реальность, в которой индивидуальные писательские дарования, сколь бы выдающимися они ни были, оказываются лишь частью грандиозного целого. Приступая к изучению литературы рубежа веков, не обойтись без краткого обзора социального фона и общекультурного контекста этого периода («контекст» — окружение, внешняя среда, в которой существует искусство).

Литература конца XIX — начала XX в. существовала и развивалась под мощным воздействием кризиса, охватившего чуть ли не все стороны русской жизни. Своё ощущение трагизма и неустроенности российского бытия этого времени с огромной художественной силой успели передать великие писатели-реалисты XIX в., заканчивавшие свой творческий и жизненный путь: Л. Н. Толстой и А. П. Чехов. Продолжатели реалистических традиций И. А. Бунин, А. И. Куприн, Л. Н. Андреев, А. Н. Толстой в свою очередь создали великолепные образцы реалистического искусства. Однако сюжеты их произведений становились год от года всё более тревожными и мрачными, идеалы, которыми они вдохновлялись, всё более неясными. Жизнеутверждающий пафос, характерный для русской классики XIX в., под гнётом печальных событий постепенно исчезал из их творчества.

В конце XIX — начале XX в. русская литература, прежде обладавшая высокой степенью мировоззренческого единства, стала эстетически многослойной.

Реализм на рубеже веков продолжал оставаться масштабным и влиятельным литературным направлением.

Наиболее яркими дарованиями среди новых реалистов обладали писатели, объединившиеся в 1890-е гг. в московский кружок «Среда», а в начале 1900-х гг.

составившие круг постоянных авторов издательства «Знание» (одним из его владельцев и фактическим руководителем был м. Горький). Помимо лидера объединения в него в разные годы входили л. Н. Андреев, И. а. Бунин, В. В. Вересаев, Н. Гарин-михайловский, а. И. Куприн, И. С. Шмелёв и другие писатели. За исключением И. а. Бунина среди реалистов не было крупных поэтов, они проявили себя прежде всего в прозе и — менее заметно — в драматургии.

Поколение писателей-реалистов начала XX в. получило в наследство от а. П. Чехова новые принципы письма — с гораздо большей, чем прежде, авторской свободой, со значительно более широким арсеналом художественной выразительности, с обязательным для художника чувством меры, которое обеспечивалось возросшей внутренней самокритичностью.

Модернистскими в литературоведении принято называть, прежде всего, три литературных течения, заявивших о себе в период 1890–1917 гг. Это символизм, акмеизм и футуризм, составившие основу модернизма как литературного направления.

В целом русская культура конца XIX — начала XX вв. поражает своей яркостью, богатством, обилием талантов в самых разных сферах. И в то же время это была культура общества, обречённого на гибель, предчувствие которой прослеживалось во многих её произведениях.

3. Общечеловеческие проблемы начала XX века в прозе и поэзии.

Литературный процесс в первой половине XX века приобретает новые стили, новые приемы, в нем сочетаются модернизм и реализм. Для литературных произведений становится характерным фантастический абсурд, как новая экспериментальная форма. Если в XIX веке в литературных произведениях описывались четкие объективные предметы, к примеру, любовь, зло, семейные и общественные отношения, то в обновленной литературе XX века используются в первую очередь абстрактные психологические приемы для описания той или иной вещи.

Литература наполняется особой философией. Главные темы, которые использовались в творчестве – это война, революция, проблемы религиозного восприятия, а главное – трагедия личности, человека, который в силу обстоятельств потерял свою внутреннюю

гармонию. Лирические герои становятся более смелыми, решительными, неординарными, непредсказуемыми.

Многие литераторы также отказываются от классической стилистической подачи текста – появляется знаменитая «лесенка» В. Маяковского. Опыт литературных мастеров прошлого не отвергается, но дополняется более смелыми современными элементами. Например, стиль стихосложения Есенина очень близок к манере Пушкина, но сравнивать и отождествлять их нельзя. В большинстве произведений на первый план выносятся интерес к субъекту, к тому, как человек воспринимает общественные события через призму своего сознания.

В этот период писатели и поэты находились в ожидании все новых перемен и взрывов в общественной и государственной жизни. Это, однозначно, в огромной степени повлияло на их творчество. Кто-то в своих произведениях вдохновлял людей и вселял веру в новое прекрасное будущее, кто-то с пессимизмом и надрывом убеждал в неизбежности горя и страданий.

Существенную роль в развитии литературного процесса сыграло авторитарное вмешательство новой власти. Некоторые писатели выбрали для себя диссидентский путь, некоторые начали в своих произведениях строить страну социализма, воспевать рабочий класс и коммунистическую партию.

Не смотря на то, что многие литературные деятели вынуждены были из-за политических мотивов покинуть страну, русская литература не умирает в эмиграции. К самым знаменитым русским литературным деятелям в эмиграции относятся Бунин, Цветаева, Куприн, Ходасевич, Шмелев.

Для русской литературы начала XX века характерно осознание кризиса старых представлений о ценностях, происходит масштабная их переоценка. Появляются новые литературные течения и школы. Происходит возрождение обновленной поэзии, что ознаменовывает начало Серебряного века русской литературы.

В начале XX века появляется массовая литература. Произведения, которые не отличались высокой художественной ценностью, однако имели большое распространение среди населения.

4. Новаторство литературы начала XX века.

Русская литература, особенно поэзия начала 20 века отличается творческим, и отчасти переворотным новаторством для всей дальнейшей русской литературы. Это обусловлено теми историческими событиями, которыми был насыщен этот временной период сознание русского народа фундаментально менялось, и естественно, что это отображалось и на культурной жизни.

Переломная поэзия

Тема революции была темой каждой отрасли в жизни людей, и стала главным мотивом и для русской поэзии.

Былые традиции литературы окончательно видоизменились, появились новые жанры поэзии и ее новые формы.

Тем не менее, были поэты, которые не отходили от традиций русской поэзии, и в привычной форме воспевали русский дух и свою любовь к Родине (реализм) .

Поэзию начала 20 века называют "переломной" и "критической", так как культура нуждалась в обновлении, но пути обновления представляли собой совершенно разные жанры поэзии. Происходит основательная трансформация традиционных жанров оды, романа, элегии, и наряду с этим развиваются нетрадиционные жанры поэзии фрагмент, миниатюра, лирическая новелла.

Примером гармоничного слияния традиций и новаторства в поэзии является лирика Александра Блока (символизм) , одного из основателей поэзии "серебряного века". Его стихотворения сохраняют традиционные жанры для поэзии, но все же в лирике отчетливо прослеживаются новаторские походы, более нигилистический взгляд на вещи.

А такой оригинальный и самобытный поэт, как Владимир Маяковский, пошел совершенно по другому творческому пути. Если его поэзия и носила исповедальный характер, то все же фундаментом поэзии Маяковского остается яркий символизм и футуризм.

Именно Маяковский принес в русскую поэзию совершенно новые жанры и формы, его творчество это олицетворение радикальных изменений в жизни русского общества.

Можно сказать, что он превратил свою противоречивую, порой сложную для однозначной интерпретации поэзию в социально-общественное движение, и пытался таким образом ярко и откровенно высказать свою гражданскую позицию.

В его поэзии есть основополагающая традиция для русской литературы - это ярко выраженный гуманизм, только у Маяковского гуманизм уже приобретает несколько другую форму, неприятие ограничения и унижения людей и выражается в резкой, безапелляционной форме.

6. Многообразие литературных течений (символизм, акмеизм, футуризм),
Декадентство

(Франц. *decadence*, от позднелатинск. *decadentia* - упадок).

Общее наименование кризисных явлений конца XIX - начала XX веков, отмеченных настроениями безнадежности, неприятия жизни, индивидуализмом.

В России отразилось в творчестве т. н. старших символистов 1890-х гг.: Н. Минского, Д. С. Мережковского, З. Н. Гиппиус, в сочинениях Ф. Сологуба, а также в ряде произведений Л. Андреева и особенно в "неонатуралистической" прозе, получившей распространение после поражения революции 1905-07. Многие мотивы декадентского умонастроения стали достоянием разнообразных модернистских художественных направлений (модернизм). Критики и писатели-реалисты (социалисты) в России активно боролись с настроениями декадентства в искусстве и литературе.

Символизм

(Французское *symbolisme* от греческого *symbolon* - знак, символ).

Европейское литературно-художественное направление конца 19-начала 20 веков. Оформилось в связи с общим кризисом гуманитарной культуры, а также в связи с позитивистской компроментацией реальстических принципов художественного образа у парнасцев, натуралистов и в беллетристическом романе 20ой половины 19 века. Основы эстетики символизма сложились в конце 60-х-70-х годов в творчестве французских поэтов П. Верлена, Лотреамона, А. Рембо, С. Малларме и других Принципы символизма в той или иной мере нашли отражение в творчестве А. де Ренье, М. Метерлинка, П. Валери, Г. Гофмансталя, С. Георге, Р.-М. Рильке и других.

Наиболее общие черты доктрины символизма: искусство - интуитивное постижение мирового единства через символическое обнаружение "соответствий" и аналогий; музыкальная стихия - праоснова жизни и искусства; господство лирико-стихотворного

начала, основывающееся на вере в близость внутренней жизни поэта к абсолютному и в надреальную или иррационально-магическую силу поэтической речи; обращение к древнему и средне-вековому искусству в поисках генеалогического родства. Символизм как явление культуры в целом соприкасался с платоническими и христианскими символическими концепциями мира и культуры. Идеалистическая доктрина символизма принадлежит к кризисным явлениям, и творчество его крупных художников несет общечеловеческий смысл: неприятие собственнических форм общества, обездушивающих человека, скорбь по духовной свободе, доверие к вековым культурным ценностям как единящему началу, предчувствие мировых социальных переломов.

Русский символизм воспринял от западного многие философские и эстетические установки (в значительной мере преломив их через учение Вл. Соловьева о "душе мира"), однако обрело национальное и социальное своеобразие, связанное с общественными потрясениями и идейными исканиями предреволюционных десятилетий.

Выступления на рубеже 80-90-х гг. Н. Минского, Д. С. Мережковского, З. Н. Гиппиус и других отразили общедекадентские тенденции как следствие кризиса либеральных и народнических идей. Но приход в литературу В. Я. Брюсова, К. Д. Бальмонта, Ф. Сологуба и особенно "третьей волны" русского символизма в начале 20 века (И. Ф. Анненского, Вяч. И. Иванова, А. А. Блока, А. Белого, Ю. Балтрушайтиса и других) привратил символизм в самостоятельное литературно-философское течение и важный фактор русской культурно-духовной жизни, идейный смысл которого не сводим к декаденству (организационные центры - издательства "Скорпион", "Гриф" и "Мусагет", журналы "Весы", "Золотое руно", частично "Мир искусства"). Русские поэты-символисты с мучительной напряженностью переживают проблему личности и истории в их "таинственной" связи с "вечностью", с сутью вселенского "мирового процесса". Внутренний мир личности для них - показатель общего трагического состояния мира, резонатор природных и подпочвенных исторических стихий и вместилище пророческих предощущений близкого обновления. При этом символизм нередко мыслится как "жизнетворчество", выходящее за пределы искусства, как дело общекультурного созидания, призванного преодолеть исторический разрыв между людьми, между художников и народом.

Героико-трагическое переживание русскими символистами социальных и духовных коллизий начала века, равно как и их открытия в поэтике (смысловая полифония, реформа напевного стиха, обновление жанров лирики, в том числе поэмы, и новые принципы циклизации стихотворений), вошли влиятельным наследием в поэзию 20 века.

Акмеизм

(От греческого акме - высшая степень чего-либо, цветущая сила).

Модернистское течение в русской поэзии 10-х годов XX века, сформировавшееся в условиях кризиса буржуазной культуры. Утвердился в теоретических работах и художественной практике Н. С. Гумилева (статья "Наследие символизма и акмеизм", 1913), С. М. Городецкого (статья "Некоторые течения в современной русской поэзии", 1913), О. Э. Мандельштама (статья "Утро акмеизма", опубликована 1919), А. А. Ахматовой (связь последних двух с течением была непродолжительной), М. А. Зенкевича, Г. В. Иванова, Е. Ю. Кузьминой-Караваевой и других.

Акмеисты объединились в группу "Цех поэтов" (1911-14, возобновилась в 1920-22), примкнули к журналу "Аполлон". В 1912-13 издавали журнал "Гиперборей" (редактор М. Л. Лозинский, вышло 10 номеров), альманахи "Цеха поэтов". Противопоставили мистическим устремлениям символизма к "непознаваемому" "стихию естества"; декларировали конкретно-чувственное восприятие "вещного мира", возврат слову его изначального, не символического, смысла.

Имажинизм

Литературное течение в России в 1920-х годах (название восходит к английскому имажизму).

В 1919 году с изложением его принципов выступили С. А. Есенин, Р. Ивнев, А. Б. Мариенгоф, В. Г. Шершеневич и другие. Они организовали издательство "Имажинисты", выпускали одноименные сборники, журнал "Гостиница для путешественников в прекрасном" (1922-24, вышло 4 номера). Усваивая крайности поэтики раннего футуризма, выступали против его политической ориентации в послеоктябрьский период (в частности, допускали резкие выпады против В. В. Маяковского). Декларировали самоценность не связанного с реальностью слова-образа (поэзия - "ритмика образов"), фатальную неизбежность антагонизма искусства и государства. Особую позицию в группе занимал Есенин, утверждавший необходимость связи поэзии с естественной образностью русского языка, со стихией народного творчества.

Футуризм

(От латинского futurum - будущее).

Одно из основных авангардистских течений в европейском искусстве начала XX века, получившее наибольшее распространение в Италии и России. Идеи футуризма, оформившиеся прежде всего в пространственных искусствах, нашли выражение и в литературе, театре, музыке, кинематографе, а также в искусствоведении и литературоведении.

Русский футуризм возник независимо от итальянского и, как самобытное художественное движение, имел с ним мало общего. Его история складывалась из сложного взаимодействия и борьбы четырех основных группировок:

"Гилея" (кубофутуристы) - В. В. Хлебников, Д. Д. и Н. Д. Бурлюки, В. В. Каменский, Е. Г. Гуро, В. В. Маяковский, А. Е. Крученых, Б. К. Лившиц.

"Ассоциация эгофутуристов" - И. Северянин, И. В. Игнатъев, К. К. Олимпов, В. И. Гнедов и другие.

"Мезонин поэзии" - Хрисанф, В. Г. Шершеневич, Р. Ивнев и другие.

"Центрифуга" - С. П. Бобров, Б. Л. Пастернак, Н. Н. Асеев, К. А. Большаков, Божидар и другие.

Самой ранней и наиболее радикальной была "Гилея" участники которой в многочисленных борниках ("Садок судей", 1910; "пощечина общественному вкусу", 1912; "Дохлая луна", 1913; "Взял", 1915 и др.) и выступлениях, часто с представителями других группировок, преимущественно и определяли "лицо футуризма".

Общей основой движения было стихийное ощущение "неизбежности крушения старья" (Маяковский) и стремление предвосхитить и осознать через искусство грядущий "мировой переворот" и рождение "нового человечества". Художественное творчество должно было стать не подражанием, а продолжением природы, которая через творческую волю человека создает "новый мир, сегодняшний, железный..." (К. С. Малевич). Отсюда - разрушение условной системы литературных жанров и стилей, возвращение к фольклорно-мифологическим "первоначалам", когда язык был "частью природы" (Хлебников). На базе живого разговорного языка футуристы разрабатывали тонический стих, фонетическую рифму, настаивали на неограниченном "словотворчестве и словоновшестве" вплоть до изобретения индивидуальных диалектов (см. Заумь), экспериментировали над стихотворной графикой (визуальная поэзия, автографическая книга), предельно расширяя диапазон литературного языка от "самовитого" слова "вне быта и жизненных польз" (Хлебников) до слова прямого социального действия, "нужного

для жизни" (Маяковский). Их произведения отличались сложными семантическими и композиционными "сдвигами", резкими контрастами трагического и комического, лиризма и брутальности, фантастики и газетной злободневности, что вело к гротескному смешению стилей и жанров, которое, однако, в поэмах Хлебникова, Маяковского, Каменского, в лирике Северянина, Пастернака, Асеева пробрело статус нового конструктивно-стилистического единства.

Некоторые послереволюционные группировки ("Искусство комунны" дальневосточное "Творчество", Тифлисский "41°", украинский "Аспанфут", "ЛЕФ" и др.) генетически были связаны с футуризмом, однако собственная его история в России исчерпывается предреволюционным десятилетием.

Лекция №17

Творчество А.М. Горького

(раздел 3, тема 3.4)

1. Жизнь и творчество.

Настоящее имя Максима Горького - Алексей Максимович Пешков. Будущий знаменитый прозаик, драматург, один из выдающихся представителей русской литературы, получивших широкую известность и завоевавших авторитет за рубежом, родился в Нижнем Новгороде 28 марта (16 марта по ст. ст.) 1868 г. в небогатой семье столяра. Семилетнего Алешу отправили в школу, однако учеба закончилась, причем навсегда, уже через несколько месяцев, после того, как мальчик заболел оспой. Солидный багаж знаний он накопил исключительно благодаря самообразованию.

Детские годы Горького были очень непростыми. Рано став сиротой, он провел их в доме своего деда, отличавшегося крутым нравом. Одиннадцатилетним мальчиком Алеша ушел «в люди», зарабатывая себе кусок хлеба на протяжении многих лет в самых разных местах: в магазине, пекарне, иконописной мастерской, в буфете на пароходе и т.п.

Летом 1884 г. Горький приезжает в Казань, чтобы получить образование, однако затея поступить в университет провалилась, поэтому он вынужден был и дальше тяжело работать. Постоянная нужда и огромная усталость даже привели 19-летнего юношу к попытке суицида, которую он предпринял в декабре 1887 г. В Казани состоялось знакомство и сближение Горького с представителями революционного народничества, марксизма. Он посещает кружки, предпринимает первые попытки агитации. В 1888 г. он

впервые подвергся аресту (который в его биографии станет далеко не единственным), и работал потом на железной дороге под неусыпным полицейским надзором.

В 1889 г. состоялось его возвращение в Нижний Новгород, где он поступает на работу к адвокату А.И. Ланину письмоводителем, одновременно поддерживая отношения с радикалами и революционерами. В этот период М. Горький пишет поэму «Песнь старого дуба» и просит оценить ее В.Г. Короленко, знакомство с которым состоялось зимой 1889-1890 гг.

Весной 1891 г. Горький покидает Нижний Новгород и отправляется по стране. В ноябре 1891 г. он был уже в Тифлисе, и именно местная газета в сентябре 1892 г. напечатала дебютный рассказ 24-летнего Максима Горького – «Макар Чудра».

В октябре 1892 г. Горький возвращается в Нижний Новгород. Снова работая у Ланина, публикуется в газетах не только Нижнего, но и Самары, Казани. Переехав в феврале 1895 г. в Самару, работает в городской газете, иногда выступает в роли редактора, активно печатается. Изданный большим для начинающего автора тиражом в 1898 г. двухтомник под названием «Очерки и рассказы» становится предметом активного обсуждения. В 1899 г. Горький пишет свой первый роман – «Фома Гордеев», в 1900-1901 гг. лично знакомится с Чеховым и Толстым.

В 1901 г. прозаик впервые обратился к жанру драматургии, написав пьесы «Мещане» (1901) и «На дне» (1902). Перенесенные на сцену, они пользовались огромной популярностью. «Мещан» поставили в Берлине и Вене, что принесло Горькому известность европейского масштаба. С этого времени его творчество стали переводить на иностранные языки, и зарубежные критики уделяли ему достаточно много внимания.

Горький не остался в стороне от революции 1905 г., осенью стал членом Российской социал-демократической рабочей партии. В 1906 г. начался первый в его биографии период эмиграции. До 1913 г. он жил на итальянском острове Капри. Именно в этот период (1906) он пишет роман «Мать», который положил начало новому направлению в литературе - социалистического реализму.

После объявления политической амнистии в феврале 1913 г. Горький вернулся в Россию. В этом же году он приступает к написанию художественной автобиографии, 3 года

работает над «Детством» и «В людях» (заключительную часть трилогии – «Мои университеты» - он напишет в 1923 г.). В этот период он выступает редактором газет большевиков «Правда» и «Звезда»; объединив вокруг себя пролетарских писателей, издает сборник их произведений.

Если Февральскую революцию Максим Горький встретил с энтузиазмом, то на события октября 1917 г. его реакция была более противоречивой. О колебаниях, опасениях писателя красноречиво свидетельствовали курс издаваемой им газеты «Новая жизнь» (май 1917 - март 1918), многочисленные статьи, а также «Книга несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре». Тем не менее уже во 2-ой половине 1918 г. Горький является союзником власти большевиков, хотя демонстрирует несогласие с рядом их принципов и методов, в частности, по отношению к интеллигенции. В период 1917-1919 гг. общественно-политическая работа была весьма интенсивной; благодаря усилиям писателя многие представители интеллигенции в те тяжелые годы избежали голодной смерти и репрессий. В период Гражданской войны Горький приложил много усилий для того, чтобы отечественная культура сохранялась и развивалась.

В 1921 г. Горький уезжает за границу. Согласно широко распространенной версии, он сделал это по настоянию Ленина, который беспокоился за здоровье великого писателя в связи с обострением его болезни (туберкулеза). Между тем более глубинной причиной могло стать нарастание идейных противоречий в позициях Горького, вождя мирового пролетариата и других лидеров советского государства. На протяжении 1921-1923 гг. местом его жительства были Гельсингфорс, Берлин, Прага, с 1924 г. - итальянский Сорренто.

В честь 60-летия литератора в 1928 г. советское правительство и лично товарищ Сталин пригласили Горького приехать в Советский Союз, организовав ему торжественный прием. Писатель совершает многочисленные поездки по стране, где ему демонстрируют достижения социализма, предоставляют возможность выступить на собраниях, митингах. СНК СССР отмечает литературные заслуги Горького особым актом, его избирают в Коммунистическую академию, оказывают другие почести.

В 1932 г. Максим Горький возвращается на родину окончательно и становится лидером новой советской литературы. Великий пролетарский писатель, как его стали называть, ведет активную общественно-организаторскую работу, основывает большое количество

печатных изданий, книжных серий, среди которых «Жизнь замечательных людей», «Библиотека поэта», «История гражданской войны», «История фабрик и заводов», не забывая при этом и о литературном творчестве (пьесы «Егор Булычев и другие» (1932), «Достигаев и другие» (1933)). В 1934 г. под председательством Горького проходит Первый всесоюзный съезд советских писателей; в подготовку этого мероприятия он внес большой вклад.

В 1936 г., 18 июня, страну облетело известие о том, что Максим Горький скончался на своей даче в Горках. Местом погребения его праха становится Кремлевская стена на Красной площади. Смерть Горького и его сына Максима Пешкова многие связывают с отравлением как орудием политического заговора, однако официального подтверждения этому нет.

2. Ранние романтические произведения. (Макар Чудра. Старуха Изергиль).

Романтические произведения М. Горького имеют ряд особенностей. Наличие рассказчика и слушателя является одной из них. Во многих рассказах повествование ведется не самим автором, а одним из героев. Их именами нередко названы рассказы («Емельян Пиляй», «Старуха Изергиль», «Макар Чудра»). Повествованию предшествует, как правило, какое-нибудь незначительное внешнее событие: тень или искры, как в «Старухе Изергиль», или поведение Нонки в «Макаре Чудре». Слушатель передает разговор с рассказчиком, описывает окружающую их природу, портреты действующих лиц. Слушатель помогает читателю представить ярче и полнее то, о чем повествует рассказчик. Но слушатель имеет и свою точку зрения, часто отличную от точки зрения рассказчика. Эта оценка не высказана прямо. Например, в конце рассказа перед слушателем является видение - тени Радды и Лойко Зобара, которым море поет гимн, и «никак не может красавец Лойко поравняться с гордой Раддой». Их появление в конце рассказа помогает понять авторскую позицию - как бы прекрасны ни были в своем стремлении к абсолютной свободе романтические герои, их жизнь бесплодна и призрачна, она может быть уподоблена тем самым теням, в которые и превратились Лойко и Радда.

Герои романтических рассказов Горького благородны, горды, нередко излишне горды. Поэтому конфликты рассказов очень напряжены, борьба героев бескомпромиссна. Герои легенд, рассказанных старухой Изергиль, - Данко и Ларра - противопоставляются друг другу. Тень Ларры и искры сердца Данко подобны двум полюсам: добру и злу, эгоизму и самоотверженности. Полуживотное происхождение Ларры становится источником эгоизма, а не самоотверженности и человеколюбия. Ларра не понимает людей. Он - тень,

он бессмертен и отвержен. Бессмертие Данко другого рода. Данко мечтает освободить людей от злобы, ненависти и бессилия, научить их любить жизнь и помочь им выйти из дикого леса, в который они попали. Но не так-то просто преобразить человеческую душу, и потому нашелся этот самый “осторожный” человек, который наступил на горящее сердце
Данко.

Многие рассказчики (Изергиль, Макар) восхищаются героями своих легенд и иногда сравнивают себя с ними, желая найти сходство или, наоборот, не желая этого. И с горечью замечают, что “красавцев становится все меньше”.

Еще одна отличительная черта ранних горьковских рассказов - яркий, многоцветный пейзаж. По мысли автора, сила и могущество природы бесконечны, и только она может помочь человеку окрепнуть духом, стать лучше, добрее, перестать быть мелочным и озлобленным. Море, ночь, луна, звезды, бескрайние степи - все это создает неповторимую атмосферу романтической возвышенности описываемого, помогает лучше раскрыть душу героев.

М. Горький постоянно пытался найти героическую личность не только в легендах, но и среди босяков и бродяг, за которыми наблюдал во время своих скитаний по Руси. Примером может стать герой рассказа “Челкаш”, которого трудно отнести к положительным или отрицательным героям. Но ведь герои легенд Изергиль и Макара Чудры тоже не были идеальны. Вспомнить хотя бы Лойко Зобара - он был конокрадом, но в то же время это была благородная и страстная личность. Нельзя однозначно судить и о Гавриле. Челкаш и Гаврила вместе мечтают о будущем, вспоминают минувшее, говорят о жизни. Однако Челкаш намного сложнее Гаврилы, потому что он выстрадал жизненные идеалы, которых придерживался. Гаврила же всего боится, боится Челкаша, боится моря, стихии. Свобода - понятие, ярко выраженное в ранней прозе Горького, тоже воспринимается ими по-разному. Для Гаврилы: “Пошел- куда хошь, делай - что хошь”. Для Челкаша все по-иному. Горький отмечает некое родство своего главного героя с морской стихией. Море не только символ человеческого бытия, таинственного и чудесного, но и соотносится с образом человеческой души - непостижимой и противоречивой.

Наиболее яркая и объединяющая все раннее творчество Горького черта - это мысль, что человек несовершенен, но в нем заложено стремление к гармонии, свободе и счастью.

3.Драматургия А.М. Горького.

В пьесе «На дне» с особой яркостью проявились существенные особенности драматургии Горького. Горький был продолжателем лучших традиций классической драматургии, и в

особенности драматургии Чехова. Но в борьбе за сценический реализм он обогатил русскую драматургию.

Горький утвердил в драматургии новый тип общественно-политической драмы. Его новаторство проявилось и в выборе драматического конфликта, и в методе изображения действительности.

Главный конфликт, положенный в основу пьесы «На дне», — это противоречие между людьми «дна» и порядками, которые низводят человека до трагической участи бездомного бродяги.

В центре пьесы некий собирательный образ человеческой массы, которая, однако, всегда индивидуализирована. Заметим, что такие же собирательные образы двух враждебных лагерей — капиталистов и рабочих — мы видим в пьесе «Враги». Знаменательны уже сами названия горьковских пьес: «Мещане», «Дачники», «Варвары», «Последние». Тем самым Горький стремится подчеркнуть социально-обобщенный характер своих персонажей.

Конфликт в пьесах Горького всегда выражен не внешне, не в сложной интриге, не в эффектных столкновениях, а во внутреннем движении пьесы. Действие развивается в них неторопливо, без внешне эффектных переходов. Острота драматического конфликта у Горького носит отчетливо выраженный социальный характер. Центр тяжести его пьес — в столкновении идей, в борьбе мировоззрений, социальных принципов, политических взглядов.

Сила горьковской драматургии заключается и в том, что писатель рисует героя во всей его сложности. «Нужно в каждой изображаемой единице найти, кроме общеклассового, тот индивидуальный стержень, который наиболее характерен для нее и в конечном счете определяет ее социальное поведение», — писал Горький.

Социальные качества человека предстают в его пьесах не в отвлеченном, прямолинейно выраженном виде, человек изображен у него со всеми личными особенностями и свойствами. Но за индивидуальными качествами героя мы видим в резком и ясном свете его общественно-политическое лицо.

«Человека для пьесы надобно делать так, чтобы смысл каждой его фразы, каждого действия был совершенно ясен, чтоб его можно было презирать, ненавидеть и любить, как живого»,— учил великий художник.

Развертывая в своих пьесах острую борьбу мировоззрений, идей, Горький ясно определяет свое отношение к происходящим событиям. Но отчетливая идейная оценка персонажей выражается в пьесах Горького не в непосредственных авторских суждениях и комментариях. В статье «О пьесах» Горький напоминал, что сила художественного образа в драматургии состоит в его способности без прямого авторского вмешательства раскрывать себя.

«...Пьеса требует, чтобы каждая действующая в ней единица характеризовалась и словом и делом самосильно, без подсказывания со стороны автора».

С этим связано высокое мастерство речевой характеристики в драматургии Горького. Знаменательно, что в пьесе «На дне» писатель совершенно отказался от «босяцкого» жаргона. Но как прекрасно речь действующих лиц пьесы передает разнообразие их характеров, настроений, чувств и мыслей!

Горький не часто пользуется формой развернутого монолога. Преобладает в его пьесах диалог, реплика, иногда сказанная невзначай, но всегда до предела насыщенная внутренним смыслом. В своих речевых характеристиках Горький стремился к тому, чтобы личность характеризовалась всесторонне: я с точки зрения классовой, и с точки зрения индивидуальных особенностей. Он добивался того, чтобы каждая реплика, каждое слово героя с максимальной выразительностью раскрывали его характер.

Ясно проступает в особенностях речи сущность Луки и Актера. Характер Луки, его ум, лукавство, многозначительная уклончивость, ласковая вкрадчивость, склонность к жизненным обобщениям, утешительство выражаются в тех афоризмах, прибаутках и пословицах, которыми он пересыпает свою речь. «Всяко живет человек... как сердце налажено, так и живет.,, сегодня— добрый, завтра — злой». «По-моему, ни одна блоха — не плоха: все черненькие, все прыгают».

В речи Актера слышится трагедия человека, знавшего некогда иную жизнь, а теперь потерявшего даже свое имя. По своим интонациям она носит декламационный оттенок, в

лексике сохранились отголоски былой театральной профессии. «...По сцене мое имя — Сверчков-Заволжский... — говорит он, — никто этого не знает, никто!» Когда обитатели ночлежки высмеивают Актера и убеждают его, что не вырваться ему из ночлежки, Актер восклицает: «Невежды, дикари... Люди без сердца! Вы увидите— он уйдет!», «Обжирайтесь, мрачные умы», «...Стихотворение... Б-беранжера!» и т. д. В этих отрывочных, бессвязных фразах выражено бессилие погибшего человека.

Так же сложна и выразительна речевая характеристика Барона. В прошлом аристократ, а теперь искалеченный жизнью бездомный босяк, он соединяет в своей речи барскую спесь и подавленность выбитого из жизненной колеи бродяги. Отсюда повелительный тон в его репликах, отсюда же и бессвязные фразы растерянного, не понимающего жизни человека.

Язык горьковских пьес богат афоризмами, которые в предельно сжатом и сгущенном виде обычно выражают серьезную мысль. В пьесе «На дне» афористична речь и Луки, и Сатина, и Бубнова. Но как различны внутренний смысл и тональность этих афоризмов! У Луки они носят отвлеченный, двусмысленный характер, у Сатина — определенный и патетический: «Человек— это звучит гордо!», «Ложь — религия рабов и хозяев» и т. д. Афоризмы Бубнова проникнуты духом предельного отчаяния; Насте он говорит: «Ты везде лишняя... да и все люди на земле — лишние...»

Таким образом, пьесы Горького обогатили русскую и мировую драматургию новым содержанием, вывели на сцену новых героев, сделали шаг вперед в художественном развитии драматургии, выявив новые возможности изображения человека в драме.

4. Пьеса «На дне». Герои и проблематика.

Пьеса М. Горького «На дне» - философская драма, в которой драматург обнажил проблемы социальной действительности. Его тревожит нищета, в которой живут представители народной среды. Персонажи драмы «На дне» вынуждены вести жалкое существование в тёмной, сырой ночлежке. Это страшное «общежитие», где нет места личной жизни; где человек не может побыть один; где люди спиваются (как Актёр), где девушки продают свою молодость и красоту (как Настя)...

Какие же нравственные проблемы поднимает Горький на страницах своей пьесы?

Драматург показывает, что античеловеческие условия «дна» калечат человека. Даже

такое возвышенное чувство, как любовь, вместо того, чтобы обогащать человеческую личность, облагораживать душу человека, ведёт к смерти, увечью, убийству, каторге. Любовь, в изображении Горького, лишена красоты, благородства. Костылёв разыскивает в ночлежке свою жену Василису, которая изменяет ему с одним из обитателей страшного «общежития» - Васькой Пеплом. Но для Васьки Василиса лишь источник удовлетворения физических потребностей, любит же он Наташу... И тогда Василиса, дабы убрать со своего пути молодую соперницу, свою сестру, ошпаривает её кипятком....

Люди в пьесе «На дне» теряют свой человеческий облик: Василиса мечтает избавиться от своего мужа, хозяина ночлежки, Костылёва, не только ради избавления от побоев.

Она просит Пепла: «Освободи меня...от мужа! Сними с меня петлю эту...», «Он в меня, как клоп, впился...четыре года сосёт! А какой он мне муж?» Но причина кроется не только в нежелании женщины терпеть унижения со стороны мужа-деспота (она - «зверь-баба», подстать своему жестокому супругу). Василиса очень хочет стать полновластной хозяйкой денег Костылёва. И приводит этот факт в качестве весомого аргумента Ваське Пеплу, убеждая его убить Костылёва: «Деньги будут...». Насколько ужасен, насколько безнравственен мир, если женщина, олицетворение красоты, материнства, нежности, домашнего очага с его уютом, воплощает в себе всё зло мира. Она способна хладнокровно уговорить человека на убийство, искалечить родную сестру, ошпарив ей кипятком ноги. Хорошо и правильно сказал Васька своей любовнице, имея в виду женщин: «...души в тебе нет, баба... В женщине – душа должна быть. Мы - звери...нам надо... надо нас – приучить...а ты - к чему меня приучила?...». Лука называет эту женщину «дьяволицей»...

Настя, 24 летняя молодая женщина, торгует собой, чтобы не умереть с голоду. Она – продажная девка, в глубине души мечтающая о большом, искреннем чувстве. «Вот приходит он ночью в сад, в беседку, как мы уговорились...», «Ненаглядная, говорит, любовь моя! Родители, говорят, согласия своего не дают, чтобы я венчался с тобой... и грозят меня навеки проклясть за любовь к тебе. Ну и должен, говорит, я от этого лишиться себя жизни»,- рассказывает Настя. А ведь это крик души несчастной девушки, мечтающей о том, чтобы её полюбили по-настоящему! Обитатели ночлежки знают, что все рассказы её – всего лишь рассказы, мечты, выдаваемые за действительность. На мой взгляд, они могли бы быть снисходительнее к несчастной девушке, а не насмехаться над ней, издеваясь над слабостью мечтающего человека.

Олицетворением полной безнравственности является хозяин ночлежки, Костылёв. Этот грубый, злой, желчный человек к тому же ещё и страшный трус. Ему прекрасно известно о любовной связи жены с Васькой. Но он труслив и не может раз и навсегда, как мужчина, решить эту проблему, жёстко поговорив с Пеплом. Он даже будто бы боится застать их вместе, поскольку в этом случае ему придётся, на правах мужа, наказать обольстителя и скорее всего – драться! Но Костылёв боится отчаянного, смелого Ваську Пепла! Поэтому он делает вид, что ничего не знает о любовной связи жены с молодым вором. Костылёв – жадный человек, готов на любое преступление ради денег!

Безнравственным, аморальным выведен ночлежный мир в драме Горького. Здесь лютуют, словно два зверя, супруги Костылёвы. Не имеют никакого значения родственные связи. Костылёв относится к сестре своей жены, Наташе, будто «зверь лютый»; теснит её, попрекает каждым куском хлеба. Василиса изуродовала, ошпарив кипятком, родную сестру... В этом мире в людях живёт уверенность, что «честь- совесть» – удел богатых, бедным же она не нужна, ведь её вместо сапог на ноги не наденешь. Васька Пепел уверенно заявляет: «Честь-совесть тем нужна, у кого власть да сила есть!» В этом мире человек, чтобы забыться, пьёт. И всё-таки даже здесь люди горят желанием жить иной жизнью – интересной, честной, красивой. Вор и сын вора Васька Пепел говорит: «Надо так жить,...чтобы самого себя можно было мне уважать». Честный рабочий Клещ заявляет: « Я – рабочий человек...Ты думаешь – я не вырвусь отсюда? Вылезу...кожу сдеру, а вылезу...». В этом мире в людях иногда все же живёт сострадание к обиженным. Квашня жалеет умирающую Анну, кормит её пельменями, Актёр заботливо выводит Анну подышать свежим воздухом... Пусть и спорна философия старца Луки, но философия эта добрая. И звучат в сырой ночлежке, грязной и убогой, красивые, высоконравственные слова о необходимости доброго отношения к человеку.

5. Новаторство Горького – драматурга.

Новаторство Горького-драматурга является в том, что он поставил в пьесе проблему подлинного и мнимого гуманизма. Он первый поставил ее так широко и так страстно, побудив задуматься над этой проблемой миллионы людей во всем мире.

Отрицание мнимого гуманизма поэтому и приобрело здесь такую силу, что ему было противопоставлено подлинное человеколюбие, основанное на вере в способность человека реально изменить мир. Вдумываясь в образы “дна”, миллионы людей говорили себе: даже если отброшенный назад, почти к пещерному бытию, человек не превращается

в зверя – значит, человеческое сильнее звериного; если даже на самом дне жизни в человеке вспыхивают искры веры в возможность счастья на земле – значит, эта вера неугасима; если даже во мраке ночи, когда “путь-дороги не видать”, человек не поддается отчаянию – он найдет дорогу. И миллионы людей на всех языках повторяют вдохновенные слова из пьесы “На дне”: “Человек – вот правда!”, “Человек – это звучит гордо!”, “Все в человеке и все для человека!”

Лекция №18

Поэзия серебряного века

(раздел 3, тема 3.5)

1. Характеристика литературных направлений.

Декадентство

(Франц. *decadence*, от позднелатинск. *decadentia* - упадок).

Общее наименование кризисных явлений конца XIX - начала XX веков, отмеченных настроениями безнадежности, неприятия жизни, индивидуализмом.

В России отразилось в творчестве т. н. старших символистов 1890-х гг.: Н. Минского, Д. С. Мережковского, З. Н. Гиппиус, в сочинениях Ф. Сологуба, а также в ряде произведений Л. Андреева и особенно в "неонатуралистической" прозе, получившей распространение после поражения революции 1905-07. Многие мотивы декадентского умонастроения стали достоянием разнообразных модернистских художественных направлений (модернизм). Критики и писатели-реалисты (социалисты) в России активно боролись с настроениями декадентства в искусстве и литературе.

Символизм

(Французское *symbolisme* от греческого *symbolon* - знак, символ).

Европейское литературно-художественное направление конца 19-начала 20 веков. Оформилось в связи с общим кризисом гуманитарной культуры, а также в связи с позитивистской компроментацией реальстических принципов художественного образа у парнасцев, натуралистов и в беллетристическом романе 20ой половины 19 века. Основы эстетики символизма сложились в конце 60-х-70-х годов в творчестве французских поэтов П. Верлена, Лотреамона, А. Рембо, С. Малларме и других Принципы символизма в той

или иной мере нашли отражение в творчестве А. де Ренья, М. Метерлинка, П. Валери, Г. Гофмансталя, С. Георге, Р.-М. Рильке и других.

Наиболее общие черты доктрины символизма: искусство - интуитивное постижение мирового единства через символическое обнаружение "соответствий" и аналогий; музыкальная стихия - праоснова жизни и искусства; господство лирико-стихотворного начала, основывающееся на вере в близость внутренней жизни поэта к абсолютному и в надреальную или иррационально-магическую силу поэтической речи; обращение к древнему и средне-вековому искусству в поисках генеалогического родства. Символизм как явление культуры в целом соприкасался с платоническими и христианскими символическими концепциями мира и культуры. Идеалистическая доктрина символизма принадлежит к кризисным явлениям, и творчество его крупных художников несет общечеловеческий смысл: неприятие собственнических форм общества, обездушивающих человека, скорбь по духовной свободе, доверие к вековым культурным ценностям как единому началу, предчувствие мировых социальных переломов.

Русский символизм воспринял от западного многие философские и эстетические установки (в значительной мере преломив их через учение Вл. Соловьева о "душе мира"), однако обрело национальное и социальное своеобразие, связанное с общественными потрясениями и идейными исканиями предреволюционных десятилетий.

Выступления на рубеже 80-90-х гг. Н. Минского, Д. С. Мережковского, З. Н. Гиппиус и других отразили общедекадентские тенденции как следствие кризиса либеральных и народнических идей. Но приход в литературу В. Я. Брюсова, К. Д. Бальмонта, Ф. Сологуба и особенно "третьей волны" русского символизма в начале 20 века (И. Ф. Анненского, Вяч. И. Иванова, А. А. Блока, А. Белого, Ю. Балтрушайтиса и других) привратил символизм в самостоятельное литературно-философское течение и важный фактор русской культурно-духовной жизни, идейный смысл которого не сводим к декаденству (организационные центры - издательства "Скорпион", "Гриф" и "Мусагет", журналы "Весы", "Золотое руно", частично "Мир искусства"). Русские поэты-символисты с мучительной напряженностью переживают проблему личности и истории в их "таинственной" связи с "вечностью", с сутью вселенского "мирового процесса". Внутренний мир личности для них - показатель общего трагического состояния мира, резонатор природных и подпочвенных исторических стихий и вместилище пророческих предощущений близкого обновления. При этом символизм нередко мыслится как "жизнетворчество", выходящее за пределы искусства, как дело общекультурного созидания, призванного преодолеть исторический разрыв между людьми, между художников и народом.

Героико-трагическое переживание русскими символистами социальных и духовных коллизий начала века, равно как и их открытия в поэтике (смысловая полифония, реформа напевного стиха, обновление жанров лирики, в том числе поэмы, и новые принципы циклизации стихотворений), вошли влиятельным наследием в поэзию 20 века.

Акмеизм

(От греческого акме - высшая степень чего-либо, цветущая сила).

Модернистское течение в русской поэзии 10-х годов XX века, сформировавшееся в условиях кризиса буржуазной культуры. Утвердился в теоретических работах и художественной практике Н. С. Гумилева (статья "Наследие символизма и акмеизм", 1913), С. М. Городецкого (статья "Некоторые течения в современной русской поэзии", 1913), О. Э. Мандельштама (статья "Утро акмеизма", опубликована 1919), А. А. Ахматовой (связь последних двух с течением была непродолжительной), М. А. Зенкевича, Г. В. Иванова, Е. Ю. Кузьминой-Караваевой и других.

Акмеисты объединились в группу "Цех поэтов" (1911-14, возобновилась в 1920-22), примкнули к журналу "Аполлон". В 1912-13 издавали журнал "Гиперборей" (редактор М. Л. Лозинский, вышло 10 номеров), альманахи "Цеха поэтов". Противопоставили мистическим устремлениям символизма к "непознаваемому" "стихию естества"; декларировали конкретно-чувственное восприятие "вещного мира", возврат слову его изначального, не символического, смысла.

Имажинизм

Литературное течение в России в 1920-х годах (название восходит к английскому имажизму).

В 1919 году с изложением его принципов выступили С. А. Есенин, Р. Ивнев, А. Б. Мариенгоф, В. Г. Шершеневич и другие. Они организовали издательство "Имажинисты", выпускали одноименные сборники, журнал "Гостиница для путешественников в прекрасном" (1922-24, вышло 4 номера). Усваивая крайности поэтики раннего футуризма, выступали против его политической ориентации в послеоктябрьский период (в частности, допускали резкие выпады против В. В. Маяковского). Декларировали самоценность не связанного с реальностью слова-образа (поэзия - "ритмика образов"), фатальную

неизбежность антагонизма искусства и государства. Особую позицию в группе занимал Есенин, утверждавший необходимость связи поэзии с естественной образностью русского языка, со стихией народного творчества.

Футуризм

(От латинского *futurum* - будущее).

Одно из основных авангардистских течений в европейском искусстве начала XX века, получившее наибольшее распространение в Италии и России. Идеи футуризма, оформившиеся прежде всего в пространственных искусствах, нашли выражение и в литературе, театре, музыке, кинематографе, а также в искусствоведении и литературоведении.

Русский футуризм возник независимо от итальянского и, как самобытное художественное движение, имел с ним мало общего. Его история складывалась из сложного взаимодействия и борьбы четырех основных группировок:

"Гилея" (кубофутуристы) - В. В. Хлебников, Д. Д. и Н. Д. Бурлюки, В. В. Каменский, Е. Г. Гуро, В. В. Маяковский, А. Е. Крученых, Б. К. Лившиц.

"Ассоциация эгофутуристов" - И. Северянин, И. В. Игнатьев, К. К. Олипов, В. И. Гнедов и другие.

"Мезонин поэзии" - Хрисанф, В. Г. Шершеневич, Р. Ивнев и другие.

"Центрифуга" - С. П. Бобров, Б. Л. Пастернак, Н. Н. Асеев, К. А. Большаков, Божидар и другие.

Самой ранней и наиболее радикальной была "Гилея" участники которой в многочисленных борниках ("Садок судей", 1910; "пощечина общественному вкусу", 1912; "Дохлая луна", 1913; "Взял", 1915 и др.) и выступлениях, часто с представителями других группировок, преимущественно и определяли "лицо футуризма".

Общей основой движения было стихийное ощущение "неизбежности крушения старья" (Маяковский) и стремление предвосхитить и осознать через искусство грядущий "мировой переворот" и рождение "нового человечества". Художественное творчество должно было стать не подражанием, а продолжением природы, которая через творческую волю человека создает "новый мир, сегодняшний, железный..." (К. С. Малевич). Отсюда - разрушение условной системы литературных жанров и стилей, возвращение к фольклорно-мифологическим "первоначалам", когда язык был "частью природы" (Хлебников). На базе живого разговорного языка футуристы разрабатывали тонический

стих, фонетическую рифму, настаивали на неограниченном "словотворчестве и словоновшестве" вплоть до изобретения индивидуальных диалектов (см. Заумь), экспериментировали над стихотворной графикой (визуальная поэзия, автографическая книга), предельно расширяя диапазон литературного языка от "самовитого" слова "вне быта и жизненных польз" (Хлебников) до слова прямого социального действия, "нужного для жизни" (Маяковский). Их произведения отличались сложными семантическими и композиционными "сдвигами", резкими контрастами трагического и комического, лиризма и брутальности, фантастики и газетной злободневности, что вело к гротескному смешению стилей и жанров, которое, однако, в поэмах Хлебникова, Маяковского, Каменского, в лирике Северянина, Пастернака, Асеева пробретаало статус нового конструктивно-стилистического единства.

Некоторые послереволюционные группировки ("Искусство комунны"" дальневосточное "Творчество", Тифлисский "41°", украинский "Аспанфут", "ЛЕФ" и др.) генетически были связаны с футуризмом, однако собственная его история в России исчерпывается предреволюционным десятилетием.

2. Проблема традиций и новаторства в литературе начала XX века; формы ее разрешения в творчестве реалистов, символистов, акмеистов, футуристов.

Русская литература, особенно поэзия начала 20 века отличается творческим, и отчасти переворотным новаторством для всей дальнейшей русской литературы. Это обусловлено теми историческими событиями, которыми был насыщен этот временной период сознание русского народа фундаментально менялось, и естественно, что это отображалось и на культурной жизни.

Переломная поэзия

Тема революции была темой каждой отрасли в жизни людей, и стала главным мотивом и для русской поэзии.

Былые традиции литературы окончательно видоизменились, появились новые жанры поэзии и ее новые формы.

Тем не менее, были поэты, которые не отходили от традиций русской поэзии, и в привычной форме воспевали русский дух и свою любовь к Родине (реализм) .

Поэзию начала 20 века называют "переломной" и "критической", так как культура нуждалась в обновлении, но пути обновления представляли собой совершенно разные жанры поэзии. Происходит основательная трансформация традиционных жанров оды,

романса, элегии, и наряду с этим развиваются нетрадиционные жанры поэзии фрагмент, миниатюра, лирическая новелла.

Примером гармоничного слияния традиций и новаторства в поэзии является лирика Александра Блока (символизм), одного из основателей поэзии "серебряного века". Его стихотворения сохраняют традиционные жанры для поэзии, но все же в лирике отчетливо прослеживаются новаторские походы, более нигилистический взгляд на вещи.

А такой оригинальный и самобытный поэт, как Владимир Маяковский, пошел совершенно по другому творческому пути. Если его поэзия и носила исповедальный характер, то все же фундаментом поэзии Маяковского остается яркий символизм и футуризм.

Именно Маяковский принес в русскую поэзию совершенно новые жанры и формы, его творчество это олицетворение радикальных изменений в жизни русского общества.

Можно сказать, что он превратил свою противоречивую, порой сложную для однозначной интерпретации поэзию в социально-общественное движение, и пытался таким образом ярко и откровенно высказать свою гражданскую позицию.

В его поэзии есть основополагающая традиция для русской литературы - это ярко выраженный гуманизм, только у Маяковского гуманизм уже приобретает несколько другую форму, неприятие ограничения и унижения людей и выражается в резкой, беспелляционной форме.

Лекция №19

Жизнь и творчество А.А.Блока

(раздел 3, тема 3.6)

1. Биография А. А. Блока.

Блок, Александр Александрович, - поэт и критик. Родился в 1880 г. Окончил курс в Санкт-Петербургском университете по историко-филологическому факультету. Предок его, врач царя Алексея Михайловича, был выходцем из Мекленбурга. Отцу его, Александру Львовичу, по словам его биографа, "стоило больших усилий прекратить писание стихов, чтобы не отвлекаться чересчур от науки в сторону муз". Мать поэта - дочь известного естествоиспытателя А.Н. Бекетова. Стихи Блока появились в

альманахе книгоиздательства "Гриф", в "Новом Пути", в "Журнале для всех". В 1905 г. в Москве вышел первый сборник стихов Блока, под заглавием "Стихи о прекрасной Даме", и был встречен сочувственными отзывами. В 1907 г. вышел в Москве второй сборник, "Нечаянная Радость", и в Санкт-Петербурге цикл стихов "Снежная Маска". В 1908 г. в Санкт-Петербурге - "Лирические Драмы" ("Балаганчик", "Король на площади", "Незнакомка"), в Москве - третий сборник стихов "Земля в снегу" и перевод трагедии Грильпарцера "Праматерь", со вступительной статьей и примечаниями. В 1909 г. в IX альманахе "Шиповника" напечатана драма Блока "Песня Судьбы". В 1911 г. вышел в Москве четвертый сборник его стихов "Ночные Часы", в 1912 г., там же, собрание стихотворений в трех томах. В 1907 - 1908 годах Блок вел критический отдел в журнале "Золотое Руно"; написал для "Истории Русской литературы" (издательство И. Сытина) статью "Заговоры и заклинания" и сделал свод мнений критики о Грибоедове. Переводил Байрона (для издательства Брокгауз-Ефрон), Гейне и трувера Рютбефа ("Миракль о Теофиле"). Ближайшим образом примыкая к школе символистов и являясь одним из вожаков ее, а учителем своим в основной своей теме считая Владимира Соловьева (как поэта), Блок среди русских лириков занимает выдающееся место. Главной его темой служит Вечная Женственность. Светлыми отроческими гимнами ей полна первая книга Блока: "Все виденья, - говорит он, - так мгновенны, - Буду ль верить им? Но Владычицей вселенной Красотой неизреченной, я, случайный, бедный, тленный, может быть, любим". Соединение двух устремлений в Вечной Женственности - умозрительного тоскования и действительной любви, - которое и выражено в словах Владимира Соловьева "тоскуя и любя", является, в одном из главных стихотворений Блока ("Предчувствую Тебя. Года проходят мимо. Все в облике одном предчувствую Тебя") тем новым третьим, что составляет сущность поэзии Блока. Эти два устремления первоначально изображаются отдельно: наряду с умиленными мистическими созерцаниями мы видим реалистические очерки жизни; затем они сливаются в промежуточные, несовершенные формы и, наконец, дают типичнейшие и прекрасные образцы поэзии Блока, например, стихотворение "Незнакомка" из книги "Нечаянная Радость". Детская жизнь, жизнь улиц и притонов, наряду с событиями 1905 года и сновидениями, дают одинаково богатый материал поэту. Основной символ Блока, начавший свое движение с образа Прекрасной Дамы, видоизменившийся в Незнакомку, через целый ряд промежуточных образов "Земли в снегу", приближается к наиболее широкому раскрытию, которое впервые было не столько показано, сколько названо в драме "Песня Судьбы", где был поставлен знак равенства между героиней Фаиной, непосредственно вышедшей из "Незнакомки", и Русью. Еще яснее это равенство выражено в книге "Ночные Часы" ("О, Русь моя! Жена моя! До боли

Нам ясен долгий путь! Наш путь - стрелой татарской древней воли Пронзил нам грудь). Блок нашел и применил новые методы художественного, лирического воздействия. Сюда относятся свободное отношение к метрике каждого отдельного стиха и взгляд на ритм целого стихотворения, как на эквивалент рождающему его переживанию, настолько полный, что если в каком-нибудь месте требуется выдать волнение, то для этого можно разрушить данный стих (например, пятый стих следующей строфы: "Опять затепли свечи, Укрась мое жилье, Пусть будут те же речи, Привольное житье, Твои высокие плечи, Безумие мое"). Цикл "Снежная Маска" весь построен на таком отношении к ритму, позволяющем спаивать различные метрические единицы в одно целое. Множество удачных ассонансов вновь найдено и приведено Блоком из старых поэтов; сюда относятся как построенные на повышении и понижении гласных, например: "Очи - звезды умирающие, Уклонившись от пути, о тебе, мой легковеющий, я грустила в высоте", так и на созвучии согласных, например: гибели - вывели; обители - гибели; забудешь - любишь; смерч - смерть. Сюда же относится то, что можно назвать насильственными рифмами или рифмами по смыслу, когда на рифмующих местах ставятся слова, по существу не рифмующие, но занимающие центральное место в данной системе образов, как, например, "Верь мне, в этом мире солнца Больше нет. Верь лишь мне, ночное сердце, я поэт!" Необычайное ритмическое богатство стихотворений Блока составляет одну из сильных сторон его поэзии. Три лирические драмы Блока являются лишь развитием излюбленных стихотворений. Но самое построение драматического произведения по методу лирического стихотворения является новым, и постановка "Балаганчика", сначала в Санкт-Петербурге, в театре В. Комиссаржевской, В. Мейерхольдом, а потом и в других городах, оставит, поэтому, заметный след в истории русского театра. Драма "Песня Судьбы" удаляется с этого пути, но нового ничего не находит. Тем же лирическим тоном проникнуты и критические статьи Блока, что не мешает их научности или полемическому задору, когда нужно то или другое. Переводы Блока, вместе с большой близостью к подлинникам, отличаются художественностью. Блоку, кроме многочисленных газетных статей, посвящены статьи в книгах Андрея Белого, Модеста Гофмана, А. Измайлова, Д. Философова, З. Гиппиус, Д. Мережковского и др.

2. Основные мотивы лирики.

Творчество Александра Блока — великого поэта начала XX века — одно из самых примечательных явлений русской поэзии. По силе дарования, страстности отстаивания своих воззрений и позиций, по глубине проникновения в жизнь, стремлению ответить на самые большие и насущные вопросы современности, по значительности новаторских

открытий, ставших неоценимым достоянием русской поэзии, Блок является одним из тех деятелей нашего искусства, которые составляют его гордость и славу.

Что же привлекает меня в поэзии Блока? Прежде всего то, что все явления окружающего мира и все события истории, все предания веков, народное горе, мечты о будущем — все, что становилось темой переживаний и пищей раздумий, Блок переводил на язык лирики и прежде всего воспринимал как лирику. Даже сама Россия была для него “лирической величиной”, и эта “величина” была столь огромной, что далеко не сразу вместились в рамки его творчества.

Крайне существенно и то, что большая патриотическая тема, тема Родины и ее судеб, входит в лирику Блока одновременно с темой революции, захватывающей поэта до самых потаенных глубин его души и породившей строй совершенно новых чувств, переживаний, стремлений, возникавших словно при грозных разрядах, в их ослепительном свете, — и тема Родины становится в творчестве Блока основной и главнейшей. Одно из самых примечательных его стихотворений, написанных в дни революции 1905 года и вдохновленных ею, — “Осенняя воля”. В этом стихотворении, за которым последует и огромный по своему внутреннему значению и художественному совершенству цикл “Родина”, глубоко сказались те переживания и раздумья поэта, которые придали его лирике новые и необычайно важные черты.

Вся та же, прежняя, а вместе с тем и совершенно иная красота родной земли открылась поэту в самой неприметной для “иноплеменного взора” равнине, не поражающей ни яркими цветами, ни пестрыми красками, спокойной и однообразной, но неодолимо привлекательной в глазах русского человека, как это остро почувствовал и передал поэт в своем стихотворении:

Выхожу я в путь, открытый взорам,
Ветер гнет упругие кусты,
Битый камень лег по косогорам,
Желтой глины скудные пласты.
Разгулялась осень в мокрых долах,
Обнажила кладбища земли,
Но густых рябин в проезжих селах
Красный цвет зареет издали...

Казалось бы, все однообразно, привычно, издавна знакомо в этих “мокрых долах”, но в них поэт увидел нечто новое, неожиданное и словно перекликнувшееся с тем мятежным,

молодым, задорным, что он почувствовал в себе самом; в строгости и даже скудности открывшегося перед ним простора он узнал свое, родное, близкое, хватающее за сердце — и не смог не откликнуться на алеющий перед ним красный цвет рябины, зовущей куда-то и радующей новыми обещаниями, которых дотоле не слышал поэт. Вот почему он испытывает такой небывалый подъем внутренних сил, по-новому возникла перед ним прелесть и красота полей и косогоров родной земли:

Вот оно, мое веселье, пляшет
И звенит, звенит, в кустах пропав!
И вдали, вдали призывно машет
Твой узорный, твой цветной рукав.

Перед ним возникают настоящие леса, поля, косогоры, его манит пропадающий вдали путь. Именно об этом с какой-то вдохновенной радостью, светлой грустью и необычайной широтой, словно вмещающей весь родной простор, говорит поэт в своей “Осенней воле”:

Запою ли про свою удачу,
Как я молодость сгубил в хмелю...
Над печалью нив моих заплачу,
Твой простор навеки полюблю...

Чувством, опаляющим сердце поэта и его творчество, неизменно примешивающимся к каждой мысли, к каждому переживанию, становится, помимо любви к Родине, и любовь к матери. Матери, в подвиге сына которой видится сияние самого солнца, и пусть этот подвиг стоит сыну всей жизни — сердце матери переполняет “золотая радость”, ибо сыновний свет победил окружающую мглу, царит над ней:

Сын не забыл родную мать:
Сын воротился умирать.

Его лирика стала сильнее его самого. Это яснее всего выражено в его стихах о любви. Сколько бы он ни твердил, что женщины, которых мы любим, картонные, он вопреки своей воле видел в них и звезды, чувствовал в них нездешние дали, и — сколько бы сам ни смеялся над этим — каждая женщина в его любовных стихах сочеталась для него с

облаками, закатами, зорями, каждая открывала просветы в Иное, поэтому он и создает свой первый цикл — “Стихи о Прекрасной Даме”. Прекрасная Дама — воплощение вечной женственности, вечный идеал красоты. Лирический герой — служитель Прекрасной Дамы, ожидающий грядущего преображения жизни.

Надежды на пришествие “вечной женственности” свидетельствуют о неудовлетворенности Блока действительностью:

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...

Прекрасная Дама, единая и неизменная в своем совершенстве, в своей дивной прелести, вместе с тем постоянно меняет черты и является перед своим рыцарем и слугой то “Девой, Зарей”, то “Женой, облеченной в солнце”, и это к ней взывает поэт в чаянии времен, предреченных в старинных и священных книгах:

Тебе, чей Сумрак был так ярок,
Чей голос тихостью зовет, —
Приподними небесных арок
Все опускающийся свод.

Сама любовь собирает в глазах поэта черты идеальные, небесные, и в своей возлюбленной он видит не обычную земную девушку, а ипостась божества. В стихах о Прекрасной Даме поэт воспевает ее и наделяет всеми атрибутами божественности — такими, как бессмертие, безграничность, всемогущество, непостижимая для земного человека премудрость, — все это поэт усматривает в своей Прекрасной Даме, которая ныне “в теле нетленном на землю идет”.

Даже когда лирика Блока говорила, казалось бы, всего только о частном, интимном, личном, ибо в ней сквозь личное, неповторимое прорывается великое, мировое. “Единство с миром” — этот мотив, общий для всей лирики Блока, — необычайно важно для понимания значения произведений Блока, его творчества, даже выходящего за рамки непосредственного отклика на то или иное событие.

Поэт исследовал многие области человеческих отношений и переживаний, на себе испытывал весь цикл чувств, страстей, стремлений, мужал и закалялся в испытаниях и борьбе — все это составляет содержание того “романа в стихах”, каким и является лирика Блока, взятая в целом:

власть оказалась в руках «голытьбы», а буржуи, среди которых была большая часть русской интеллигенции, лучшие умы России, оказались в положении безродного пса.

Главной темой поэмы становится трагическая разобщенность старого и нового мира в кровавую революционную эпоху, вседозволенность народного восстания. Основная мысль «Двенадцати» – о противоречивости и неоднозначности революции – выражается прежде всего с помощью композиции поэмы.

В поэме «Двенадцать» Блок пытается творчески, поэтически осмыслить смысл и последствия революционных событий. Разнообразный ритмико-интонационный строй поэмы передает хаотичную, нервную, стихийную жизнь разоренного города в первые послереволюционные годы. Поэтому читатели могут буквально последовать призыву Блока и вслушаться в музыку революции, переданную в его поэме.

С первых строк поражает и непривычным кажется разнообразие, нервный перескок ритмов поэмы, большинство из которых берут свое начало в народном фольклоре. Поэма состоит из двенадцати частей, разных по стилю и ритмической организации. В одно целое эти части связывают общие лейтмотивы, за счет чего в поэме воссоздается разнообразная и противоречивая атмосфера улицы, разгул стихии. Сами части выделяются не по принципу сюжетной завершенности, а по стилевому, интонационному единству.

Так, например, третья глава звучит в стиле солдатской песни, четвертая напоминает по ритму плясовую, девятая, главными героями которой становятся «буржуй» и «пес голодный», написана классическим четырехстопным ямбом – тоже своеобразный знак уходящего «старого мира». Хотя об абсолютном единстве ритма внутри главы говорить нельзя: поэт часто сочетает разные ритмы даже в пределах одной строфы, передавая ощущение сумятицы и хаоса революционной эпохи.

Так, например, в первой главе в поэтическую речь органично вписываются уличные Диалоги («Ужь мы плакали, плакали...»; «...И у нас было собрание... Вот в этом здании...»), плакатные лозунги («Вся власть Учредительному собранию»), призывы («Товарищ! Гляди В оба!»).

Первая глава поэмы представляет собой мрачные картины послереволюционного Петрограда. Спотыкающийся, неровный стих первой главы передает растерянное, шаткое

состояние людей – персонажей «старого мира», ставших свидетелями революционных преобразований. На сюжетном уровне эта неустойчивость покачана буквально. Сильный ветер «прохожих косит», люди скользят и падают на льду:

Вон барыня в каракуле

...

Поскользнулась

И – бац – растянулась!

Разнообразие интонации позволяет показать героев «старого мира» с иной, нежели авторская, точки зрения. Четверостишие, обращенное к «товарищу попу», написано в ритме марша, его хорошо декламировать на ходу:

Помнишь, как бывало

Брюхом шел вперед,

И крестом сияло

Брюхо на народ?..

Кажется, что так к попу обращаются красногвардейцы из отряда двенадцати, которые появятся в поэме только во второй главе.

Первая глава начинается с противопоставления: «Черный вечер. Белый снег». На контрасте, объединении противоположных, алогичных черт строится вся поэма, начиная с лексики или цветовой символики, и заканчивая соединением в финале поэмы образов отряда дозорных и Иисуса Христа. Прием антитезы помогает поэту выразить полную противоречий природу революции, понять значение и общий итог общественных изменений, произошедших в России.

Главы со второй по седьмую представляют собой сюжетное ядро поэмы. Во второй главе появляется стержневой образ поэмы – отряд из двенадцати красногвардейцев, несущих революционную вахту. Автор наделяет дозорных противоречивыми чертами. С одной стороны, они похожи на обыкновенных преступников:

В зубах – цыгарка, примят картуз,

На спину б надо бубновый туз!

(В дореволюционной России «бубновый туз» – ромб – прикрепляли на спину бандитов и каторжан).

С другой стороны, поэт называет их шаг «державным», их злобу «святой». Торжественно звучит и задача отряда, сформулированная в двустишии: «Революционный держите шаг! Неугомонный не дремлет! враг!», которое несколько раз повторяется в поэме.

Образ отряда соединяет разные по стилю части поэмы. С ним связана и основная сюжетная линия «Двенадцати»: убийство «дуры» и «холеры» Катьки красногвардейцем Петрухой. Сцена убийства – кульминация поэмы: «А Катька где? – Мертва, мертва! Простреленная голова!» Сначала бойцы всего лишь хотели отомстить Ваньке за двойное предательство: за то, что он превратился в буржуя («- Ванюшка сам теперь богат... – Был Ванька наш, а стал солдат!») и зато, что уводит Катьку у Петрухи («...Ты будешь знать, Как с девочкой чужой гулять!»).

Но, нечаянно убив Катьку, бойцы воспринимают это бессмысленное убийство как революционное возмездие. За что они мстят? За то, что Катька «с юнкерьем гулять ходила – С солдатьем теперь пошла?». Петрухе – убийце «бедному» – товарищи говорят, что не время жалеть о Катьке, ведь впереди «потяжелее будет бремя». За убийством Катьки последуют еще большие злодеяния. Революционный дозор из двенадцати бойцов закрывает глаза на настоящие преступления, совершающиеся в хаосе революции, пытаясь догнать невидимого врага:

Запирайте этажи,
Нынче будут грабежи!
Отмыкайте погреба -
Гуляет нынче голытьба!

Двенадцать бойцов проповедуют «свободу без креста». Они готовы «пальнуть пулей» в Святую Русь, «в кондовую, В избяную, В толстозадую!». Можно понять, почему бойцы хотят раздуть «мировой пожар» «на горе всем буржуям»: сами они замерзают в «рваных пальтишках», им совсем невесело «в красной гвардии служить – Буйну голову сложить!».

Настроение «голытьбы» передается в восьмой части поэмы частушечным стихом («Ужь я ножичком Полосну, полосну!»). Этот стих мог бы стать образцом воровского, хулиганского фольклора, но он заканчивается молитвенной строкой: «Упокой, господи, душу рабы твоея...» В этой строке звучит уже не голос разгулявшейся «голытьбы» или дозорных (красноармейцы, напротив, запрещают Петрухе вспоминать про «золотой иконостас»), а слышится речь самого автора.

Блок писал в дневнике: «В народе говорят, что все происходящее – от падения религии». Непонятно, как относится к этому сам поэт. С одной стороны, в 1904-1905 годах Блок уверял, что «не пойдет врачеваться к Христу». С другой стороны, в финале поэмы не кто иной, как Иисус, оказывается во главе отряда революционеров-безбожников. Блок верил в преодоление кровавого греха, в исход из кровавого настоящего к гармоничному будущему, которое олицетворено в поэме в образе Христа. Он писал: «Это ведь только сначала – кровь, насилие, зверство, а потом – клевер, розовая кашка».

По мнению автора, вместе с преобразованием общества должно происходить и религиозное обновление, в итоге люди должны снова повернуться к религии. С такой позицией автора связан финальный образ поэмы – «Иисус Христос», идущий перед отрядом двенадцати. Этот символ получил множество, порой противоположных друг другу, трактовок. Иисус противопоставляется дозорным, ведь они грешники и убийцы, идут «без имени святого». Но он незримо связан с ними, тайно ведет их к прощению.

Возможно, поэт хотел предупредить о страшной разрушительной силе революции, а Христос в поэме напоминает нам о вечных ценностях – о добре, красоте, любви. Тем не менее, нельзя однозначно определить значение символа, поэтому финал поэмы остается открытым.

Всем строем своей поэмы Блок показывал отсутствие итога у революции. Революционная пора принесла с собой хаос и смятение, раскол и растерянность – это автор отразил, введя дисгармонию в композицию поэмы, противопоставив образы, используя стилиевой контраст. Таким образом, композиции «Двенадцати» служит одним из самых ярких средств выражения основной идеи поэмы и связанного с ней авторского замысла.

Блок понимал революцию как своего рода наказание правящему классу за их преступное пренебрежение своим государственным и нравственным долгом по отношению к

собственному народу. В связи с этим – это злоба восставшего раба, который борется за свои права. По Блоку, такая злоба является исторически объяснимой и чем-то оправданной. Но это злоба разрушительная, это противоречит гуманизму.

4. Сюжет поэмы и ее герои.

Первая глава представляет собой экспозицию — заснеженные улицы революционного Петрограда зимой 1917—1918. Описаны несколько прохожих — священник, богатая женщина в каракуле, старухи. По улицам идёт патрульный отряд революционеров из двенадцати человек. Патрульные обсуждают своего бывшего товарища Ваньку, бросившего революцию ради кабаков и сошедшегося с бывшей проституткой Катькой, а также поют песню о службе в Красной гвардии. Неожиданно отряд сталкивается с повозкой, на которой едут Ванька с Катькой. Красногвардейцы нападают на сани; извозчику удаётся выехать из-под огня, но Катька погибает от выстрела одного из двенадцати. Убивший её боец Петруха печалится, но товарищи осуждают его за это. Патруль идёт дальше, держа шаг. За ними увязывается шелудивый пёс, но его отгоняют штыками. Затем бойцы видят впереди неясную фигуру и пытаются стрелять по ней, но безрезультатно — впереди них идёт Иисус Христос.

Говоря блоковскими словами, «Двенадцать» сосредоточили в себе всю силу электричества, которым был перенасыщен воздух Октября. (Товарищ, винтовку держи, не трусь! Пальнём-ка пулей в Святую Русь...)

Лекция № 20

Творчество В. Маяковского и С. Есенина

(раздел 3, темы 3.7, 3.8)

1. Личность поэта.

Владимир Маяковский родился в 1893 году на Кавказе в семье лесничего. Вольное детство в селе Багдади среди покрытых лесами гор, под щедрым южным солнцем, рано пробудило у мальчика поэтическое чувство. Он любил стихи, хорошо рисовал, любил дальние поездки.

События первой русской революции (1905) оставили заметный след в биографии будущего поэта. Ученик второго класса гимназии Володя Маяковский участвовал в революционных выступлениях молодежи, знакомился с социал-демократической литературой.

После смерти отца семья переехала в Москву. Будущий поэт занимался революционной деятельностью, работал пропагандистом среди рабочих, трижды был арестован. В 1910 году Маяковский был освобожден из Бутырской тюрьмы, где он провел 11 месяцев.

Выход Маяковского из тюрьмы был в полном смысле выходом в искусство. В 1911 году он поступает в Московское училище живописи. Социальная и художественная ситуация России 1910-х годов поставила Маяковского перед выбором - старая жизнь и старое искусство или новая жизнь и новое искусство. Маяковский выбрал футуризм как творчество будущего во всех сферах бытия. "Хочу делать социалистическое искусство", - так определил поэт цель своей жизни уже в 1910 году.

В ранних стихотворениях Маяковского появляются контуры лирического героя, который мучительно и напряженно стремится познать самого себя ("Ночь", "Утро", "А вы могли бы?", "От усталости", "Кофта фата"). В стихотворениях "Нате!", "Вам!", "Ничего не понимаю", "Вот как я сделался собакой" реальное историческое содержание: здесь лирический герой сознательно стремится быть "чужим" в чуждом ему мире. Для этого Маяковский использует характерное качество гротеска - сочетание правдоподобности и фантастики.

В 1913 году поэт работает над первым крупным произведением, своеобразным драматургическим вариантом ранней лирики - трагедией "Владимир Маяковский". Б. Пастернак писал: "Трагедия называлась "Владимир Маяковский". Заглавие скрывало гениально простое открытие, что поэт не автор, но - предмет лирики, от первого лица обращающийся к миру. Заглавие было не именем сочинителя, а фамилией содержания".

Вершиной дореволюционного творчества великого поэта становится поэма "Облако в штанах" (первоначальное название "Тринадцатый апостол"). В этой поэме Маяковский осознает себя певцом человечества, угнетенного существующим строем, которое поднимается на борьбу.

В предреволюционные годы крепнет мастерство Маяковского-сатирика. Он создает сатирические гимны ("Гимн судье", "Гимн здоровью", "Гимн обеду", "Гимн взятке", "Гимн критику").

В канун революции поэт пишет пронизанные мотивами мира и гуманизма поэмы "Война и мир", "Человек". Предчувствие грядущих революционных потрясений вселяло уверенность в скором осуществлении этих предсказаний. Маяковский предугадал в "Войне и мире" моральный образ будущего, он верил, что человек будущего будет свободным. А в поэме "Человек" автор продолжает эту тему. Человек свободный, "настоящий" приходит на Землю, но она, "окаянная", оковывает его, противопоставляя "океану любви" "золотоворот денег". Герой поэмы страстно сопротивляется законам

бытия, и в конце произведения чувствуется ощущение неизбежного, близкого краха старого мира.

Маяковский восторженно приветствовал Октябрьскую революцию: "Моя революция", и это определило характер его творчества в послеоктябрьский период. Он стремился дать "...героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи". Он пишет стихи, славящие строительство коммунизма, советского человека, социалистическую Родину.

В 20-е годы поэт много ездит по родной стране, часто бывает за рубежом. Заграничные стихи Маяковского - важная часть его творческого наследия.

В 1918 году поэт пишет "Мистерию-буфф", в 1921 - "150 000 000", в 1923-1924 гг. - "IV Интернационал". В В. И. Ленине Маяковский увидел воплощение идеальной модели человека будущего и посвятил ему поэму "Владимир Ильич Ленин" (1924).

Поэт был непримиримым врагом мещанства, и это показано в его пьесах "Клоп" (1928) и "Баня" (1929), персонажи которых вошли в галерею лучших сатирических образов советского театра.

В 1925 году поэт отправляется в Америку. Это была его шестая заграничная поездка. Во многих городах поэт выступал с чтением своих стихов, отвечал на вопросы слушателей. Широко известны его стихотворения, написанные в 1925-1926 годах: "Товарищу Нетте - пароходу и человеку", "Блэк энд уайт", "Стихи о советском паспорте", "Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка", "Бродвей" и другие.

В 1927 году к десятилетию Октябрьской революции поэт создал поэму "Хорошо", которая стала одним из крупнейших завоеваний социалистического реализма.

Маяковский писал и стихи детям. Особое место среди них занимает стихотворение "Что такое хорошо и что такое плохо" (1925).

Поэт не успел завершить задуманную поэму о пятилетке "Во весь голос" (1930). Было написано лишь вступление.

"Я - поэт. Этим и интересен. Об этом и пишу", - так начинает поэт свою автобиографию, так и прожил поэт свою короткую, но удивительно насыщенную, яркую жизнь. "Жизнь прекрасна и удивительна!" - таков мотив послеоктябрьского творчества Маяковского. Но, подмечая в жизни ростки нового, прекрасного, поэт не устает напоминать, что еще "очень много разных мерзавцев ходит по нашей земле и вокруг". Не каждое стихотворение выдерживает проверку временем. Но в творчестве Маяковского господствует мысль о бессмертии созданного в трудах, вера в разум и благодарность потомкам.

Как бы ни была трагична личная судьба Маяковского, в истории всемирной литературы трудно указать пример такого удивительного соответствия между эпохой, ее характером и

личностью поэта, сущностью его таланта, как бы созданного историей для того времени, когда он жил и творил.

2. Тематика поэзии.

Сатирические произведения В. Маяковский создавал на всех этапах своего творчества. Известно, что в ранние годы он сотрудничал в журналах «Сатирикон» и «Новый сатирикон», а в своей автобиографии «Я сам» под датой «1928», то есть за два года до смерти, написал: «Пишу поэму «Плохо» в противовес поэме 1927 года «Хорошо». Правда, «Плохо» поэт так и не написал, но сатире отдавал дань и в стихах, и в пьесах. Ее темы, образы, направленность, исходный пафос менялись. Рассмотрим их подробнее. В ранней поэзии В. Маяковского сатира продиктована прежде всего пафосом антибуржуазности, причем он носит романтический характер.

В поэзии В. Маяковского возникает традиционный для романтической поэзии конфликт творческой личности, авторского «я» - бунт, одиночество (недаром часто стихи раннего В. Маяковского сравнивают с лермонтовскими), желание дразнить, раздражать богатых и сытых, иными словами, эпатировать их. Для тогдашней поэзии направления, к которому принадлежал молодой автор, - футуризма - это было типично. Чуждая обывательская среда изображалась сатирически. Поэт рисует ее как бездуховную, погруженную в мир низменных интересов, в мир вещей:

«Вот вы, мужчина, у вас в усах капуста

Где-то недокушанных, недоеденных щей;

Вот вы, женщина, - на вас белила густо,

Вы смотрите устрицей из раковин вещей».

Уже в ранней сатирической поэзии В. Маяковский использует весь арсенал традиционных для поэзии, для сатирической литературы, которой столь богата русская культура, художественных средств. Так, он использует иронию в самих названиях целого ряда произведений, которые поэт обозначил как «гимны»: «Гимн судьбе», «Гимн ученому», «Гимн критику», «Гимн обеду». Как известно, гимн - это торжественная песнь. Гимны же Маяковского - это злая сатира. Его герои - это судьи, унылые люди, которые сами не умеют радоваться жизни и завещают это другим, стремятся все регламентировать, сделать

бесцветным и унылым. В качестве места действия своего гимна поэт называет Перу, но подлинный адрес вполне прозрачен. Особенно яркий сатирический пафос слышится в «Гимне обеду». Герои стихотворения - те самые сытые, которые обретают значение символа буржуазности. В стихотворении возникает прием, который в литературной науке носит название синекдоха: вместо целого называют часть. В «Гимне обеду» вместо человека действует желудок:

«Желудок в панаме! Тебя ль заразят

Величием смерти для новой эры!

Желудку ничем болеть нельзя, кроме аппендицита и холеры!»

Своеобразным поворотным моментом в сатирическом творчестве

В. Маяковского стала сочиненная им в октябре 1917 года частушка:

«Ешь ананасы, рябчиков жуй,

День твой последний приходит, буржуй».

Здесь еще и ранний романтический поэт, и В. Маяковский, поставивший свое творчество на службу новой власти. Эти отношения

- поэт и новая власть - складывались далеко не просто, это отдельная тема, но одно несомненно - бунтарь и футурист В. Маяковский искренне поверил в революцию. В автобиографии он писал: «Принимать или не принимать. Такого вопроса для меня (и для других москвичей-футуристов) не было. Моя революция». Сатирическая направленность поэзии В. Маяковского меняется. Во-первых, её героями становятся враги революции. Эта тема на долгие годы стала важной для поэта, она дала обильную пищу его творчеству. В первые годы после революции это стихи, которые составляли «окна РОСТА», то есть Российского телеграфного агентства, выпускающих агитационные плакаты на злобу дня. В. Маяковский принимал участие в их создании и как поэт, и как художник - к многим стихотворениям прилагались рисунки, вернее, то и другое создавалось как единое целое в традиции народных картинок - лубков, также состоявших из картинок и подписей к ним.

В «Окнах РОСТА» В. Маяковский использует такие сатирические приёмы, как гротеск, гипербола, пародия - так, некоторые надписи создаются на мотивы известных песен, например, «Во Францию два гренадера» или известной по шаляпинскому исполнению «Блохи». Персонажи их - белые генералы, несознательные рабочие и крестьяне, буржуи - непременно в цилиндре и с толстым животом.

К новой жизни Маяковский предъявляет максималистские требования, поэтому многие его стихи сатирически показывают ее пороки. Так, большую известность приобрели сатирические стихотворения

В. Маяковского «О дряни», «Прозаседавшиеся». Последнее создает гротескную картину того, как новые чиновники бесконечно заседают, хотя на фоне того, что мы знаем о деятельности тогдашних властей в России, эта их слабость выглядит довольно безобидно. В «Прозаседавшихся» возникает гротескная картина. В том, что сидят «людей половины», не только реализация метафоры - люди разрываются пополам, чтобы все успеть, - но и сама цена таких заседаний. В стихотворении «О дряни» к В. Маяковскому словно бы возвращается прежний антиобывательский пафос. Достаточно безобидные детали быта вроде канарейки или самовара приобретают звучание зловещих символов нового мещанства. В финале стихотворения возникает гротескная картина - традиционный для литературы образ оживающего портрета, на этот раз портрета Маркса, который выступает с довольно странным призывом свернуть головы канарейкам. Понятен этот призыв только в контексте всего стихотворения, в котором канарейки приобрели столь обобщенное значение. Менее известны сатирические произведения В. Маяковского, в которых он выступает не с позиции воинствующей революционности, а с позиций здравого смысла. Одно из таких стихотворений - «Стихотворение о Мясницкой, о бабе и о всероссийском масштабе».

Здесь революционное стремление к глобальной переделке мира приходит в прямое противоречие с обыденными интересами рядового человека. Бабе, которой «грязью обдало рыло» на непролазной Мясницкой улице, нет дела до глобальных всероссийских масштабов. В этом стихотворении можно видеть переключку с полными здравого смысла речами профессора Преображенского из повести М. Булгакова «Собачье сердце». Таким же здравым смыслом пронизаны сатирические стихи В. Маяковского о страсти новых властей к тому, чтобы всем и всему давать имена героев - так, в стихотворении «Ужасающая фамильярность» появляются придуманные поэтом, но вполне достоверные

«Гребенки Мейерхольд» или «Собака имени Полкан». В 1926 году В. Маяковский написал стихотворение «Строго воспрещается»: «Погода такая,

Что маю впору. Май - ерунда. Настоящее лето. Радуеться всему: носильщику, контролеру билетов. Руку само подымает перо, И сердце вскипает песенным даром. В рай готов расписать перрон Краснодара. Тут бы Запеть соловью-трелеру. Настроение - китайская чайница! И вдруг на стене: - Задавать вопросы контролеру строго воспрещается! - И сразу Сердце за удила. Соловьев камнями с ветки.

А хочется спросить: - Ну, как дела Как здоровьице Как детки - Прошел я, глаза к земле низя, Только подхихикнул, ища покровительства, И хочется задать вопрос, а нельзя - еще обидится правительство!»

В стихотворении происходит столкновение естественного человеческого порыва, чувства, настроения с казенщиной, с канцелярской системой, в которой все регламентировано, строго подчинено правилам, осложняющим людям жизнь. Не случайно стихотворение начинается весенней картиной, которая должна рождать и рождает радостное настроение, самые обыденные явления, вроде перрона вокзала, вызывают поэтическое вдохновение, песенный дар. В. Маяковский находит удивительное сравнение: «Настроение - китайская чайница!». Сразу же рождается ощущение чего-то радостного, праздничного. И все это перечеркивает строгий канцеляризм.

Поэт с поразительной психологической точностью передает ощущение человека, который становится предметом строгого запрета - он делается приниженным, уже не смеется, а «подхихикивает, ища покровительства». Стихотворение написано характерным для творчества

В. Маяковского тоническим стихом, и, что типично для поэтического мастерства художника, в нем «работают» рифмы. Так, самое веселое слово - «чайница» - рифмуется с глаголом «воспрещается» из убогой казенной лексики. Использует здесь поэт и свойственный ему прием - неологизмы: трелёру, низя - деепричастие от несуществующего «низить». Они активно работают на раскрытие художественного смысла. Лирический герой этого произведения - не оратор, не борец, а прежде всего человек с его естественным настроением, неуместным там, где все подчинено строгому регламенту.

3. Поэтическая новизна ранней лирики: необычное содержание, гиперболичность и пластика образов, яркость метафор, контрасты и противоречия.

Особенности ранней лирики В. В. Маяковского. Уже при первом знакомстве с творчеством В. В. Маяковского бросается в глаза поразительное несходство его лирики с классическими образцами поэтических произведений. Не только образы — «жестяная рыба», «флейта водосточных труб», «умная морда трамвая», — но сама мелодика стиха необычна. В лирике Маяковского нет песенной музыкальности.

Стихи созвучны размеренному, чеканному шагу:

Жилы и мускулы — молитв верней.

Нам ли вымаливать милостей времени!

Мы-каждый —

держим в своей пятерне миров приводные ремни!

Одним из новшеств, которое Маяковский активно использовал в своем поэтическом творчестве, была особая форма записи стихотворений — лесенкой. Подобная запись помогает передать на бумаге некоторые особенности звучания его стиха. Исследователи полагают, что здесь проявилась и связь поэтического творчества поэта с живописью. Известно, что Маяковский занимался в художественных студиях, а также в Училище живописи, ваяния и зодчества, откуда был отчислен за участие в скандальных выходках поэтов-футуристов.

Связь с живописью проявилась и в характерной образности лирики Маяковского. Повествование всегда предстает в виде зримой зарисовки, точнее, серии зарисовок, которые сменяют друг друга, как кадры кинохроники. По аналогии с живописью сформировалось и представление Маяковского о стихах как о зримом, добротном, пусть и грубо сработанном предмете:

Я сразу смазал карту будня,

плеснувши краску из стакана;

я показал на блюде студня

косые скулы океана.

Тематика лирики Маяковского, при всей его эпатажности, включает в себя большинство мотивов, характерных для поэзии. Это любовь и одиночество, а также трагические контрасты миропорядка, которые остро переживаются лирическим героем. Большое внимание поэт уделял злободневным проблемам современности, которые в сатирической форме отразились в стихотворениях «Гимн судье», «Внимательное отношение к взяточникам».

В ранней лирике Маяковского особенно сильно проявился нарочитый, хулиганский вызов обывательскому существованию, что типично для поэтов-футуристов. Грубая лексика (поэт не чуждается и неприличных слов), подчеркнуто фамильярное и презрительное обращение к аудитории — не удивительно, что подобные стихи производили отталкивающее, шокирующее впечатление:

Знаете ли вы, бездарные, многие,

думающие, нажраться лучше как, —

может быть, сейчас бомбой ноги

выдрало у Петрова поручика?..

Однако легко заметить, что за внешней грубостью, за враждебностью к «буржуям» скрыты глубокие переживания, острое ощущение катастрофичности бытия. Противопоставление сытого обывательского существования и внутренней драмы лирического героя, прикрытой внешней бравадой — это своеобразное преломление традиций романтизма. Как и классический романтический герой, лирический герой Маяковского одинок в окружающем мире, погрязшем в обыденности. Как истинный романтик, Маяковский ищет подходящий фон для своего героя, необычный, чистый от скверны

повседневных неурядиц:

Послушайте!

Ведь, если звезды зажигают —

Значит — это кому-нибудь нужно?

Значит — кто-то хочет, чтобы они были?

Значит — кто-то называет эти плевочки жемчужиной?

Тема одиночества по-разному преломляется во многих стихотворениях поэта. Например, грустная мелодия скрипки в произведении «Скрипка и немножко нервно», не находящая понимания у других инструментов в оркестре, вызывает глубокое сочувствие и живой отклик в душе лирического героя:

Оркестр чужо смотрел, как

выплакивалась скрипка

без слов,

без такта...

«Знаете что, скрипка?

Мы ужасно похожи:

я вот тоже

ору-

а доказать ничего не умею!»

Заметим: музыкальные инструменты в этом стихотворении представлены как живые существа, каждое со своим характером. А в стихотворении «Надоело» поэт восклицает:

«Нет людей». Тема одиночества в творчестве Маяковского тесно связана с выявлением отрицательных сторон урбанистической цивилизации — культом потребления и утратой понимания истинных ценностей, любви и самой жизни.

Нужно отметить, что в творчестве Маяковского любовные переживания героя показаны достаточно откровенно и натуралистично:

Поэт сонеты поет Тиане,

а я —

весь из мяса,

человек весь, —

тело твое просто прошу,

как просят христиане

«хлеб наш насущный

даждь нам днесь».

Однако грубоватая чувственность лирического героя Маяковского отнюдь не исключает и серьезных, глубоких душевных переживаний. «Кровью сердца дорогу радую», — эта строка, в которой говорится о страданиях безответной любви, перекликается с любовной поэзией средневекового Востока. Имя возлюбленной для поэта — слово, «величием равное богу».

Особое отношение Маяковский демонстрирует и по отношению к Богу. Сразу отметим — реальность самого существования Бога под сомнение не ставится. Но, как и любовь, Бог в лирике Маяковского утратил свои исконные возвышенные атрибуты. «Врывается к богу», «целует ему жилистую руку» — словно и не о Боге идет речь, а о человеке, возможно, и располагающем определенной властью, но отнюдь не о непостижимой и совершенной Сущности. Снижение образа Бога ярко проявилось в поэме «Облако в штанах»:

Я думал — ты всесильный божище,

А ты недоучка, крохотный божик.

В этих кощунственных словах звучит глубокое душевное страдание лирического героя, который переживает отсутствие взаимности в любви как глобальный крах, приводящий к разочарованию в Боге. Снова повторяется тема одиночества — и мир, и любимая, и даже Бог далеки от чаяний и стремлений лирического героя, безразличны к его терзаниям.

1. Судьба поэта.

Родился в селе Константиново Рязанской губернии, в крестьянской семье. С малолетства воспитывался у деда по матери, человека предприимчивого и зажиточного, знатока церковных книг. Окончил четырехклассное сельское училище, затем церковно-учительскую школу в Спас-Клепиках. В 1912 г. Есенин переехал в Москву, где служил у купца его отец. Работал в типографии, вступил в литературно-музыкальный кружок имени Сурикова, посещал лекции в народном университете Шанявского.

Впервые стихи Есенина появились в московских журналах в 1914 г. В 1915 г. он едет в Петроград, знакомится там с А. Блоком, С. Городецким, Н. Клюевым и другими поэтами. Вскоре выходит первый сборник его стихов — «Радуница». Сотрудничал в эсеровских журналах, напечатав в них поэмы «Преображение», «Октоих», «Инония».

В марте 1918 г. поэт снова поселился в Москве, где выступил одним из основателей группы имажинистов. В 1919-1921 гг. много путешествовал (Соловки, Мурманск, Кавказ, Крым). Работал над драматической поэмой «Пугачев», весной 1921 г. отправился в Оренбургские степи, добрался до Ташкента.

В 1922—1923 гг. вместе с жившей в Москве американской танцовщицей А. Дункан, которая стала женой Есенина, побывал в Германии, Франции, Италии, Бельгии, Канаде и США. В 1924—1925 гг. трижды гостил в Грузии и Азербайджане, работал там с огромным подъемом и создал «Поэму о двадцати шести», «Анну Снегину», «Персидские мотивы».

Октябрьская революция придала голосу Есенина удивительную мощь. Он выразил в своем творчестве и весеннюю радость освобождения, и порыв к будущему, и трагические коллизии переломной эпохи.

Лучшие произведения Есенина ярко запечатлели духовную красоту русского человека. Признан как тончайший лирик, волшебник русского пейзажа. Трагически погиб в 1925 г. в Ленинграде.

По принятой большинством биографов поэта версии, Есенин в состоянии депрессии (через месяц после лечения в психоневрологической больнице) покончил жизнь самоубийством (повесился). Долгое время других версий события не высказывалось, но в конце 20-го века стали возникать версии об убийстве поэта с последующей инсценировкой его самоубийства, причем возможными причинами назывались как личная жизнь поэта, так и его творчество.

2.Поэтизация русской природы, русской деревни, развитие темы родины как выражение любви к России.

Тема Родины — одна из главных в творчестве С. Есенина. Этому поэту принято связывать прежде всего с деревней, с родной для него Рязанщиной. Но из деревни Константинове поэт уехал совсем молодым, жил потом и в Москве, и в Петербурге, и за границей. На мой взгляд, именно разлука с Родиной придала его стихам ту теплоту воспоминаний о ней, которая их отличает.

Уже в ранних стихах С. Есенина звучат признания в любви к России.

Достаточно вспомнить одно из наиболее известных его произведений — “Гой ты, Русь, моя родная...”. Это — ключевое стихотворение поэта, из которого потом родятся многие другие его стихи, наполненные нежностью и огромной любовью к Родине.

Вместе с тем в ранних стихах Есенина, которые писались на фоне мировой войны, много тоски и печали. Поэт воспринимал войну как великое бедствие. Гибли люди, горели города и села, рушились нравственные устои:

И друг любимый на меня
Наточит нож за голенище.

Талант Есенина утверждался как талант крестьянский и русский. Родина в его стихах выступает как мерило всему. Есенин признавал своими учителями Кольцова и Клюева.

панцирем корни от вымерзания. И вот в стихотворении “Весна” мы читаем о клене:

И выйдет девушка к тебе,
Водой окатит из колодца,
Чтобы в суровом октябре
Ты мог с метелями бороться.

С темой Родины и природы у С. Есенина тесно связано понимание им его поэтической миссии, его позиции “последнего певца деревни”, хранителя ее заветов, ее памяти. Одним из важных для понимания этой темы в творчестве поэта стало стихотворение “Спит ковыль. Равнина дорогая...”:

Спит ковыль. Равнина дорогая,
И свинцовой свежести полынь.
Никакая родина другая
Не вольет мне в грудь мою теплынь.
Знать, у всех у нас такая участь,
И, пожалуй, всякого спроси —
Радуюсь, свирепствуя и мучась,
Хорошо живется на Руси.
Свет луны, таинственный и длинный,
Плачут вербы, шепчут тополя.
Но никто под окрик журавлиный
Не разлюбит отчие поля.
И теперь, когда вот новым светом
И моей коснулась жизнь судьбы,
Все равно остался я поэтом
Золотой бревенчатой избы.
По ночам, прижавшись к изголовью,
Вижу я, как сильного врага,
Как чужая юность брызжет новью
На мои поляны и луга.
Но и все же, новью той теснимый,
Я могу прочувственно пропеть:
Дайте мне на родине любимой,

горьких раздумий. Изображение собственных переживаний через картины родной природы приводило к ее очеловечиванию: «Отговорила роща золотая березовым веселым языком», «Спит черемуха в белой накидке», «Где-то на поляне клен танцует пьяный», «Зеленокошая, в юбочке белой стоит береза над прудом...» Такой принцип изображения необычайно приближает природу к человеку, заставляет особенно горячо полюбить ее.

У русской природы Есенин позаимствовал и многие краски своей поэзии. Он не просто копирует их, каждая краска имеет свой смысл и содержание, в результате чего достигается цветное отражение чувства.

Синий и голубой - эти цвета наиболее часто встречаются в русской природе, это - цвет атмосферы и воды. В поэзии Есенина синий цвет символизирует покой и тишину, душевное равновесие; человека: «Несказанное, синее, нежное...», Тих мой край после бурь, после гроз...». Голубой цвет передает радостное ощущение простора и свободы: «голубое поле», «голубые двери дня», «голубая звезда», «голубая Русь...»

«Алый цвет мил на весь свет», - гласит народная поговорка. Этот любимый Есениным цвет всегда обозначает в его поэзии девственную чистоту, незапятнанность, непорочность чувства («Выткался на озере алый цвет зари...»). Розовый цвет символизирует юность и «свежую розовость щек», «помыслы розовых дней...». Незабываем «розовый конь» Есенина.

Эти краски-символы весьма характерны для поэта-романтика, который использует цвета не столько в прямом, сколько в условном значении. В цветовом отображении мыслей и чувств кроется одна из причин сильнейшего эмоционального воздействия лирики Есенина.

Связь его поэтики с народным творчеством наиболее заметна в использовании загадок, пословиц, поговорок.

В основе народной загадки всегда есть зерно образа. Есенин хорошо чувствовал это и широко пользовался метафорическим строем народных загадок.

Есенин не просто повторял загадки, он развивал тот метафорический принцип, который в них заложен, подвергал их оригинальной поэтической обработке. Существует известная загадка о солнце: «Белая кошка лезет в окошко». Мы встречаем у Есенина ее прямое

использование: «Ныне солнце, как кошка...» Но в то же время на основе этого сравнения он создает производный поэтический образ, передающий картину вечерней зари: «В тихий час, когда заря на крыше, как котенок, моет лапкой рот...» Можно не сомневаться, что «заря-котенок» ведет свою родословную от «солнца-кошки» .

Несомненна связь Есенина и с народными пословицами, поговорками, в которых отразилась одна из ярчайших особенностей русского фольклора - афористичность языка.

На этом богатейшем художественном материале воспитывалось не одно поколение русских писателей, начиная с Грибоедова, Пушкина и в особенности Некрасова. Каждый из писателей по-своему осваивал это великое наследие. В творчестве Есенина нетрудно заметить прямое следование пословицам и поговоркам. Так, в основе его строк «Горит в саду огонь рябины красной, но никого не может он согреть» несомненно лежит поговорка: «Светит, да не греет». Но поэт не остановился на подобных перифразах.

Лиризм и эмоциональность поэзии Есенина повлекли за собой своеобразное использование афористического склада русской речи, с таким блеском отраженного в пословицах и поговорках. Формулы чувства - так можно назвать афоризмы Есенина, проникновенного лирика. Эти формулы скрепляют его стих, придавая ему огромную силу художественного воздействия, делают его особенно запоминающимся: «Так мало пройдено дорог, так много сделано ошибок», «Кто любил, уж тот любить не может, кто сгорел, того не подожжешь», «Коль нет цветов среди зимы, то и жалеть о них не надо...».

С народно-поэтическим творчеством поэзию Есенина сближает наивность его лирики. Не случайно многие его стихотворения положены на музыку.

«Моя лирика жива одной большой любовью, любовью к Родине. Чувство Родины - основное в моем творчестве», - говорил Есенин. Эта любовь и эти чувства ярко запечатлелись не только в содержании его лирики, но и в самой его поэтике, органически связанной с поэтикой народа.

Поэзия Есенина с большой романтической глубиной воплотила мир человеческих чувств, вызванных небывалой ломкой общественной жизни России, она запечатлела сложный, трудный, противоречивый процесс становления сознания широких народных масс, вовлеченных в революционное переустройство действительности. Интерес к внутреннему

миру человека, к его раздумьям, чувствам, психологии, изменяющейся в ходе строительства новой жизни, как и постоянное неустранимое стремление выразить это искренне, правдиво, каждый раз толкало поэта к отбору все новых и новых стилевых средств.

Преодолевая многочисленные влияния и противоречия, Есенин утверждал своим поздним творчеством такие художественно-эстетические принципы изображения жизни, которые утвердились и получили развитие в литературе социалистического реализма.

Поэзия Есенина - неотъемлемая часть национального художественного творчества. Она эмоционально-психологически отражает наиболее сложную эпоху общественной жизни. Вот какие общие выводы о поэзии Есенина можно сделать, читая некоторые его произведения. Несмотря на сложность жизненных исканий Есенина, он все же нашел свою дорогу, идя по пути революции, по пути коренных преобразований России. Он осознал красоту России новой, идущей на смену его, есенинской России. Есенин — поэт, стоящий на распутье между старым и новым, несмотря на это, лирика его трогает наши сердца своей искренностью, любовью к Родине, глубиной чувств.

Лекция №21

Творчество А. Ахматовой и М. Цветаевой

(раздел 3, темы 3.9, 3.10)

1.Биография.

Русская поэтесса. Родилась под Одессой, в семье морского инженера-механика. Настоящая фамилия — Горенко, Ахматова — ее литературный псевдоним. Детские годы провела в Царском Селе.

В 1907 г. окончила гимназию в Киеве. Училась на высших историко-литературных курсах Раева в Петербурге — городе, где прошла почти вся ее жизнь. В 1910—1912 гг. путешествовала по Германии, Франции, Италии. Печататься начала в 1907 г., примкнув к группе акмеистов.

Уже первые сборники стихов принесли ей всероссийскую известность. Благодаря своему глубокому чувству патриотизма Ахматова после Октябрьской революции осталась на родине и прошла здесь долгий творческий путь.

В своих камерных, преимущественно любовных, лирических миниатюрах по-своему отразила тревожную атмосферу предреволюционного десятилетия; впоследствии диапазон ее тем и мотивов стал более широким и сложным.

Стиль Ахматовой соединил в себе традиции классики и новейший опыт русской поэзии. В Великую Отечественную войну 1941—1945 гг. поэтесса, видевшая своими глазами блокаду Ленинграда, создает цикл стихов, полной любви к родине.

Ее поэзия обретает высокое гражданское звучание. В последние годы жизни Ахматова завершила «Поэму без героя», «Реквием». Работала над переводами (древняя корейская поэзия, сербский эпос). Написала цикл этюдов о Пушкине.

Прижизненные сборники стихов Ахматовой: «Вечер», «Четки», «Белая стая», «Подорожник», «Из шести книг», «Бег времени».

2.Своеобразие лирики.

Анна Ахматова – знаковое имя поэзии первой половины минувшего столетия. Ее жизнь пришлась на сложную эпоху социальных потрясений в виде двух мировых войн и революций, коренной ломки жизненных устоев и мировоззрения людей. Вместе с русским народом Анна Андреевна пережила массовые репрессии тридцатых годов, страшное военное лихолетье.

Все это наложило свой отпечаток на художественный мир поэта (Ахматова ненавидела слово «поэтесса» и никогда так себя не называла), повлияв и на тематику, и на эстетику, и на философию написанных стихов. Творчество мастера поэтического слова можно разделить, достаточно условно, на три периода.

Первые книги Анны Андреевны под названиями «Вечер», «Четки» наполнены практически целиком любовной темой. Причем, каждое из стихотворений является как бы частью лирического романа-миниатюры, в написании которого Ахматова достигла высочайшего мастерства. Это уже не романтический лепет, а воссоздание пережитых надежд и разочарований, желаний и страстей. Сердце ее лирической героини «рвется от любви на части». Но при этом она понимает, что ничего чувственно — вечного в этом

мире нет. Поэтому-то стремящиеся к страсти «безумны», а достигшие ее «поражены тоскою».

Героиня поэзии Ахматовой разная. Она любима и отвергнута, неприступна и холодна, томна и страстна. Это не определенная личность, а собирательный образ любящей и страдающей женщины. Таким светом любви озарен первый период творчества мастера.

Третий сборник поэта «Белая стая» являет собой переход к новым образам и ко второму этапу творческой жизни. Ахматова выходит за границы личных переживаний. В ее стихах появляются «крики журавлей», «влажный весенний плющ», жницы, работающие в поле, «липы шумные и вязы», слегка морозящий дождик, иначе говоря, жизненные реалии. А вместе с ними приходит ощущение «сладостной земли», зовущейся родиной. Это становится началом гражданской темы в творчестве мастера.

Лирика поэта приобретает философскую глубину, отражая более сильную сопричастность автора к тому, что происходит вокруг. С этим тесно связывается тема высокого предназначения поэзии и роли поэта в мире, которому кроме дара песнопения дана по «велению небес» тяжелая крестная ноша. Мастер художественного слова должен нести ее достойно, будучи всегда в центре даже самых трагических событий.

Третий период творчества Ахматовой характеризуется слиянием лирического и гражданского начал. Его можно назвать этапом обретения «духовного зрения» высшей пробы. Ярчайшим примером этого является поэма «Реквием», в котором женщина-поэт разделяет судьбу многомиллионного народа.

Уже с первых строк там говорится не только о личном несчастье, но и о горе всего многострадального народа. Недаром некоторые части поэмы по своему построению напоминают народный плач. Стихотворение «Распятие» объединяет судьбы Сына Божьего с земным сыном реальной женщины. Так возникает параллель между восхождением на Голгофу и муками в советских застенках. И, наконец, в эпилоге завершающим аккордом звучит желание молиться обо «всех, кто там стоял со мною».

Уникальным явлением стало творчество Ахматовой для всей мировой литературы. Оно соединило воедино эпический размах и проникновенный лиризм, приобретя эмоциональную убедительность, прославившее имя поэта в веках.

3.«Реквием» - трагедия поэта и народа.

Массовые репрессии стране, трагические события личной жизни (неоднократные аресты и ссылки сына и мужа) вызвали к жизни поэму “Реквием”(1934-1940). Поэма сложилась из отдельных стихотворений, созданных в основном в предвоенный период. Пять лет с перерывами работала Ахматова над этим произведением. Создавалась эта поэма в нечеловеческих условиях.

В предисловии к поэме Ахматова написала: “В страшные годы ежовщины я провела семнадцать месяцев в тюремных очередях в Ленинграде”. Эти очереди вытягивались вдоль мрачных стен старой петербургской тюрьмы “Кресты”. Стоя в такой очереди Ахматова слышала шепотом произнесенный вопрос: “А это вы можете описать?” И ответила: “Могу”.

Так рождались стихотворения, вместе составившие поэму. Стихотворения эти не записывались- запоминались накрепко надежными друзьями Ахматовой. Окончательно единое произведение было скомпоновано лишь осенью 1962 года, когда оно было впервые написано на бумаге. Л. Чуковская в “Записках об Анне Ахматовой” сообщает, что в этот день Ахматова торжественно сообщила: “Реквием” знали наизусть 11 человек, и никто меня не предал”. При знакомстве с поэмой и ее структурными частями поражает чересполосица дат: “Вместо предисловия” датировано 1957 годом, эпиграф “Нет, и не под чуждым небосводом...”- 1961-м, “Посвящение”-1940-м, “Вступление”-1935-м и т.д. Известно также, что вариант “Эпилога” был продиктован автором ее подруге Л.Д. Большинцовой в 1964 году. Следовательно, даты эти - своеобразные знаки того, что к этому творению Ахматова обращалась постоянно на протяжении последних тридцати лет жизни. Важно уметь отвлечься от этих цифр и воспринимать “Реквием” как целостное произведение, рожденное трагическим временем.

Слово “Реквием” переводится как “заупокойная месса”, католическое богослужение по умершему. Одновременно это- изображение траурного музыкального произведения. Исследовательница Е.С.Абелюк сопоставила латинский текст заупокойной мессы с поэмой и нашла ряд параллелей, что свидетельствует о глубоком воздействии текста мессы на Ахматову. Есть переключки поэмы и с текстом молитвы, обращенной к скорбящей матери,-Stabat Mater. Это позволяет нам сделать выводы о том, что

произведение Ахматовой можно рассматривать в общем контексте мировой культуры и что поэма эта имеет ярко выраженное музыкальное начало.

1. Биография Цветаевой.

Родилась в Москве, в семье И. В. Цветаева, известного учёного, основателя Музея изобразительных искусств. Детские годы Цветаевой прошли в Москве и на даче в Тарусе. Начав образование в Москве, она продолжила его в Лозанне и Фрейбурге. В 16 лет прослушала в Сорбонне краткий курс истории старофранцузской литературы. Писать стихи начала в детстве. Первые сборники «Вечерний альбом» (1910) и «Волшебный фонарь» (1912) были одобрены в поэтических кругах.

Годы Первой мировой войны, революции и Гражданской войны были временем стремительного творческого взлёта поэтессы. Октябрьскую революцию не приняла, видя в ней «восстание сатанинских сил». Муж Цветаевой С.Я. Эфрон был офицером белой армии.

В послереволюционные годы Цветаева работала над циклом романтических пьес: «Метель», «Фортуна» и др.

В 1922 Цветаева с дочерью Ариадной уехала за границу к мужу, который учился в Пражском университете. Здесь они прожили три года и в 1925 переехали в Париж.

Обострение отношений с эмигрантскими кругами привело к тому, что её перестали печатать. Последний прижизненный сборник стихов «После России», включавший стихотворения, написанные в 1922-1925, вышел в Париже (1928).

Летом 1939 вернулась в СССР. Вскоре муж и дочь были арестованы, сестра Анастасия оказалась в лагере. Цветаева зарабатывала на жизнь поэтическими переводами. С началом войны была эвакуирована с сыном в Елабугу. Измученная, одинокая и безработная поэтесса в 1941 покончила жизнь самоубийством.

Цветаева — поэтесса трагического склада, трагической судьбы, она осталась в истории русской литературы «одиноким духом». Романтический максимализм, обреченность любви, неприятие повседневного бытия — темы ее поэтических сборников «Версты», «Ремесло», «После России», поэм «Поэма Горы», «Поэма Конца». Писала эссеистскую

прозу — «Мой Пушкин», воспоминания об А. Белом, В. Брюсове, М. Волошине, Б. Пастернаке и др

2.Основные темы творчества Цветаевой. Конфликт быта и бытия, времени и вечности. Поэзия как напряженный монолог-исповедь. Фольклорные и литературные образы и мотивы в лирике Цветаевой. Своеобразие стиля.

Жизнь посылает некоторым поэтам такую судьбу, которая с первых же шагов сознательного бытия ставит их в самые благоприятные условия для развития природного дара. Такой яркой и трагической была судьба Марины Цветаевой, крупного и значительного поэта первой половины нашего века. Все в ее личности и в ее поэзии (для нее это нерасторжимое единство) резко выходило за рамки традиционных представлений, господствующих литературных вкусов. В этом была и сила, и самобытность ее поэтического слова. Со страстной убежденностью она утверждала провозглашенный ею еще в ранней юности жизненный принцип: быть только самой собой, ни в чем не зависеть ни от времени, ни от среды, и именно этот принцип обернулся в дальнейшем неразрешимыми противоречиями в трагической личной судьбе.

Моя любимая поэтесса М. Цветаева родилась в Москве 26 сентября 1892 года:

Красною		кистью
	Рябина	зажглась.
Падали		листья.
Я		родилась.

Рябина стала символом судьбы, тоже полыхнувшей алым цветом ненадолго и горькой. Через всю жизнь пронесла М. Цветаева свою любовь к Москве, отчужденному дому. Она вобрала в себя мятежную натуру матери. Недаром самые проникновенные строки в ее прозе — о Пугачеве, а в стихах — о Родине.

Ее поэзия вошла в культурный обиход, сделалась неотъемлемой частью нашей духовной жизни. Сколько цветаевских строчек, недавно еще неведомых и, казалось бы, навсегда угасших, мгновенно стали крылатыми!

Стихи были для М. Цветаевой почти единственным средством самовыражения. Она поверяла им все:

По	тебе	тоскует	наша	зала,	—	
Ты	в	тени	ее	видал	едва	—

По тебе тоскуют те слова,
Что в тени тебе я не сказала.

Слава накрыла Цветаеву подобно шквалу. Если Анну Ахматову сравнивали с Сапфо, то Цветаева была Никой Самофракийской. Но вместе с тем, с первых же ее шагов в литературе началась и трагедия М. Цветаевой. Трагедия одиночества и непризнанности. Уже в 1912 году выходит ее сборник стихов “Волшебный фонарь”. Характерно обращение к читателю, которым открывался этот сборник:

Милый читатель! Смеясь как ребенок,
Весело встречу мой волшебный фонарь,
Искренний смех твой, да будет он звонок
И безотчетен, как как встарь.

В “Волшебном фонаре” Марины Цветаевой мы видим зарисовки семейного быта, очерки милых лиц мамы, сестры, знакомых, есть пейзажи Москвы и Тарусы:

В небе — вечер, в небе — тучки,
В зимнем сумраке бульвар.
Наша девочка устала,
Улыбаться перестала.
Держат маленькие ручки синий шар.

В этой книге впервые появилась у Марины Цветаевой тема любви. В 1913—1915 годы Цветаева создает свои “Юношеские стихи”, которые никогда не издавались. Сейчас большинство произведений напечатано, но стихи рассыпаны по различным сборникам. Необходимо сказать, что “Юношеские стихи” полны жизнелюбия и крепкого нравственного здоровья. В них много солнца, воздуха, моря и юного счастья.

Что касается революции 1917 года, то ее понимание было сложным, противоречивым. Кровь, обильно проливаемая в гражданской войне, отторгала, отталкивала М. Цветаеву от революции:

Белый был — красным стал:
Кровь обагрила.
Красным был — белый стал:

Это был плач, крик души поэтессы. В 1922 году вышла ее первая книга “Версты”, состоящая из стихов, написанных в 1916 году. В “Верстах” воспета любовь к городу на Неве, в них много пространства, простора, дорог, ветра, быстро бегущих туч, солнца, лунных ночей.

В том же году Марина переезжает в Берлин, где она за два с половиной месяца написала около тридцати стихотворений. В ноябре 1925 года М. Цветаева уже в Париже, где прожила 14 лет. Во Франции она пишет свою “Поэму Лестницы” — одно из самых острых, антибуржуазных произведений. Можно с уверенностью сказать, что “Поэма Лестницы” — вершина эпического творчества поэтессы в парижский период. В 1939 году Цветаева возвращается в Россию, так как она хорошо знала, что найдет только здесь истинных почитателей ее огромного таланта. Но на родине ее ожидали нищета и непечатаемость, арестованы ее дочь Ариадна и муж Сергей Эфрон, которых она нежно любила.

Одним из последних произведений М. И. Цветаевой явилось стихотворение “Не умрешь, народ”, которое достойно завершило ее творческий путь. Оно звучит как проклятие фашизму, прославляет бессмертия народов, борющихся за свою независимость.

Лекция №22

Жизнь и творчество М.А Булгакова

(раздел 3, тема 3.13)

1. Жизнь, творчество, личность.

БУЛГАКОВ, МИХАИЛ АФАНАСЬЕВИЧ (1891–1940), русский писатель. Родился 3 (15) мая 1891 в Киеве в семье профессора Киевской духовной академии. Семейные традиции переданы Булгаковым в романе Белая гвардия (1924) в изображении уклада дома Турбиных. В 1909, по окончании лучшей в Киеве гимназии, Булгаков поступил на медицинский факультет Киевского университета. В 1916, получив диплом, работал врачом в селе Никольское Смоленской губ., затем в г. Вязьме. Впечатления тех лет легли в основу цикла рассказов Записки юного врача (1925–1926).

Еще студентом Булгаков начал писать прозу, в основном связанную с медицинской тематикой, а затем земской врачебной практикой. По воспоминаниям сестры, в 1912 он показывал ей рассказ о белой горячке. После Октябрьской революции 1917 Булгаков вместе с женой Т.Лаппа вернулся из Вязьмы в Киев. Кровавые события, свидетелем

которых он стал, когда город переходил то к красным, то к белым, то к петлюровцам, легли в основу некоторых его произведений (рассказ Я убил, 1926 и др., роман Белая гвардия). Когда в 1919 в Киев вошла Добровольческая армия белых, Булгаков был мобилизован и в качестве военного врача уехал на Северный Кавказ.

Выполняя обязанности врача, Булгаков продолжал писать. В 1924 в Автобиографии он написал: «Как-то ночью, в 1919 году, глухой осенью, написал первый маленький рассказ. В городе, в который затащил меня поезд, отнес рассказ в редакцию газеты. Там его напечатали. Потом напечатали несколько фельетонов». Первый фельетон Булгакова Грядущие перспективы, опубликованный с инициалами М.Б. в газете «Грозный» в 1919, давал жесткую и ясную картину как современного писателю общественно-политического и экономического состояния России («оно таково, что глаза... хочется закрыть»), так и будущего страны. Булгаков предвидел неизбежную расплату войной и нищетой «за безумие дней октябрьских, за самостийность изменников, за развращение рабочих, за Брест, за безумное пользование станками для печатания денег... за все!» Писатель не верил в «очистительную силу» революции, видя ее тяжелые последствия для общества. Заболев тифом, Булгаков не смог покинуть Владикавказ вместе с Добровольческой армией. Попытка выбраться из Советской России морем, через Батум, также не увенчалась успехом. Некоторое время он оставался во Владикавказе, зарабатывая на жизнь театральными рецензиями и написанными по заказу местного театра пьесами (которые впоследствии уничтожил). В 1921 Булгаков приехал в Москву. Начал сотрудничество с несколькими газетами и журналами в качестве фельетониста. Произведения разных жанров публиковал в газете «Накануне», выходившей в Берлине. В газете «Гудок» Булгаков сотрудничал с целой плеядой писателей – И.Бабелем, И.Ильфом и Е.Петровым, В.Катаевым, Ю.Олешей. Впечатления этого периода были использованы Булгаковым в повести Записки на манжетах (1923), которая не была издана при жизни писателя. Главным героем повести является человек, подобно Булгакову, приехавший в Москву, чтобы начать жизнь «с чистого листа». Необходимость написать бездарную пьесу для того, чтобы «вписаться» в новую жизнь, угнетает героя, он чувствует свою связь с прежней культурой, которая для него воплощена в Пушкине. Своеобразным продолжением Записок на манжетах явилась повесть Дьяволиада (1925). Ее главный герой, «маленький человек» Коротков, оказался в самой гуще фантазмагорической жизни Москвы 1920-х годов и стал ее летописцем. В Москве происходит действие и других повестей Булгакова, написанных в эти годы, – Роковые яйца (1925) и Собачье сердце (1925, опубл. в 1968). В 1925 Булгаков опубликовал в журнале «Россия» роман Белая гвардия (неполный вариант), работу над которым начал еще во Владикавказе. Трагедия

гражданской войны, разыгрывающаяся в родном писателю Киеве (в романе – Город), показана как трагедия не только народа в целом, но и «отдельно взятой» семьи интеллигентов Турбиных и их близких друзей. Булгаков с пронзительной любовью рассказал об атмосфере уютного дома, в котором «пышут жаром разрисованные изразцы» и живут любящие друг друга люди. Герои романа, русские офицеры, в полной мере обладают чувством чести и достоинства. В год публикации романа Булгаков начал работу над пьесой, сюжетно и тематически связанной с Белой гвардией и получившей впоследствии название Дни Турбиных (1926). Процесс ее создания описан автором в Театральном романе (Записки покойника, 1937). Пьеса, которую Булгаков несколько раз переделывал, представляла собою не инсценировку романа, а самостоятельное драматургическое произведение. Спектакль Дни Турбиных, премьера которого состоялась в 1926 во МХАТе, имел огромный успех у зрителей. Спектакль выдержал 987 представлений. Вскоре после Дней Турбиных Булгаков написал две сатирические пьесы о советской жизни 1920-х – Зойкина квартира (1926, шла на московской сцене два года), Багровый остров (1927, снята с репертуара после нескольких спектаклей) и драму о Гражданской войне и первой эмиграции Бег (1928). В конце 1920-х Булгаков подвергался нападкам официальной критики. В начале 1930-х на сцене МХАТа шла только его инсценировка Мертвых душ Гоголя; пьеса о Мольере Кабала святош (1930–1936) некоторое время шла в «исправленном» варианте, а затем тоже была запрещена. В марте 1930 Булгаков обратился к Сталину и советскому правительству с письмом, в котором просил либо дать ему возможность выехать из СССР, либо разрешить зарабатывать на жизнь в театре. Через месяц Сталин позвонил Булгакову и разрешил ему работать, после чего писатель получил должность ассистента режиссера во МХАТе. Но произведения писателя по-прежнему не публиковались. В 1936 Булгаков зарабатывал переводами и написанием либретто для Большого театра, а также играл в некоторых спектаклях МХАТа. В 1938 он написал пьесу Батум, центральной фигурой которой стал молодой Сталин, но пьеса была запрещена. В это же время Булгаков писал роман, начатый еще в 1929. Первоначальный вариант (по собственному определению писателя, «роман о дьяволе») был уничтожен им в 1930. В 1934 была создана первая полная редакция текста, получившего в 1937 название Мастер и Маргарита. В это время Булгаков уже был смертельно болен, некоторые главы романа он диктовал жене, Елене Булгаковой. Работа над романом была закончена в феврале 1940, за месяц до смерти писателя. За годы работы над Мастером и Маргаритой авторская концепция существенно изменилась – от сатирического романа до философского произведения, в котором сатирическая линия является только составляющей сложного композиционного целого. Текст насыщен

множеством ассоциаций – в первую очередь, с Фаустом Гете, из которого взят эпитаф к роману и имя сатаны – Воланд. Евангельские истории художественно преобразены Булгаковым в главах, представляющих собою «роман в романе» – произведение Мастера о Понтии Пилате и Иешуа Га-Ноцри. Булгаков пытался опубликовать роман, но только в 1967 роман появился в журнале «Москва». Публикация стала важнейшим культурным событием. Многие фразы из романа («Рукописи не горят»; «Квартирный вопрос только испортил их» и др.) перешли в разряд фразеологизмов. Умер Булгаков в Москве 10 марта 1940.

2. Роман «Мастер и Маргарита». Композиционная структура и особенности жанра романа. Роман Булгакова «Мастер и Маргарита» был опубликован в 1966—1967 годах и сразу принес писателю мировую славу. Сам автор определяет жанр произведения как роман, но жанровая уникальность до сих пор вызывает у литераторов споры.

Его определяют как роман-миф, философский роман, роман-мистика и так далее. Это так происходит потому, что роман соединяет в себе все жанры сразу, даже те, которые вместе существовать не могут. Повествование романа направлено в будущее, содержание как психологически так и философски достоверное, проблемы, затронутые в романе, вечные.

Основной идеей романа является борьба добра и зла, понятий неразделимых и вечных. Композиция романа столь же оригинальна, как и жанр, — роман в романе. Один — о судьбе Мастера, другой о Понтии Пилате. С одной стороны, они противопоставлены друг другу, с другой — как бы образуют единое целое. Этот роман в романе собирает в себя глобальные проблемы и противоречия. Мастера волнуют те же проблемы, что и Понтия Пилата. В конце романа можно заметить, как Москва соединяется с Ершалаим, то есть один роман совмещается с другим и переходят в одну сюжетную линию. Читая произведение, мы находимся сразу в двух измерениях: 30-е годы XX века и 30-е годы I века новой эры. Мы видим, что события происходили в одном и том же месяце и в несколько дней пред Пасхой, только с промежутком в 1900 лет, что доказывает глубокую связь между московскими и ершалаимскими главами.

Действие романа, которые разделены почти двумя тысячами лет, гармонируют между собой, а связывает их борьба со злом, поиск истины творчество. И все же основным героем романа является любовь. Любовь — вот что очаровывает читателя. Вообще, тема любви является самой любимой для писателя. По мнению автора, все счастье, выпавшее в жизни человеку, исходит из любви. Любовь возвышает человека над миром, постигает духовное. Таково чувство у Мастера и Маргариты. Именно поэтому автор внес эти имена

в заголовок. Маргарита полностью отдается любви, и ради спасения Мастера, продает свою душу дьяволу, беря на себя огромный грех. Но все же автор делает ее самой положительной героиней романа и сам встает на ее сторону. На примере Маргариты Булгаков показал, что каждый человек должен делать свой личный выбор, не прося помощи у высших сил, не ждать милостей от жизни, человек сам должен делать свою судьбу. В романе присутствуют три сюжетные линии: философская- Иешуа и Понтии Пилат, любовная — Мастер и Маргарита, мистическая и сатирическая — Воланд, вся его свита и москвичи. Эти линии тесно связаны между собой образом Воланда. Он свободно себя чувствует и в библейском и в современном писателю времени. Завязкой романа является сцена на Патриарших прудах, где происходит спор Берлиоза и Ивана Бездомного с незнакомцем о существовании Бога. На вопрос Воланда о том, “кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще порядком на земле”, если Бога нет, Иван Бездомный отвечает: “Сам человек и управляет”. Автор раскрывает относительность человеческого знания и в то же время утверждает ответственность человека за свою судьбу.

Что является правдой автор повествует в библейских главах, которые являются центром в романе. Ход современной жизни заключается в повествовании Мастера о Понтии Пилате. Еще одной особенностью этого произведения является то, что он автобиографичен. В образе Мастера мы узнаем самого Булгакова, а в образе Маргариты — его любимую женщину, его жену Елену Сергеевну. Наверное, поэтому мы воспринимаем героев реальными личностями. Мы сочувствуем им, переживаем, ставим себя на их место. Читатель будто перемещается по художественной лестнице произведения, совершенствуясь вместе с героями. Сюжетные линии завершаются, соединяясь в одной точке — в Вечности.

Такая своеобразная композиция романа делает его интересным для читателя, а главное — бессмертным произведением.

3. Многоплановость романа.

Роман «Мастер и Маргарита» — сложнейшее многоплановое произведение. В нем затронуты самые разные вопросы, ответ на которые читатель должен найти сам. Особое место в романе занимают главы, которые рассказывают о последних днях земной жизни Иисуса Христа. Это интерпретация Евангелия от Матфея. Вопросы религиозной и общечеловеческой нравственности ставятся в этих главах. Мы узнаем о Иешуа. Это совершенно особый человек, настоящий святой. Иешуа верит в доброту людей, считает, что в каждом есть божья искра и стремление к свету. Но праведник не идеализирует

окружающих. Он сознает, что люди обладают не только положительными качествами, есть у них и пороки. Этот дуализм, по сути своей, и представляет вечную борьбу добра и зла. В каждом человеке есть добро и зло. Это вечный ход вещей, и смертные не могут нарушить его. На протяжении всего романа мы видим борьбу добра и зла. Эта борьба вне времени и пространства. Добро и зло неразрывно связаны, без зла не может быть добра. Читатель постигает эти истины благодаря необыкновенным героям романа. Очень большое значение имеет профессор Воланд. Легко догадаться, что это сам сатана.

В романе «Мастер и Маргарита» поднимаются важные общечеловеческие вопросы о смысле жизни, о душе, о Боге. На самых первых страницах оказывается, что атеизм бессилён перед чем-то высшим. Булгаков выступает в этом романе как мистик. И мистические мотивы не могут оставить читателей равнодушными. Однако мистика в романе не самоцель, хотя она прекрасна. Особенность произведения в том, что оно построено, как роман в романе. Действие осуществляется в двух временах — в Москве 30-х годов и в древнем городе Ершалаиме (Иерусалиме). В Москве появляется сатана, который намерен устроить, согласно древним традициям, весенний бал полнолуния. В древнем городе Ершалаиме римский прокуратор Пилат судит бродячего философа Иешуа, выносит ему смертный приговор. Эти сюжеты связаны благодаря Мастеру. Именно он выступает как автор произведения о Иешуа. Мастер предстает как человек, которому открылась истина, неведомая окружающим. Сам Мастер живет в Москве 30-х годов.

Мистические мотивы органично вплетаются в канву произведения, заставляя читателя в очередной раз задуматься о чем-то очень и очень важном, в частности о духовности. Уже в самом начале произведения мы видим беседу воинствующего атеиста с дьяволом. Увы, Берлиозу в голову не приходит, что в мире есть силы более могущественные, чем он может себе представить. Чем заканчивается его уверенность в абсолютный разум? Трагедией. Гибель Берлиоза в сущности оправдана. Не может и не должен человек жить без духовности, без веры в бога и дьявола, ведь человеческая жизнь, по сути, так хрупка и уязвима. И без веры в то, что есть могущественные силы, эта жизнь не имеет смысла.

4. Традиции русской литературы (творчество Н. Гоголя) в творчестве М. Булгакова.

Уже довольно долгое время литературоведы пытаются выявить причины преемственности литературных традиций, но однозначного решения этой проблемы не найдено. Для нас важно то, что данная связь реально ощутима – М.Шолохов писал: «Мы все связаны преемственностью художественного мышления и литературными традициями».

Опираясь на биографические данные, мы можем предположить, что по-добным творческим образцом для М.А.Булгакова был Н.В.Гоголь. Об этом свидетельствуют данные П.С.Попова, первого биографа М.А.Булгакова: «Михаил Афанасьевич с младенческих лет отдавался чтению и писательству. Первый рассказ «Похождение Светлана» был им написан, когда автору исполнилось всего семь лет. Девяти лет Булгаков зачитывался Гоголем, - писателем, которого он неизменно ставил себе за образец и любил больше всего из всех классиков русской литературы».

Применительно к М.А.Булгакову точными являются оценки Б.Соколова: «...есть очень точная формула булгаковского творчества – его жизненным опытом становилось то, что он читал. Даже события реальной жизни, совершавшиеся на его глазах, Булгаков впоследствии пропускал сквозь призму литературной традиции, а старые литературные образы преображались и начинали новую жизнь в булгаковских произведениях, освещенные новым светом его гения».

Беремся утверждать, что именно Н.В.Гоголь был для М.А.Булгакова тем “идеальным образцом” профессионала, который необходим любому творчески одаренному человеку для подражания на начальной стадии становления своего собственного творческого потенциала.

Действительно, Гоголь - мыслитель, Гоголь - художник играет основную роль в формировании и эволюции Булгакова, он живет в письмах писателя, беседах с близкими, друзьями.

Вся проза Булгакова заставляет вспоминать гоголевскую формулу: "человек такое дивное существо, что никогда не может исчислить вдруг всех его достоинств, и чем более всматриваешься, тем более является новых особенностей, и описание их было бы бесконечно" .

В письмах Булгаков называет Гоголя "хорошо знакомым человеком" и "великим учителем".

Отношение к великому русскому писателю не было у Булгакова однозначным. Его волновали различные стороны гоголевского наследия. Определить характер и масштаб воздействия Гоголя на Булгакова, значит понять многое в видении Булгаковым окружающей его действительности, уяснить некоторые существенные черты его

творчества. Гоголь для Булгакова - "факт личной биографии". Гоголь оставался для него писателем современным и злободневным, Булгаков чувствовал в нем своего союзника в борьбе с пошлостью, мещанской ограниченностью, с возродившейся из праха старого мира бюрократической рутинной.

"Из писателей предпочитаю Гоголя, с моей точки зрения, никто не может с ним сравняться..." Так отвечал М.А. Булгаков на вопрос своего друга и будущего биографа Павла Сергеевича Попова. Эти чувства М.А.Булгаков пронес через всю свою жизнь, через все свои произведения. И даже в последние годы жизни, когда Михаил Афанасьевич ощущает себя затравленным, психически нездоровым, и начинает писать одно за другим письма в адрес советского правительства с просьбой разрешить ему выезд за границу, даже в этот тяжелый для себя момент М.А.Булгаков обращается к Гоголю и использует в одном из подобных писем ряд фрагментов из гоголевской «Авторской исповеди» (развернутый эпиграф): "Чем далее, тем более усиливалось во мне желание быть писателем современным. Но я видел в то же время, что изображая современность, нельзя находиться в то высоко настроенном и спокойном состоянии, какое необходимо для произведения большого и стройного труда.

Настоящее слишком живо, слишком шевелит, слишком раздражает; перо писателя нечувствительно переходит в сатиру»

Обратимся непосредственно к булгаковскому творчеству и попытаемся выявить те элементы поэтики, стиля, языка, которые М.А.Булгаков заимствовал у своего учителя, то есть то, что мы называем гоголевскими «корнями». Первые же из известных нам произведений Булгакова показывают, что это предпочтение Гоголя не было независимым от собственной его творческой работы - напротив, в ней-то настойчивей всего оно и утверждалось, становилось фактом литературным. Его ранние повести и рассказы открыто ориентированы на Гоголя.

В первое десятилетие творчества Булгакова увлекала фантастика украинских и петербургских повестей Гоголя, присущий ему романтический и реалистический гротеск. В 1922-1924 годах, работая в редакции газеты "Накануне", Булгаков выступает как бытописатель Москвы. Из номера в номер с продолжением печатались очерки и фельетоны, где ирония и сарказм нередко уступали место лирике и оптимизму.

В сентябре 1922 года в "Накануне" Булгаков опубликовал рассказ "Похождения Чичикова". Родился рассказ как острая непосредственная реакция писателя на странные, с его точки зрения, для революционной страны контрасты: с одной стороны, вконец

обнищавший, истерзанный недавней войной и только что пережитым голодом трудовой люд, в том числе и трудовая интеллигенция, с другой - сытые, довольные жизнью, частью, быть может, и нужные республике деловые люди, а частью явные мошенники и проходимцы.

Булгаков строит фельетон, раскрывая знакомые уже качества гоголевских героев в новой обстановке. Он рисует сатирическую картину "деятельности" частных предпринимателей, обкрадывающих молодое государство, только становящееся на ноги после гражданской войны. Писатель создает комические ситуации, вызванные новыми сокращенными названиями учреждений, к которым еще не привыкли москвичи, да и сам автор относится с некоторым сомнением. Так, Чичиков берет в аренду предприятие "Пампуш на Твербуле" и наживает на нем миллиарды. Впоследствии выяснилось, что та-кого предприятия не существовало, а аббревиатура означает "Памятник Пушкину на Тверском бульваре".

Ведущая тема творчества М.А.Булгакова 20-х гг. – осмысление трагедии революционной и братоубийственной борьбы. Главная книга этого периода - "Белая гвардия". Основной ее язык - литературный, в котором часто непосредственно слышится голос автора - речь русского интеллигента, воспитанного на русской классической литературе (в романе упоминается Го-голь).

В стилистике "Белой гвардии" ощутимо "присутствие" Гоголя. Здесь мы встречаем пример шуточного подражания стилю "Вечеров" и "Миргорода" с их повторами, восклицаниями, гиперболами:

"Глубокой ночью угольная тьма залегла на террасах лучшего места в мире - Владимирской горки...

Ни одна душа в Городе, ни одна нога не беспокоила зимою многоэтаж-ного массива. Кто пойдет на Горку ночью, да еще в такое время? Да страшно там просто! И храбрый человек не пойдет. Да и делать там нечего... Ну, понятное дело, ни один человек и не потащится сюда. Даже самый отважный. Незачем, самое главное".

В данной работе мы обратились к особенностям творчества Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова. Такой взгляд позволяет рассматривать философско-эстетические концепции писателя с точки зрения их "происхождения" в мировоззрении, в мышлении личности автора.

Определяющим у обоих писателей является сатирический пафос (оба проявили себя как талантливые сатирики в рассказах, повестях, пьесах). По-этому их произведения представляют собой определенный интерес с точки зрения своеобразия сатирического изображения, присущего этим писателем.

И в конечном итоге сатира Н.В. Гоголя и М. Булгакова через осмеяние и отрицание определенных общественных пороков несла в себе утверждение непреходящих нравственных ценностей.

Важным средством в раскрытии сатирического содержания произведений у обоих авторов является язык. Им было свойственно серьезное, вдумчивое, глубоко осознанное отношение к этой стороне своих произведений. Они широко применяют и различные приемы сатирического изображения: гротеск и гиперболу, юмор, иронию, пародию. Особое место среди них принадлежит иронии, так как она выступает в качестве средства выражения авторской оценки.

Итак, традиции, заложенные русской сатирой XIX века, были блестяще развиты писателями начала XX века.

5. Своеобразие писательской манеры.

-В самом начале 20-х годов пророчески заглянул в завтрашний день тоталитарного строя с его антигуманными установками.

-В его творчестве нашли отражение самые разные жанры: фельетон и небольшой рассказ, повесть с острой фабулой и широким использованием элементов фантастики.

-Были доступны и лёгкий юмор, и безобидный смех, и тонкая ирония, и резкая сатира.

-Успешно продолжая, развивая и углубляя гоголевские традиции в решении темы "маленького" человека, в иных исторических условиях правдиво показал нового Башмачкина, задавленного бюрократической машиной тоталитарного общества.

-Тема "маленького человека" сменяется проблемой русской интеллигенции.

Булгаков был ярким поборником общечеловеческих ценностей, певцом подлинного искусства, которое невозможно запретить или уничтожить.

Лекция №23

Характеристика литературы второй половины XX века

(раздел 4, тема 4.1)

1. Общая характеристика культурно-исторического процесса.

Война нанесла значительный ущерб отечественной культуре, ее материальной базе. Были разрушены тысячи школ, сотни вузов и музеев, сожжены или вывезены за пределы страны сотни тысяч книг. С фронта не вернулись многие талантливые ученые, писатели, художники. Сократился выпуск специалистов в вузах.

В трудных условиях послевоенного времени государство изыскивало средства для развития науки, народного образования, искусства. Возрождение разрушенных очагов культуры началось сразу же после изгнания врага с оккупированных территорий и продолжалось в последующие годы.

Характерной чертой развития культуры в послевоенные годы было усиление вмешательства партийно-государственного аппарата в культурную жизнь общества. Сфера идеологии рассматривалась как некий "идеологический фронт", где главный удар следовало направить против остатков буржуазных взглядов и низкопоклонства перед культурой буржуазного Запада, против отступления от марксизма в науке, литературе и искусстве.

Требования к работам творческой интеллигенции нашли отражение в постановлениях ЦК партии второй половины 40-х годов по вопросам литературы и искусства. В числе первых появилось постановление "О журналах "Звезда" и "Ленинград" (1946 г.). Поводом для него послужила публикация в журнале "Мурзилка" рассказа М.М. Зощенко "Приключения обезьянки", перепечатанного затем литературным журналом "Звезда". Политическая оценка детского рассказа М.М. Зощенко была дана на заседании Оргбюро ЦК партии, где присутствовали И.В. Сталин, секретарь ЦК по вопросам идеологии А.А. Жданов, другие идеологические работники, писатели. Повести, рассказы и стихи ряда авторов были признаны несовместимыми с социалистическим мировоззрением. М.М. Зощенко был обвинен в безыдейности, вульгарности и аполитичности. В постановлении и в разъясняющих его публикациях содержались политические обвинения и оскорбления в адрес А.А. Ахматовой, М.М. Зощенко и других советских литераторов.

Одностороннюю, неоправданно резкую оценку творчества группы талантливых драматургов и композиторов, деятелей театра и кино содержали постановления ЦК партии "О репертуаре драматических театров", "О кинофильме "Большая жизнь", "Об опере "Великая дружба" В. Мурадели" и др. Эти постановления тяжело отразились на творческих судьбах отдельных деятелей культуры, на последующем развитии литературы и искусства.

На рубеже 40-50-х годов ЦК партии организовал дискуссии по вопросам философии, политэкономии и языкознания. Участие в них наряду с представителями науки принимали

руководители партии и государства. Так, в дискуссии, организованной с целью обсуждения книги Г.Ф. Александрова по истории западно-европейской философии, принял участие А.А. Жданов. Он обвинил автора учебника в преклонении перед буржуазной западной философией, призвал советских ученых "возглавить борьбу против растленной и гнусной буржуазной идеологии".

В конце 40-х годов развернулась борьба за советскую национальную культуру, против космополитизма. Страницы газет и журналов были заполнены статьями, направленными против "буржуазного космополитизма" и его носителей. Космополитами были объявлены представители науки, литературы и искусства, в творчестве которых усматривалось "преклонение перед всем западным". Особенно сильно эта кампания затронула историческую науку.

Многие известные советские ученые (И.И. Минц, И.М. Разгон и др.) были обвинены в искажении истории советского общества. Трудам этих авторов инкриминировались принижение роли СССР в мировом историческом процессе, умаление роли русского народа и русского рабочего класса в победе Октябрьской революции и гражданской войне, в построении социалистического общества. Борьба с космополитизмом сопровождалась "проработками" и административными мерами против известных исследователей. Она привела к тому, что в науке на долгие годы остались нетронутыми сложившиеся в 30-40-е годы концепции исторического развития. Малейшие отклонения в трудах ученых от сложившихся взглядов, их попытка по-новому взглянуть на научные вопросы рассматривались как нарушение принципа партийности в науке.

Административное вмешательство в творческую деятельность представителей культуры, борьба с "буржуазной идеологией", политические оценки художественного творчества и научной работы вызывали глубокие деформации в развитии духовной жизни общества.

"Оттепель" и художественная интеллигенция. Либерализация общественно-политической жизни дала мощный импульс для развития литературы и искусства. Было ослаблено идеологическое воздействие на творчество художественной интеллигенции. В 1958 г. ЦК КПСС принял постановление "Об исправлении ошибок в оценке опер "Великая дружба", "Богдан Хмельницкий", "От всего сердца". Были реабилитированы многие деятели культуры жертвы политических репрессий. Стали издаваться книги А. Веселого, П.Н. Васильева, И.Э. Бабеля и др.

Оживлению духовной жизни общества способствовало возникновение новых творческих союзов. Были сформированы Союз писателей РСФСР, Союз художников РСФСР, Союз работников кинематографии СССР. Появились не издававшиеся ранее литературно-художественные и общественно-политические журналы "Москва", "Нева", "Иностранная

литература", "Юность" и др. В столице был открыт новый драматический театр "Современник", основу труппы которого составили выпускники школы-студии МХАТ. Проводились литературные вечера известных писателей и поэтов.

В конце 50-х начале 60-х годов состоялось несколько встреч партийно-государственных руководителей с представителями художественной интеллигенции. Участие в них принимали Н.С. Хрущев и секретарь ЦК по идеологии Л.Ф. Ильичев. Отношения главы государства с деятелями литературы и искусства складывались непросто. Работа по восстановлению законности, по реабилитации невинно осужденных лиц принесла Н.С. Хрущеву широкую популярность. Однако его попытки вмешательства в творческую лабораторию работников культуры, некомпетентность и категоричность в оценках их творчества привели к потере им авторитета. Определенную роль в этом сыграла организованная не без ведома Н.С. Хрущева травля талантливого писателя и поэта Б.Л. Пастернака. В 1958 г. за роман "Доктор Живаго", запрещенный к изданию в СССР и опубликованный за рубежом, Б.Л. Пастернак был удостоен Нобелевской премии по литературе. В том же году его исключили из состава Союза писателей СССР и вынудили отказаться от Нобелевской премии.

Одним из последствий либерализации внешнеполитического курса явилось углубление международных связей деятелей культуры. Представители науки и искусства, преподаватели вузов направлялись на стажировку в разные страны мира. Расширились обмен информацией между научно-исследовательскими институтами, их взаимное сотрудничество в решении важных проблем науки и техники. В СССР организовывались выставки из крупнейших картинных галерей мира. Проходили выступления лучших зарубежных театральных и музыкальных коллективов. В Москве состоялся первый международный конкурс музыкантов и исполнителей им. П.И. Чайковского. Получил развитие международный туризм.

В начале 60-х годов усилились идеологический нажим на культурную жизнь и методы диктата в руководстве ею. Активизировали работу органы цензуры. Объявленная "коллективным руководством" страны демократизация общественно-политической и культурной жизни обернулась ее временной либерализацией.

Народное образование и высшая школа. Восстановление разрушенных и строительство новых школ позволили уже к концу 40-х годов значительно расширить контингент учащихся. Получили развитие школы рабочей молодежи. Они давали возможность завершить школьное образование подросткам, вынужденным в период войны прервать учебу. Для обеспечения народного хозяйства квалифицированной рабочей силой были увеличены масштабы подготовки рабочих через школы фабрично-заводского обучения,

ремесленные и железнодорожные училища. Только в 1946-1950 гг. они подготовили около 3,4 млн. рабочих. Был возобновлен прерванный войной переход к всеобщему обязательному семилетнему обучению. В конце 50-х годов для укрепления связей школы с производством была проведена перестройка народного образования. Существующая семилетка преобразовывалась в восьмилетнюю политехническую школу, начальная четырехлетняя заменялась трехлетней. Увеличивался срок учебы в средней школе: она становилась одиннадцатилетней. В процесс обучения старшеклассников был включен труд на производстве. Для этого на предприятиях создавались учебные цеха и участки. Однако перестройка школы оказалась несостоятельной, неэффективной. Она привела к перегрузке учебных программ и снижению общего уровня образовательной подготовки учащихся. В связи с этим в 1964 г. было решено вернуть школу к десятилетнему сроку обучения.

Растущая потребность в квалифицированных специалистах способствовала расширению масштабов и качества их подготовки. Были открыты новые вузы и университеты во Владивостоке, Новосибирске, Иркутске, Нальчике и других городах. Только в 1950-1955 гг. начали действовать 50 новых вузов. В 1959-1965 гг. высшие учебные заведения подготовили и направили на работу в народное хозяйство свыше 2,4 млн. выпускников.

Усиление идеологической работы не прошло бесследно для средней и высшей школы. В них вводились новые общественные дисциплины:

"Обществоведение" для учащихся старших классов и "Основы научного коммунизма" для студентов вузов. Такими путями предполагалось улучшить коммунистическое воспитание подрастающего поколения. Для повышения уровня политических знаний взрослого населения расширялась сеть политшкол, университетов марксизма-ленинизма.

Развитие науки. Сразу по окончании Великой Отечественной войны началась работа по восстановлению научных центров. Стали вновь действовать Академии наук на Украине, в Литве, Белоруссии. Были созданы Академии наук в Казахстане, Латвии, Эстонии. Открылись новые научно-исследовательские институты, в том числе атомной энергии, физической химии, точной механики и вычислительной техники. Создавались исследовательские центры, связанные с отраслями, работающими на оборону. Советские ученые осуществили синтез управляемой ядерной реакции в атомном реакторе. В 1949 г. в СССР состоялось испытание атомной бомбы.

Диктатура в духовно-идеологической сфере тяжело отражалась на развитии науки. С большими трудностями сталкивались исследователи, занимавшиеся квантовой механикой, кибернетикой, генетикой. С ведома руководителей страны был организован настоящий

разгром ученых-генетиков. На сессии ВАСХНИЛ в августе 1948 г. они были объявлены лжеучеными, а их труды вне закона.

Реформы в общественно-политической жизни периода хрущевской "оттепели", изменения в культурной политике создали более благоприятные условия для развития науки. Вступление Советского Союза в эпоху научно-технической революции потребовало расширения сети исследовательских учреждений, создания новых отраслевых институтов. В целях развития производительных сил Сибири и Дальнего Востока было организовано Сибирское отделение Академии наук СССР. Увеличивались ассигнования на научные цели.

Научно-техническая революция потребовала развития отраслей научных знаний, непосредственно связанных с созданием новой техники, с использованием атомной энергии для нужд народного хозяйства. Уделялось большое внимание развитию радиофизики, электроники, теоретической физики. В 1954 г. в СССР начала действовать первая промышленная электростанция на атомной энергии. В подмосковном городе Дубна был создан международный центр для проведения исследований в области ядерной физики и использования атомной энергии в мирных целях. В становлении Объединенного института ядерных исследований участвовали известные физики А.П. Александров, Д.И. Блохинцев, И.В. Курчатов.

Проектированием новых, сверхскоростных самолетов занимались авиаконструкторы А.Н. Туполев, С.В. Ильюшин и др.

Советские ученые успешно трудились в ракетно-космической области. Под руководством С.П. Королева были созданы баллистическая ракета и пилотируемые космические корабли. 4 октября 1957 г. в СССР был запущен первый в мире искусственный спутник Земли. 12 апреля 1961 г. Ю.А. Гагарин первым совершил полет вокруг Земного шара на космическом корабле "Восток". В последующие годы были проведены несколько полетов многоместных космических кораблей. Полеты космонавтов открывали возможности для дальнейшего изучения космического пространства.

Исследователи добились значительных результатов в области кибернетики, электроники и вычислительной техники. За труды в области квантовой электроники А.М. Прохоров и Н.Г. Басов совместно с американским физиком Ч. Таунсом были удостоены Нобелевской премии. За крупные научные достижения стали нобелевскими лауреатами академики Н.Н. Семенов (совместно с американским исследователем С. Хнншелвудом), Л.Д. Ландау, П.А. Черенков, И.Е. Тамм, И.М. Франк. Результаты исследовательских работ ученых-химиков А.Н. Несмеянова и ИЛ. Кнунянца получили широкое применение в народном хозяйстве. Вошли в практику выступления советских ученых на международных научных конгрессах

и конференциях. Становилось очевидным, что разделявший Восток и Запад "железный занавес" начинал разрушаться.

XX съезд КПСС создал предпосылки для формирования новых подходов познания общества. Возможность ознакомления с закрытыми прежде для исследователей документами способствовала позитивным сдвигам в общественных науках. Появились интересные публикации по отечественной истории. Их авторы пытались пересмотреть некоторые догматические оценки событий недавнего прошлого, ликвидировать "белые пятна" в науке ("Очерки исторической науки в СССР", "История Великой Отечественной войны Советского Союза. 1941-1945 гг." и другие). Но, как и прежде, на пути развития истории (так же как философии и экономики) стояли определенные установки и требования, тормозившие ее освобождение от догм и стереотипов.

В начале 60-х годов делались попытки поставить на "научную" основу антирелигиозную пропаганду. Религия рассматривалась как главный противник научного мировоззрения, как пережиток прошлого и результат деятельности "буржуазной пропаганды". В целях усиления атеистического воспитания граждан издавался журнал "Наука и религия", открывались Дома научного атеизма. Был создан Институт научного атеизма в Академии общественных наук при ЦК КПСС. В вузах вводилась новая дисциплина "Основы научного атеизма". Увеличивались тиражи антирелигиозной литературы. Все эти меры» по мнению властей, должны были способствовать воспитанию у советских людей научно-материалистического мировоззрения.

Литература и искусство. Решающее воздействие на развитие художественного творчества в послевоенные годы оказала победа Советской страны в Отечественной войне. Военная тема заняла большое место в литературных произведениях. Были опубликованы такие значительные книги о войне, как "Повесть о настоящем человеке" Б.Н. Полевого, повесть В.П. Некрасова "В окопах Сталинграда". К теме Отечественной войны обращались писатели "фронтового поколения" — Г.Я. Бакланов, В.В. Быков. События военных лет были главной темой в творчестве многих кинодраматургов и кинорежиссеров ("Подвиг разведчика" Б.В. Барнета, "Молодая гвардия" С.А. Герасимова и др.).

Вместе с тем в литературе и искусстве конца 40-х годов появились произведения, искажавшие исторические события, прославлявшие главу государства И.В. Сталина. Их появлению способствовала практика жестокого контроля над творчеством художественной интеллигенции со стороны партийно-государственных органов власти. Пример тому переработка писателем А.А. Фадеевым после критики сверху романа "Молодая гвардия". Причиной критики книги было "недостаточное" отражение

руководящей роли партии в организации сопротивления врагу в Донбассе в годы Отечественной войны.

В литературе 50-х годов возрос интерес к человеку, его духовным ценностям. Из повседневной жизни с ее коллизиями, сложными взаимоотношениями людей пришли на страницы романов герои Д.А. Гранина ("Искатели", "Иду на грозу") и Ю.П. Германа ("Дело, которому ты служишь", "Дорогой мой человек") и др. Росла популярность молодых поэтов Е.А. Евтушенко, А.А. Вознесенского, Б.Ш. Окуджавы. Литература пополнилась интересными произведениями о жизни послевоенной деревни (очерки В.В. Овечкина "Районные будни" и "Записки агронома" Г.Н. Троепольского). Широкий резонанс общественности получил роман В.Д. Дудинцева "Не хлебом единым", где впервые была поднята тема незаконных репрессий в Советском государстве. Однако со стороны руководителей страны это произведение получило негативную оценку. Во время одной из встреч с деятелями литературы и искусства Н.С. Хрущев подверг резкой критике автора и его роман. Но тема репрессий, сталинских лагерей не ушла из литературы. Наиболее значительным произведением на эту ранее запретную тему была повесть А.И. Солженицына "Один день Ивана Денисовича".

Сложными путями развивалась в послевоенные годы архитектура. В Москве было сооружено несколько высотных зданий, в их числе Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (1949-1953 гг., архитекторы Л.В. Руднев, С.Е. Чернышев, П.В. Абросимов, А.Ф. Хряков). Архитекторы участвовали в строительстве и оформлении станций московского и ленинградского метрополитена (А.В. Щусев, В.Д. Кокорин и др.). В те годы станции метро рассматривались и как средство эстетического воспитания людей. Отсюда использование для их оформления средств скульптуры и живописи. Художественное убранство многих станций не соответствовало их функциональному назначению, многократно увеличивало стоимость строительных работ. Архитектурные "излишества" присутствовали в некоторых построенных по индивидуальным проектам жилых и административных зданиях, домах культуры и здравницах. В конце 50-х годов с переходом к типовому строительству "излишества" и элементы дворцового стиля исчезли из архитектуры.

В начале 60-х годов усилилось разоблачение "идейных шатаний" деятелей литературы и искусства. Неодобрительную оценку партийно-государственных лидеров получил художественный фильм М.М. Хуциева "Застава Ильича". В конце 1962 г. Н.С. Хрущев посетил выставку работ молодых художников в московском Манеже. В творчестве некоторых живописцев-авангардистов он увидел нарушение "законов красоты" или просто "мазню". Свое личное мнение в вопросах искусства глава государства считал

безоговорочным и единственно правильным. На состоявшейся позднее встрече с деятелями культуры он подверг грубой критике произведения многих талантливых художников, скульпторов, поэтов.

В целом годы "оттепели" благотворно отразились на развитии отечественной культуры. Общественный подъем этого времени содействовал становлению творчества деятелей литературы и искусства нового поколения. Расширение контактов в области науки, литературы и искусства с зарубежными странами обогащало культурную жизнь страны.

Условия культурной жизни (1965-1984). Развитие культуры в период после хрущевской "оттепели" носило противоречивый характер. Открывались новые школы и вузы, кинотеатры и дома культуры, создавались научно-исследовательские институты. Только за период с 1965 по 1980 г. начали действовать свыше 570 новых музеев. Развивались средства массовой информации: радио, телевидение. На 89 языках народов СССР и 66 языках народов других стран издавалась художественная и научная литература.

Вместе с тем субсидирование культуры из госбюджета постоянно было недостаточным; к началу 80-х годов оно велось по "остаточному" принципу. Усилилось административное воздействие на культуру, руководство ею со стороны государственных органов власти, прежде всего Министерства культуры. В постановлениях ЦК КПСС ("О литературно-художественной критике", "О работе с творческой молодежью" и других) определялись задачи литературы, искусства и науки, оценивались успехи и просчеты в их развитии. Опека со стороны партийно-государственных органов вызывала протесты многих деятелей культуры.

Усиление идеологического нажима, ужесточение цензуры приводили к появлению двух видов художественного творчества. Печатались и становились известными широкому кругу читателей лишь литературные работы, не отступающие от принципов социалистического реализма, способствующие в соответствии с установками сверху коммунистическому воспитанию трудящихся. Произведения, противоречащие этим принципам, не взирая на их художественные достоинства, не получали официального разрешения на публикацию. Не имея возможности печататься в СССР, некоторые писатели публиковали свои книги за рубежом. Все подобные публикации рассматривались официальными властями как "предательство" авторов книг. Именно так было расценено появление на Западе рассказов писателей А.Д. Синявского и Ю.М.

Даниэля (произведения обоих были опубликованы под псевдонимами). Они были арестованы, преданы суду, а затем высланы за границу. Процесс над Ю.М. Даниэлем и А.Д. Синявским вызвал волну общественного протеста в Советском Союзе.

О завершении "оттепели" в духовной жизни общества свидетельствовало организованное властями осуждение книги историка А.М. Некрича "22 июня 1941 г.". В ней автор попытался показать причины тяжелых поражений Советского Союза в первые месяцы Отечественной войны. Книга была подвергнута незаслуженно резкой критике, а ее автор исключен из рядов КПСС (1967 г.).

В 70-е годы усилилось противостояние между партийно-государственным руководством и представителями науки, литературы и искусства. Углубление консервативных начал в управлении культурой содействовало росту оппозиционных настроений среди части интеллигенции.

Культура в "перестройка". На рубеже 80-90-х годов произошли изменения правительственной политики в духовной жизни общества. Это выразилось, в частности, в отказе органов руководства культурой от административных методов управления литературой, искусством, наукой. Ареной острых дискуссий общественности стала периодическая печать — газеты "Московские новости", "Аргументы и факты", журнал "Огонек". В публикуемых статьях предпринимались попытки разобраться в причинах "деформаций" социализма, определить свое отношение к "перестроечным" процессам. Обнародование неизвестных ранее фактов отечественной истории послеоктябрьского периода вызывало поляризацию общественного мнения. Значительная часть либерально настроенной интеллигенции активно поддержала реформаторский курс М.С. Горбачева. Но многие группы населения, в их числе специалисты, научные работники, видели в проводимых реформах "измену" делу социализма и активно выступали против них. Различное отношение к происходящим в стране преобразованиям приводило к конфликтам в руководящих органах творческих объединений интеллигенции.

В конце 80-х годов несколько московских литераторов сформировали альтернативный Союзу писателей СССР комитет "Писатели в поддержку перестройки" ("Апрель"). Идентичное объединение было сформировано ленинградскими литераторами ("Содружество"). Создание и деятельность этих групп привели к расколу Союза писателей СССР. О поддержке происходивших в стране демократических преобразований заявил созданный по инициативе ученых и литераторов "Союз духовного возрождения России". В то же время часть представителей интеллигенции негативно встретила курс на "перестройку". Взгляды этой части интеллигенции получили отражение в статье преподавательницы одного из вузов Н. Андреевой "Не могу поступаться принципами".

Начавшаяся "перестройка" вызвала к жизни мощное движение за освобождение культуры от идеологического нажима.

Образование и наука. В 70-е годы в стране развернулась подготовительная работа для введения всеобщего среднего образования. В городе и на селе сооружались новые школы, их число превысило 140 тыс. Увеличивалась численность учительских кадров. В целях улучшения общеобразовательной подготовки учащихся были внесены изменения в учебные программы. Начиная с четвертого года обучения, вводилось изучение школьниками основ наук. В годы десятой пятилетки переход к обязательному всеобщему среднему образованию был завершен. Однако, по мнению специалистов, выпускники школы были слабо подготовлены к самостоятельному труду. В связи с этим в 1984 г. был принят закон о перестройке школы. В нем предусматривались меры во дополнению всеобщего среднего всеобщим профессиональным образованием. Намечалось обязательное компьютерное обучение школьников. Однако слабость материально-технической базы школ не позволила осуществить намеченный план полностью.

Сложными путями развивалась высшая школа. Расширялась сеть вузов; многие институты были преобразованы в университеты. Для оказания помощи при поступлении в вузы работающей молодежи вновь создавались рабфаки. Увеличилась сеть вечернего и заочного образования. В середине 80-х годов в отраслях народного хозяйства трудились 33 млн. специалистов. Но уровень подготовки многих из них не всегда отвечал требованиям времени. В то же время по мере роста численности выпускников вузов возникали сложности с их трудоустройством. Многие молодые специалисты работали не по специальности. В годы "перестройки" стали входить в практику договорные обязательства между вузами и предприятиями на подготовку специалистов определенного профиля. Это нововведение не привело к позитивным сдвигам в развитии высшей школы и ее связях с производством.

Непросто развивалась отечественная наука. С конца 60-х годов в некоторых ее отраслях наметилось отставание. Именно на это обратила внимание группа советских ученых в письме, направленном Л.И. Брежневу. Одной из причин отставания науки называлось отсутствие необходимых для деятельности ученых свободы творчества и получения информации. Ее развитие сдерживалось также слабой материальной базой, неразвитостью научного приборостроения.

В 70-е годы капиталовложения в науку были увеличены, что позволило преодолеть отставание в некоторых ее областях. Продолжалась разработка научных программ, начатых в предшествующие годы. В частности, активно проводились космические исследования. Вошли в практику длительные полеты людей в космос. Итоги космических

изысканий широко применялись в народном хозяйстве, в частности, в геологии и рыболовстве. Велись исследования в области электроники и лазерной техники. Было построено несколько атомных реакторов.

Широкое признание получили труды советских исследователей в области радиотехники и электроники (В.А. Котельников), термодинамики (В.А. Кириллин), прикладной механики и автоматики (А.Ю. Ишлинский). В 1978 г. за научные открытия в области физики был удостоен Нобелевской премии академик П.И. Капица.

Решение народнохозяйственных задач требовало более тесного соединения науки с производством. Основной формой их слияния стали научно-производственные объединения (НПО). Они создавались как в промышленности (например, Ленинградское оптико-механическое объединение), так и в сельском хозяйстве (к примеру, "Эфирмасло"). НПО соединяли в едином межхозяйственном комплексе промышленные предприятия, исследовательские организации, конструкторские бюро, экспериментальные хозяйства. К середине 80-х годов действовали около 250 НПО в промышленности и почти 400 научно-производственных систем в агросфере экономики. "Перестройка" и распад СССР привели к слому большинства сложившихся научно-производственных структур.

В условиях перехода к рыночным отношениям многие ученые изменили характер своей деятельности, перейдя на работу в предпринимательские и коммерческие организации. Некоторые представители точных наук покинули страну, с тем чтобы продолжить работу в зарубежных исследовательских центрах.

Литература и искусство. В литературе и искусстве второй половины 60-х конца 80-х годов отчетливо видны две линии развития. Первая официально признанная. Она была представлена публикуемыми повестями и рассказами, экспонируемыми на выставках художественными полотнами, исполняемыми со сцен драматическими и музыкальными произведениями. Кроме того, существовало неизвестное или малоизвестное большинству читателей и зрителей творчество деятелей культуры, созданное не в рамках традиционного метода социалистического реализма. Некоторые из произведений официального искусства, высоко оцененные в свое время руководящими органами культуры, оказались "однодневками". И, наоборот, многие работы второго, непризнанного ранее направления заняли видное место в отечественной культуре.

В творчестве многих представителей литературы и искусства в рассматриваемый период занимала тема Великой Отечественной войны. На экранах кинотеатров демонстрировались кинофильмы о войне (в их числе "Обыкновенный фашизм" М.И. Ромма). В городах и рабочих поселках сооружались памятники героям и жертвам войны

(например, мемориал "Героическим защитникам Ленинграда" скульптора М.К. Аникушина).

На рубеже 60-70-х годов в литературу вошла большая группа прозаиков, темой творчества которых являлась современная им деревня. В произведениях В.П. Астафьева, Б.П. Можаяева, В.Г. Распутина, В.М. Шукшина центральное место заняли судьбы русского крестьянства, взаимоотношения деревни и города. В жанре научной фантастики работали А.Н. и Б.Н. Стругацкие. Повысился интерес писателей к историческому прошлому страны. Мемуарная литература пополнилась воспоминаниями известных военачальников периода Отечественной войны (книги Г.К. Жукова "Воспоминания и размышления", А.М. Василевского "Дело всей жизни" и др.). Однако многие талантливые произведения, написанные в этот период, не смогли преодолеть цензурных запретов и увидели свет спустя длительное время.

Идеологизация общественной жизни тяжело отражалась на развитии живописи, киноискусства. Большие трудности приходилось преодолевать организаторам выставок одного из талантливейших художников И.С. Глазунова. Как и прежде, пылились в запасниках музеев полотна художников-авангардистов 30-х годов. Картины и литературные произведения на исторические темы могли увидеть свет лишь в том случае, если они соответствовали сложившимся официальным взглядам на события прошлого. В то же время была открыта "зеленая улица" для публикации произведений заведомо слабых, но соответствующих идеологическим основам социалистической культуры. Во второй половине 70-х годов были опубликованы многомиллионными тиражами книги Л.И. Брежнева "Малая земля", "Целина" и "Возрождение". Книги-воспоминания, написанные по заданию Генерального секретаря ЦК КПСС, носили публицистический характер и предназначались в основном для изучения в сети партийной учебы. Однако правление Союза писателей СССР сочло возможным принять Л.И. Брежнева в ряды писательского Союза.

Запрещенные властями литературные произведения печатались, как правило, в "Самиздате". Этим путем пришли к читателю впервые книги А.И. Солженицына "Архипелаг ГУЛАГ", А.П. Платонова "Чевенгур", Б. Л. Пастернака "Доктор Живаго".

Годы "перестройки" преобразили художественную жизнь страны. На страницах журналов "Новый мир", "Октябрь", "Знамя" и других периодических изданий появились произведения поэтов и прозаиков, погибших в годы революции, во время репрессий. Печатались стихи Н.С. Гумилева, О.Э. Мандельштама. Увидели свет произведения русских зарубежных писателей, покинувших Россию в 20-е годы (И.А. Бунина, Г.В. Иванова, Д.С. Мережковского, В.Ф. Ходасевича, В.В. Набокова и др.). Спустя сорок с

лишним лет после принятия было признано ошибочным постановление ЦК партии о журналах "Звезда" и "Ленинград".

Появились негосударственные (кооперативные) издательства и издательские группы. Их усилиями были возвращены в литературу и философию произведения лиц, судьба которых сложилась трагически в условиях Советской России. Публиковались книги религиозных философов первой трети XX века Н.А. Бердяева, В.В. Розанова, П.А. Флоренского. Был опубликован роман В. Гроссмана "Жизнь и судьба", некогда конфискованный у него органами госбезопасности.

Стремление к философскому осмыслению прошлого коснулось искусства кино (фильм Т. Абуладзе "Покаяние"). Возникли многочисленные театры-студии. Новые театральные коллективы пытались найти свой путь в искусстве. Были организованы выставки художников, мало известных широкому кругу зрителей 80-х годов, П.Н. Филонова, В.В. Кандинского, Д.П. Штеренберга. С распадом СССР прекратили свою деятельность общесоюзные организации творческой интеллигенции.

Культура России в первой половине 90-х годов развивалась в условиях резкого сокращения государственных ассигнований на ее нужды. Законодательство Российской Федерации закрепило за культурой 2% средств федерального и около 6% местного бюджета. Однако реально для нее выделялось менее одного процента. В такой обстановке начала действовать федеральная программа "Сохранение и развитие культуры и искусства". Главное внимание в ней уделялось спасению важнейших объектов национальной культуры. В соответствии с программой проводились реставрационные работы по сохранению и восстановлению памятников прошлого в Москве, Новгороде, Великом Устюге. Реставрировались музеи С.А. Есенина в Константинове и декабристов в Ялоторовске, усадьба А.К. Толстого в Брянской области. Сохранялись сформировавшиеся на рубеже 80-90-х годов тенденции развития науки, литературы и искусства. Усилилась коммерциализация культуры. Коммерческой деятельностью занялись многие научно-исследовательские институты и вузы, театральные и музыкальные коллективы. Появились основанные на частном предпринимательстве художественные галереи и салоны.

Итоги "перестройки" для отечественной культуры оказались многосложными, неоднозначными. Культурная жизнь стала богаче и разнообразнее. В то же время существенными потерями обернулись "перестроечные" процессы для науки, системы образования. Рыночные отношения стали проникать в сферу литературы и искусства. Преодолевая материальные трудности, борясь с диктатом рынка и вестернизацией культуры, деятели литературы и искусства стремились сохранить в своем творчестве лучшие традиции культурного наследия России.

2. Новые тенденции в литературе: тематика и проблематика, традиции и новаторство в произведениях писателей и поэтов.

Периодом «оттепели» называют конец 50-х – 60-е годы жизни общества и литературы. К большим общественным переменам привели смерть стали, XX съезд партии, прошедший после, доклад Хрущева о культе личности Сталина. Большим оживлением и творческим подъемом были отмечена литература этих лет. Во времена «оттепели» заметно ослабла цензура, прежде всего в литературе, кино и других видах искусства, где стало возможным более критическое освещение действительности. Начал выходить целый ряд новых журналов: "ВЛ", "Русская литература", "Дон", "Урал", "На подъеме", "Москва", "Юность", "Иностранная литература". Все чаще проходят творческие дискуссии на темы реализмы, современности, о гуманизме и романтизме, возвращается внимание к специфике искусства. Не проходят стороной и дискуссии о самовыражении, о «тихой» лирике, о документе и вымысле в художественном творчестве. В 1971 год принято постановление «О литературно-художественной критике», что несомненно показывает насколько больше значение в эти годы уделялось развитию критики. Незаслуженно забытые имена и книги И. Бабеля, А. Веселого, И. Катаева, П. Васильева, Б. Корнилова были восстановлены в литературе. Также в литературу возвращаются произведения М. Булгаков ("Избранная проза", "Мастер и Маргарита"), А. Платонов (проза), М. Цветаева, А. Ахматова, Б. Пастернак. 60-е годы считаются феноменом в истории русской литературы XX века. В этот период истории миру явилось целую плеяду имен талантливых прозаиков. Прежде всего это были писатели, пришедших в литературу после войны: Ф. Абрамов, М. Алексеев, В. Астафьев, Г. Бакланов, В. Богомоллов, Ю. Бондарев, С. Залыгин, В. Солоухин, Ю. Трифонов, В. Тендряков. Расцвет творчества этих писателей приходится на 60-е годы. В этот период особенностью литературного процесса становится расцвет художественной публицистики. (В. Овечкин, Е. Троепольский, Б. Можаяев). Социально-культурное обновление уже в конце 1950-х годов шло очень слоно и внутренне противоречиво. Наметилось отчетливое противопоставление двух сил. Не смотря на явно положительные тенденции публикаций новых произведений, нередко были критические нападки и даже организованные компании против писателей и произведений, являвших собой новый этап общественно-литературного развития. (Повесть И. Оренбурга "Оттепель" и его мемуары "Люди, годы, жизнь", романы Б. Пастернака "Доктор Живаго", В. Дудинцева "Не хлебом единым" и др.) Нападкам деятели искусства, молодые поэты и прозаики подвергались и со стороны Н.С. Хрущева, который выступал с грубыми проработанными речами на встречах с творческим творческой интеллигенцией в конце 1962-начале 1963 года. В 1962

году Хрущевым было принято решение поставить на место сильно «разболтавшихся» писателей и художников, которые все больше требовали свободы творчества. На последующих встречах Хрущев не раз подвергал деятелей культуры резкой критике. В декабре 1962 года в Манеже была организована выставка произведений изобразительного искусства, которую посетил и Хрущев. Среди выставочных экспонатов числилось и несколько картин и скульптур, выполненные в стиле абстракционизма, столь модном на Западе. Хрущев был разгневан, посчитав, что авторы издеваются над зрителями и зря переводят народные деньги. В своем обличении авторов Хрущев дошел до публичного оскорбления, в результате чего многие участники были лишены права выставляться, а также были лишены заработка (ни одно издательство не принимало их работы даже в качестве иллюстраций). Среди художественной интеллигенции такое поведение вызвало резкий диссонанс, недовольства начали быстро распространяться и выливаться в критическое мнение о Хрущеве и его политике, появилось множество анекдотов. В то же время были подвергнуты жесткой критике произведения художника Роберта Фолька, скульптора Эрнеста Неизвестного, поэта Андрея Вознесенского, кинорежиссера Марлена Хуциева. Критическим нападкам подвергались произведения, опубликованные в "Новом мире" А. Твардовского, из-за чего он был вынужден уйти из журнала в 1970 г. Также травля Бориса Пастернака, судебный процесс над Иосифом Бродским, обвиненным в «тунеядстве» и сосланными на Север, «дело» Андрея Синявского и Юлия Даниеля, осужденных за их художественные произведения, опубликованные за границей, преследование А. Солженицына, В. Некрасова, Александра Галича. Литература 70-90-х годов с середины 60-х годов «оттепель» пошла на убыль. Период «оттепели» сменился брежневской эпохой застоя (70-80-е годы), который был отмечен таким явлением, как диссидентство. За открытое выражение своих политических взглядов, существенно отличавшихся от политики государства, коммунистической идеологии и практики, многие талантливые авторы были навсегда разлучены с родиной и были вынуждены эмигрировать. (А. Солженицын, В. Некрасов, Г. Владимов, Н. Аксенов, И. Бродский). В середине 80-ых к власти приходит М. С. Горбачев, этот период получил название «перестройки» и проходил он под лозунгом «ускорения», «гласности» и «демократизации». В условиях развернувшихся в стране бурных социально-политических перемен, резко изменилась ситуация в литературе и в общественно-культурной жизни, что привело к публикаторскому «взрыву». Невиданных тиражей достигают журналы «Юность», «Новый мир», «Знамя», начинает печататься все большее количество «задержанных» произведений. В культурной жизни страны возникает явление, которое получило символическое название «возвращенная литература». В этот период времени были

отмечены новые подходы к переосмыслению достижения прошлого, включая и труды советской «классики». Во 2-й половине 1980-х и в 1990-е годы произведения М. Булгакова и Андрея Платонова, В. Гроссмана и А. Солженицына, Анны Ахматовой и Бориса Пастернака, ранее находившиеся под запретом, стали осмысляться как важнейшие составные части литературные процессы XX столетия. Особое внимание получили писатели русского зарубежья – первой и последующей волн эмиграции: творчество Ивана Бунина и Владимира Набокова, Владислава Ходасевича и Георгия Иванова и др. Возвращаются в литературу имена Василия Аксенова, Георгия Владимова, Владимира Войновича, Сергея Довлатова, Владимира Максимова, Виктора Некрасова, Иосифа Бродского, Александра Галича. В творчестве видных писателей во второй половине 80-х годов выделилась проблемно-тематические пласты художественной и мемуарной литературы, повествующем об историческом прошлом. Прежде всего говорилось о трагических событиях и испытаниях эпохи (сталинские репрессии, раскулачивание и 1937 год, «лагерная тема»). Наглядными примерами этого периода литературы может предстать лирические произведения большой формы: поэмы-циклы А. Ахматовой («Реквием»), А. Твардовского («По праву-памяти») и др. «Задержанными» произведениями были не только публикации выдающихся произведений 20-30-х и 50-60-х гг. (А. Платонова "Котлован", "Чевенгур", М. Булгакова "Дьяволиада" и "Собачье сердце", В. Гроссмана "Жизнь и судьба", "Все течет", А. Солженицына "В круге первом", "Раковый корпус", Ю. Домбровского "Хранитель древностей", "Факультет ненужных вещей", В. Шаламова "Колымские рассказы"), но и творения современников: "Новое назначение" А. Бека, "Белые одежды" В. Дудинцева, "Ночевала тучка золотая" А. Приставкина, "Дети Арбата" А. Рыбакова. Литература этих и последующих лет развивалась сложно, в ней проявились влияния реализма, неоавангардизма и постмодернизма. Вопрос о создании исторически достоверной, подлинно философской литературы, об эпохе и ее людях во всей её сложности немой вопросом висел на устах читательской аудитории. В конце 1980-х годов литературовед и критик Г. Белая в статье ««Другая» проза: предвестие нового искусства» задалась одним из главных вопросов того времени: «Кого же отнести к «другой» прозе»? Список авторов «другой» прозы был довольно разношерстный: Л. Петрушевский и Т. Толстой, Венедикт Ерофеев, В. Нарбиков и Е. Попов, Вяч. Пьецух и О. Ермаков, С. Каледин и М. Харитонов, Вл. Сорокин, Л. Габышев и др. Эти писатели были действительно разные: по возрасту, поколению, стилю и поэтике. Произведения «другой» прозы остро критиковали и оспаривали советскую действительность. Художественным пространством этой школы были общежития, коммуналки, кухни, казармы, тюремные камеры. А их персонажи - маргиналы: бомжи, люмпены, воры, пьяницы, хулиганы,

проститутки. В это же время (80-е) в литературе появляется новое поколение, что называло себя «сорокалетними» прозаика («московская школа»). Пришли они со своим героем, для обозначения которого критики вводят определения "срединный", "амбивалентный" (В. Маканин, А. Курчаткин, В. Крупин, А. Ким).

Развитие Прозы. В произведениях "Оттепель" И. Эренбурга, "Не хлебом единым" В. Дудинцева, "Битва в пути" Г. Николаевой очень ярко выражены попытки постижения противоречий социально-политического развития. Авторы постарались акцентировать внимание на социальных, нравственно-психологических проблемах. Произведения, созданные в годы «оттепели», больше привлекают внимание не традиционным изображением схватки двух миров в революции и гражданской войне, а внутренними драмами революции, противоречиями внутри революционного лагеря, столкновениями разных нравственных позиций людей, вовлеченных в историческое действие. Именно это стало основой конфликта в повести П. Нилина «Жестокость». Гуманистическая позиция молодого сотрудника угрозыска Вениамина Малышева вступает в противоборство с бессмысленной жестокостью начальника угрозыска. Похожий конфликт определяет развитие сюжета в романе «Соленая падь» С. Залыгина. От начала и до конца романа, белой нитью прошита мысль о земле и необходимости беречь её красоту от бездумной жестокости и корысти расхитителей, от равнодушного попустительства. Самые дорогие автору идеи излагает Николай Устинов, герой, духовно близкий нашему времени. «Землею рождаются все люди - и дети, и отцы, и матери, и предки, и потомки, - а спроси, узнают ли они в лике её мать родную? Любят ли её? Или только притворяются, будто любят, на самом же деле хотят от неё только брать И брать, в то время как любовь - это же ведь умение отдавать? И даже не может истинно любящий человек не дать. Земля всегда готова погибнуть ради людей, источиться для них, изойти в прах, а найди-ка такого человека, который скажет: «Готов погибнуть ради земли! Ради лесов её, степей, ради пашен её и неба над нею!»» («Соленая падь» С. Залыгина). Молодым прозаикам времен «оттепели» (: Г. Владимова, В. Войновича, А. Гладилина, А. Кузнецова, В. Липатова, Ю. Семенова, В. Максимова) были свойственны моральные и интеллектуальные искания. «Молодая» проза 1960-х годов или «исповедальная», как обозначили её критики, начиналась всего лишь с одного человека - В. Аксенова. Произведения писателей «молодой» прозы печаталось на страницах журнала «Юность». Герой, не соответствующий общепринятым канонам поведения, очень привлекал прозаиков того времени. Таким литературным героям было свойственно ироничное отношение к окружающему миру. И только сейчас становятся ясно, что за этой ширмой ироничности и язвительности героя, у многих авторов высился трагический семейный опыт: боль за

судьбу репрессированных родителей, личная неустроенность, мытарства по жизни. Но не только трагедия стала основой интереса к такому типу художественных героев, подноготная скрывалась и в высокой самооценке, породившая уверенность, что вне полной свободы они не смогут полностью реализовать свой творческий потенциал. Соцреалистичная эстетика навязывала представление о советском человеке, как о цельной личности, живущей в ладу со своей прекрасной современностью, «молодые» писатели же никак не могли принять это наставления, из-за чего в литературе появился молодой рефлектирующий герой. В основном это были вчерашние школьники, делающие своим первые шаги в большом мире. Свою повесть "Продолжение легенды" А. Кузнецов начинает с признания героем своей «незрелости» и беспомощности. Критики находили причину разлада в душе героя «молодой» прозы в сломе в самосознание советского общества, который произошел в начале «оттепели». В тот момент закрепились идеологические мифы, что насаждались последние сорок лет, и в этом сломе больше всего пострадало моральное самочувствие самого молодого поколения, что и привело к кризису веры. «Зачем было готовить нас к легкой жизни?» ("Продолжения легенды", Анатолий Кузнецов) – вопрошает главный герой, оказавшись в «открытом плавании» взрослого мира. Именно это стало конфликтом в «молодой» прозе; мир оказался не таким, как его рисовали в учебниках и книжка, а за дверьми школы начиналось что-то совершенно иное, новое, к чему молодое поколение ещё не было подготовлено. Мир менялся и это всех страшило. Многим хотелось красивой, взволнованной жизни, как например, героям повести В. Аксенова «Коллеги» (1968 г.), но их романтическому представлению о мире противостоит грубая и некрасивая проза действительности, с которой сталкиваются коллеги сразу после окончания мединститута. В деревню попадает Саша Зеленин, где врачуют по старинке, а Максиму приходится заниматься рутинной санитарно-карантинной службой в порту вместо плавания по морям и океанам. Оба героя сталкиваются со злом: Зеленин с бандитом Бугровым, а Максимов - с жуликом Ярчуком, которого выводит на чистую воду. Все герои "исповедальной" должны пройти испытание соблазнами компромисса: пошлостью, цинизмом, приспособленчеством. Основным конфликтом, что получает развитие в «молодой» прозе явился конфликт отцов и детей. В своей повести «Звездный билет» В. Аксенов выставляет старшее поколение комично. Бунт «звездных мальчишек» ничто иное, как протест против шаблона, стандарта, отказ подчиняться старым нормам. Это желание быть самим собой и самому распоряжаться своей судьбой. Впрочем, стоит отметить, что в большей степени все духовные метания авторов «молодой» прозы привели их к трагическому исходу - эмиграции, так как советская власть не могла принять такой новизны взглядов. В прозе 60-х годов можно

выделить еще одно течение – лирическая проза, которую представляли такие писатели, как К. Паустовский ("Повесть о жизни"), М. Пришвин ("В тумане"), В. Соломин ("Капля росы"), О. Берггольц ("Дневные звезды"). Произведения лирической прозы раскрыто не столько внешнее движение, сколько мир души литературного героя. Главное в такие произведениях был не сюжет, а чувства персонажей. "Капля росы", "Владимирские проселки" В. Солоухина и "Дневные звезды" О. Берггольц с момента их появления считались образцами лирической прозы, где доминирует не только лирическое начало, но и эпическое. Повесть "Владимирские проселки" В. Солоухина - повествовательный жанр, в котором присутствуют не только лирическое начало, но и элементы документа, очерка и исследования. Антимещанскую, бытовую прозу можно представить произведениями Ю. Трифонова, Ю. Семина ("Семеро в одном доме"), В. Белова ("Воспитание по доктору Споку"). Романы "И это все о нем" В. Липатова и "Территория" О. Кунаева. Были наиболее значительны в "производственной" прозе. "Лагерная" проза представлена произведениями А. Солженицына ("Один день Ивана Денисовича"), В. Шаламова ("Колымские рассказы"), Г. Владимова ("Верный Руслан"). К этой прозе можно отнести и воспоминания бывших лагерников О. Волкова ("Во мгле"), Е. Гинзбург ("Крутой маршрут"). Углубление художественных конфликтов, стремление во всей полноте и сложности исследовать противоречия развития, особенно отмечено в прозе этих лет. Так же можно заметить обогащение жанрово-композиционной и стилевой структуры произведений о войне, широкое использование условных форм изображения, усложнение авторской. Духовное обновление общества было спровоцировано перестройкой 80-х годов. Именно перестройка дала возможность заговорить об отсутствии благополучия с воспитанием молодого поколения многим писателям. Именно в это время вскрылись причины падения нравов в обществе. Об этом говорили писатели В. Астафьев («Печальный детектив»), Ч. Айтматов («Плаха»), Ф. Абрамов («Дом»). Вершиной достижения литературы 60-90-х гг. стала военная и деревенская проза. Военная проза характеризовалась подлинностью описаний боевых действий и переживаний героев, поэтому автор военной прозы являлся, как правило, прошедшим через все, что она описывал в своем произведении, например роман «Прокляты и убиты» Виктора Астафьева. Деревенская проза начала появляться ещё в 50-е годы («очерки Валентина Овечкина» Александра Яшина, Анатолия Калинина, Ефима Дороша), но не имела достаточной силы и заинтересованности, чтобы выделиться в отдельное направление. И только к середине 60-х «деревенская проза» достигает нужного уровня художественности (большое значение имел для этого рассказ Солженицына «Матрёнин двор»).

Лекция №24

Жизнь и творчество В.М. Шукшина

(раздел 4, тема 4.2)

1. Биография.

Родился 25 июля 1929 г. в селе Сростки Бийского района Алтайского края в крестьянской семье. После школы работал слесарем, служил во флоте, был директором вечерней школы в родном селе. С 1954 г. жил в Москве. Окончил режиссёрский факультет ВГИКа (1961 г.), учился у М. И. Ромма. В 1959 г. начал публиковать рассказы, составившие первый сборник «Сельские жители» (1963 г.).

В 1964 г. по своему сценарию Шукшин поставил фильм «Живёт такой парень», получивший приз «Золотой лев» на Международном кинофестивале в Венеции. Главный герой фильма Пашка Колокольников — человек, по определению автора, «стихийного образа жизни».

В фильмах «Там, вдали» (1968 г.) и «Печки-лавочки» (1973 г.) Шукшин противопоставляет «свежесть» деревни стандартности города. Он сталкивает человека, жаждущего душевного праздника, с бездуховностью мещанской жизни.

Наибольшую художественную силу эта тема обрела в киноповести «Калина красная» (1973 г.), послужившей сценарием для одноимённого фильма в постановке автора и с его участием как исполнителя главной роли. Картина стала победителем на 7-м Всесоюзном кинофестивале в Баку (1974 г.). Стремление к эпической форме проявилось в романе «Любавины» (1965 г.), фильме «Конец Любавиных» (1972 г.), киномане «Я пришёл дать вам волю» (1971 г.) о Степане Разине и картине «Странные люди» (1971 г.)

Литературный стиль Шукшина ярко окрашен колоритом народно-разговорной речи.

Василий Макарович скоропостижно умер 2 октября 1974 г. в станице Клетской Волгоградской области на съёмках фильма «Они сражались за Родину».

Похоронен на Новодевичьем кладбище в Москве.

2. Рассказ «Чудик».

Таков главный герой рассказа "Чудик". Автор настойчиво подчеркивает его чужаковатость, которая отличает героя от других, "правильных" людей. Этот прием помогает проявить лучшие его человеческие качества: правдолюбие, совесть, доброту. Рассказ построен в форме изложения событий, случившихся во время отпускной поездки Чудика к брату на Урал. Герой собирается в дорогу, покупает подарки племянникам, и тут происходит эпизод, в котором раскрываются прекрасные свойства его души: честность, скромность, застенчивость.

Чудик глянул, "...а у прилавка, где очередь, лежит в ногах у людей пятидесятирублевая "бумажка". Создается проблемная для героя ситуация: тайком присвоить "бумажку" или объявить всем о находке и отдать ее владельцу, ведь она, "этакая зеленая дурочка лежит себе, никто ее не видит". Употребляя по отношению, к неодушевленному предмету слово "дурочка", Шукшин передает нюансы душевного состояния героя: радость от находки и от сознания того, что никто, кроме него, не видит "бумажку". При этом главный вопрос — как поступит Чудик — остается пока открытым. Чудик объявляет всем о своей находке. Хозяина потерянной пятидесятирублевки не оказалось, и ее решили положить на видное место на прилавке. Герой выходит из магазина в приятнейшем расположении духа. Он доволен собой, тем, как это у него легко, весело получилось. Но тут обнаруживается, что найденные деньги принадлежали.. .ему самому: "Моя была бумажка-то! — громко сказал Чудик.

— Да почему же я такой есть-то? " — вслух горько рассуждал Чудик. Совесть, стеснительность героя не позволяют ему протянуть руку за проклятой бумажкой, хотя он понимает, что будет долго казнить себя за рассеянность, что дома ему предстоит объяснение с женой.

Показательно, что автор и в собственном повествовании, и в речи Чудика называет пятидесятирублевку не иначе как бумажка, тем самым подчеркивая пренебрежительное к ней отношение. В этом, на первый взгляд незначительном, эпизоде проявляется взгляд Шукшина на одну из важнейших проблем духовной жизни человека — мещанское накопительство.

Однако своего героя автор отнюдь не идеализирует. Идеализация противоречит самой сути творчества Шукшина, для которого высшей мерой художественности было стремление говорить обо всем просто и прямо. Чудик — человек рассеянный (потеря денег), может показаться невоспитанным (назойливое приставание с разговорами к незнакомым людям), достиг не самых больших высот грамотности и т. д. Но все перечисленные недостатки героя представляются незначительными по сравнению с его

"светлой душой. Автор ставит своего героя, человека доброго и совестливого, в условия, требующие всех душевных запасов добра и стойкости, чтобы не сломаться, не разувериться, видя, что ультрасовременная нахрапистая дрянь якобы и есть лицо нашего времени, а совесть и порядочность будто бы безнадежно устарели. Несмотря на свою "простоту", Чудик размышляет над проблемами, волнующими человечество во все времена: в чем смысл жизни? что есть добро и зло? кто в этой жизни "прав, кто умнее?" И всеми поступками доказывает, что прав он, а не те, кто считает его чудачком, "чудиком". Произведения Василия Шукшина и их герои правдивы как в социально-бытовом плане, так и в художественном. "Нравственность — есть правда", — так определил свою главную заповедь сам Василий Шукшин. Заповедь эта ни разу не была нарушена в его творчестве, он не шел ни на какие компромиссы с собственной совестью и говорил людям правду, какой бы горькой и трудной она ни была.

3.Изображение жизни русской деревни: глубина и цельность духовного мира русского человека.

В рассказах Шукшина очень многое строится на анализе столкновения города и деревни, двух разных психологии, представлений о жизни. Писатель не противопоставляет деревню городу, он лишь выступает против поглощения городом деревни, против утраты тех корней, без которых нельзя сохранить в себе нравственное начало. Мещанин, обыватель - это и есть человек без корней, не помнящий своего нравственного родства, лишенный "доброты душевной", "интеллигентности духа". А в русской деревне еще сохранились и удаль, и чутье правды, и стремление к справедливости - то, что стерто, искажено в людях городского склада. В рассказе "Мой зять украл машину дров" герой боится прокуратура, человека равнодушного к его судьбе; страх и унижение подавляют сначала чувство собственного достоинства героя Шукшина, Но врожденная внутренняя сила, корневое чувство правды заставляют героя рассказа преодолеть страх, животную боязнь за себя, одержать над своим противником нравственную победу.

Взаимоотношения между городом и деревней всегда были сложными, противоречивыми. На городскую "похвальбу" цивилизацией человек деревни часто отвечает хамством, защищается резкостью. Но, по мысли Шукшина, настоящих людей объединяет не место жительства, не среда, а незыблемость понятий чести, смелости, благородства. Они родственны по духу, по стремлению в любой ситуации сохранить свое человеческое достоинство - и при этом помнить о достоинстве окружающих. Так, герой рассказа "Чудик" все время стремится доставить радость людям, не понимает их отчужденности и

жалеет их. Но Шукшин любит своего героя не только за это, а еще и за то, что в нем не стерлось личное, индивидуальное, то, что отличает одного человека от другого. "Чудаки" необходимы в жизни, потому что именно они делают ее добрее. И как важно это понимать, видеть в своем собеседнике личность!

В рассказе "Экзамен" случайно пересеклись пути двух незнакомых людей: Профессора и Студента. Но вопреки формальной ситуации экзамена они разговорились - и увидели друг в друге людей.

Шукшин - народный писатель. Дело не только в том, что его герои простые, незаметные и жизнь, которой они живут, обычна. Видеть, понимать боль другого человека, верить в себя и в правду - обычна. Видеть, понимать боль другого человека, верить в себя и в правду - исконные народные качества. Человек имеет право отнести себя к народу, только если он обладает чувством духовной традиции, нравственной необходимости быть добрым. Иначе, будь он хоть "исконно" деревенский, все равно его душа без лика, а если таких людей много, то нация перестает быть народом и превращается в толпу. Такая угроза и нависла над нами в эпоху застоя. Но Шукшин всей душой любил Россию. Он верил в неискоренимость в русской душе совести, доброты, чутья справедливости. Вопреки времени, преодолевая его давление, герои Шукшина остаются людьми, остаются верными самим себе и нравственным традициям своего народа...

Первой попыткой осмысления В. Шукшиным судеб русского крестьянства на исторических изломах, стал роман "Любавины". В нем речь шла о начале 20-х годов нашего столетия. Но главным героем, главным воплощением, сосредоточием русского национального характера для Шукшина являлся Степан Разин. Именно ему, его восстанию, посвящен второй и последний роман Шукшина "Я пришел дать вам волю". Когда впервые заинтересовался Шукшин личностью Разина, сказать трудно. Но уже в сборнике "Сельские жители" начинается разговор о нем. Был момент, когда писатель понял, что Степан Разин какими-то гранями своего характера абсолютно современен, что он - сосредоточие национальных особенностей русского народа. И это, драгоценное для себя открытие, Шукшин хотел донести до читателя. Сегодняшний человек остро ощущает, как "сократилась дистанция между современностью и историей". Писатели, обращаясь к событиям прошлого, изучают их с позиции людей XX столетия, ищут и находят те нравственные и духовные ценности, которые необходимы в наше время.

Проходит несколько лет после окончания работы над романом "Любавины", и Шукшин на новом художественном уровне пытается исследовать процессы, происходящие в русском крестьянстве. Поставить фильм о Степане Разине было его мечтой. К ней он возвращался постоянно. Если принять во внимание природу шукшинского дарования, вдохновлявшегося и питавшегося живой жизнью, учесть, что он сам собирался играть роль Степана Разина, то от фильма можно было бы ожидать нового глубокого проникновения в русский национальный характер. Одна из лучших книг Шукшина так и называется - "Характеры" - и само это название подчеркивает пристрастие писателя к тому, что складывалось в определенных исторических условиях.

В рассказах, написанных в последние годы, все чаще звучит страстный, искренний авторский голос, обращенный прямо к читателю. Шукшин заговорил о самом главном, наболевшем, обнажая свою художническую позицию. Он словно почувствовал, что его герои не все могут высказать, а сказать обязательно надо. Все больше появляется "внезапных", "навыдуманных" рассказов от самого себя Василия Макаровича Шукшина. Такое открытое движение к "неслыханной простоте", своеобразной обнаженности - в традициях русской литературы. Тут собственно уже не искусство, выход за его пределы, когда душа кричит о своей боли. Теперь рассказы сплошное авторское слово. Интервью - обнаженное откровение. И везде вопросы, вопросы, вопросы. Самые главные о смысле жизни.

Искусство должно учить добру. Шукшин в способности чистого человеческого сердца к добру видел самое дорогое богатство. "Если мы чем-нибудь сильны и по-настоящему умны, так это в добром поступке", - говорил он.

С этим жил, в это верил Василий Макарович Шукшин.

3. Тема нравственности в рассказах.

В литературе 60х - 70х годов одной из главенствующих тем - была тема деревни. Обострение общественного интереса к экономическим и социально-идеологическим процессам, происходящим в сельском хозяйстве вызвало в жизни ряд замечательных произведений Ф.Абрамова, В.Белова, В.Тендрякова и конечно же Василия Шукшина. Их произведения тем и замечательны, что не замкнуты в границы лишь деревенской темы, в них нашли выражение социальные и духовные, нравственные интересы современного общества. Писатели устремлены к познанию нравственных истоков характера

деревенского человека, стремительно меняющегося в то время. Преображаются социальные условия деревенского бытия.

Среди русских современных писателей, мастеров рассказа, Шукшину отведено почетное место. Его новеллистическое творчество - явление яркое и самобытное.

При всем многообразии жанровых форм Шукшина - есть то, что их объединяет, - излюбленная нравственная проблематика и присущая только этому автору творческая манера, тот творческий почерк, по которому узнаешь каждую его страницу.

Проза Василия Шукшина явление своеобычное, со своими стилевыми особенностями. Характеры увиденные в жизни, писатель додумывает, развивает, довоображает. Шукшин вглядывается в свой персонаж и исследует его как художник досконально, открывая его душевную многослойность, многогранность.

В его рассказах жизнь предстает в ее многомерности, неисчерпаемости, в удивительном разнообразии. Интонация его произведений подвижна, богата оттенками. Шукшин на нескольких страницах создает неповторимый человеческий характер и через него показывает какой-то пласт жизни, какую-то сторону бытия.

Форма у него несет в себе лаконичность, экономию средств выражения и необыкновенную насыщенность. Шукшин обращается к обыденному, казалось бы значительному, факту, но так раскрывает драматизм жизни, что обогащает читателя более глубоким ее пониманием.

Его рассказы динамичны, в них нет посторонних описаний, в них обычно отсутствует экспозиция, персонажи стремительно вводятся в действие.

Никогда не найдешь в шукшинских рассказах пусть самой занятой, но самодовлеющей детали. Детали повествования скупы, но действенны, сюжетны. Его пейзажи, отвечающие душевному состоянию персонажей, всегда предельно кратки.

Особенно важное средство среди тех средств выразительности, к которым прибегает Шукшин, имеет диалог. Он никогда не несет функции простой информативности, в нем

заклучено движение повествования, в нем раскрываются характеры. Язык диалога - подвижен, современен, насыщен колоритными речениями.

Шукшин редко ведет повествование от первого лица. Объективная форма повествования от третьего лица привлекала тем, что позволила прибегать к самым разным приемам, использовать многообразие художественных средств.

Никогда не сталкиваемся у Шукшина с заданностью построения, от каждого рассказа веет жизненностью, эмоциональной непосредственностью, - уж тут не упрекнуть автора в рациональности. Сюжетные ситуации, в которых показаны герои, острота и актуальность проблем - все это увлекает и волнует читателя.

Не "рассказы настроения" влекут к себе Шукшина. Он стремится создать яркий, оригинальный характер, характер историчный, то есть несущий в себе отпечаток времени.

Особенное пристрастие Шукшин питал к деревне, где прошли его детство и юность. Шукшин признавался, что жила в его душе боль и тревога за деревню, когда уезжает молодежь, нехватает рабочих рук в колхозах и совхозах, замолкают песни, не слышна гармонь, не видно костров рыбаков на реке. Шукшин глубоко переживал тот разрыв, который существовал между материальными условиями жизни человека в городе и в деревне, между уровнем культуры.

Шукшин - писатель глубоко социальный. Он исследовал новые социальные явления, протаптывал свою тропку в искусстве и обращаясь к неизведанным пластам жизни. Его привлекала к себе обычная жизнь обыкновенных людей, где под покровом повседневности он мог видеть особенное - те черты, которые в совокупности создавали русский национальный характер. Русский национальный характер, русский народ в его историческом движении - вот что неизменно занимало творческое мышление Шукшина в годы его зрелости. Его интересует прежде всего нравственный мир человека.

Для литературы 70х годов характерны глубокая постановка нравственных проблем, неутомимый интерес к сокровенным глубинам человеческой души, смелость художественных исканий. В этом русле и развивается творчество Шукшина, полные веры в неисчерпаемые возможности человеческой личности. В великом современном споре о

человеке он всегда на стороне оптимизма, но и не благостен, - он беспощаден ко всему злему, темному, что пятнает человеческую душу.

Прямая и беспощадная критика некоторых явлений, встречающихся в нравственной сфере нашего общества, нужна, необходима. Выступая против карьеризма и корыстолюбия, против хамства и невежества, Шукшин не только бичует их носителей, но и предостерегает. Он хочет уберечь нас от ошибок и поступков, духовно укрепить нас читателей.

Шукшин никогда не контролирует своих героев. Он умеет обнаружить в обыденном характере прорастающее в нем типизирующее начало. Его правда не бывает книжной, она выстрадала, она возникла как итог его жизни.

Исследуя как художник новые социальные явления, Шукшин протаптывал свою тропу в искусстве и обращался к неизведанным пластам жизни. Это - обычная жизнь обыкновенных людей. Социальные конфликты занимают Шукшина прежде всего с их нравственной стороны. Художник с глубоким интересом вглядывается в индивидуальную психологию героя.

Одна из главных его тем - тема подлинных и мнимых нравственных ценностей, тема правды и фальши в человеческих отношениях. Для его творчества характерна постановка сложных этических проблем. Что же такое счастье и как же оно достигается? Что дает человеку честный труд? Какова же та жизненная позиция, то миропонимание, тот кодекс нравственности, что помогает достигнуть высокого удовлетворения и подлинного счастья?

3) Его рассказы: а) "Думы" и "Дядя Ермолай".

Основой нравственности для Шукшина всегда был труд, труд - на пользу обществу, труд - удовлетворение и радость. Для него это было то миропонимание, которое складывалось в ранние детские годы. Всю свою жизнь писатель был великим тружеником и умел ценить в людях приверженность к труду. Поэтому и хочется остановить внимание читателя прежде всего на рассказах, в которых созданы образы трудолюбивых.

В рассказе "Думы" (1967) это старый крестьянин, председатель колхоза Матвей Рязанцев.

В воспоминаниях Матвея проходит вся его жизнь неотделимая от жизни общества. Всю жизнь Матвей делал то, что надо было делать. Вступив в колхоз и выстрадал многие перемены в деревне. Началась война - пошел воевать. Перенес тяжелое ранение, а когда вернулся после госпиталя домой - избрали председателем колхоза.

Напряженно-кризисное состояние героя рождается в момент высшей гармонии - слияния с природой. Писатель акцентирует внимание человека на моментах, когда душу человека озаряют добрые и светлые чувства.

Поиски ответов на вечные вопросы о смысле жизни и преемственности поколений требуют от писателя анализа чувств. Любовь, дружба, сыновние и отцовские чувства, материнство в беспредельности материнства и доброты - через них познается человек, а через него - время и сущность бытия. Пути постижения писателем ведут его к познанию глубин души человеческой. А в этом - ключ к решению древних и новых загадок жизни.

Раздумья Матвея Рязанцева оптимистичны, пронизаны пониманием собственного жизненного предназначения. Рассказ "Думы" философски насыщен, здесь философия становится чувством или чувство философией.

Рассказ "Дядя Ермолай" написан в 1917 году. Рассказчик вспоминал о честном и работающем Ермолае и о его ненависти ко всем видам иждивенчества, захребетничества, корыстолюбия. Он в стремлении передать душевную красоту хлебороба.

Мать писателя, Мария Сергеевна, так говорила об этом рассказе: "знать надо деревню и людей, чтобы правда правдой стала. У Васи все получалось, потому что с измальства труд крестьянский узнал".

В рассказах "Дядя Ермолай" и "Думы" созданы типичные народные характеры, передана психологическая атмосфера современной деревни, когда сельских тружеников так же, как и всех советских людей, волнуют проблемы и противоречия века.

б) "Микроскоп", "Забуксовал" и "Космос, нервная система и шмат сала".

Деревня тянется к духовным ценностям. Приобщение к культуре происходит порой причудливым путем, рождая парадоксы. Эти парадоксы привлекают внимание Шукшина, и из под его пера выходят такие рассказы, где герой изображает вечный двигатель или на

свои трудовые рубли, что ждут в семье, покупает микроскоп, с помощью которого стремится прикоснуться к тайнам природы. Рассказ "Микроскоп" пронизан юмором, но в глубине его образной системы - глубокая мысль о духовности, без которой нет подлинного человека, и о разрушающей душу меркантильности, о "вещной болезни", ставшей столь распространенной в наше время.

Шукшин радуется, когда трудовой человек вырывается из каждодневного круговорота ради познания, изобретательства, раздумья.

Можно зло посмеяться над героем рассказа "Забуксовал", который вдруг задумался над тем, что чудесные строки Гоголя о Руси-тройке возникли в связи с тройкой, на которой ехал прохода Чичиков. Но стоит ли смеяться?

Прекрасный образ восьмиклассника Юрки создал Шукшин в рассказе "Космос, нервная система и шмат сала" (1966). Живет мальчик на квартире старого одинокого пенсионера Наума Евстигнеевича. Юрка из соседней деревни, где нет десятилетки. Мать бьется из последних сил, хочет, чтобы Юрка окончил десятилетку, а паренек, больше того, мечтает потом поступить в медицинский институт.

Юрке не хватает до конца месяца продуктов, полученных от матери, и он ест хлеб всухомятку. Старик дает ему порой в долг пшена на кашу. Наум Евстигнеевич скряга отменный. Живет он зажиточно, в кладовке чего только у него нет. Старик удивляется: зачем учиться еще 8 лет, - что бы стать хирургом и получать маленькую зарплату. Он советует Юрке учиться на шофера. Наум ругает учение и все дары цивилизации. И идет у него вечный спор с его пятнадцатилетним жильцом. Юрка жадно впитывает знания. У него ясное представление о будущем. В беседах школьника Юрки и деда Наума сталкиваются две жизненные позиции, два взгляда на мир. Юрка живет трудно голодно, но мир открыт перед ним, и в будущее он смотрит с великой верой. Дед Наум зажиточен, но скуповат. Дети ушли от него. Он озлоблен, груб, язвителен. Но даже в его заскорузлой душе Юрка пробуждает интерес к большому миру. В нем просыпается что-то доброе.

в) "Осенью".

В рассказах Шукшина - сложная картина жизни, - за простыми реалиями существования открывается второй план, углубляющий понимание философии того или иного произведения.

Таков и рассказ "Осенью" (1973). Это один из лучших рассказов Шукшина, несущий в себе глубокое гуманистическое содержание, отличающийся тонкостью психологического письма, грустно-лирической интонацией.

Скрестились судьбы трех людей. Филипп Тюрин в юности полюбил красавицу Марью Ермилову, и Марья тоже его любила, - и дело шло к свадьбе. Убеждения Филиппа не позволяли ему венчаться в церкви, а Марья, под влиянием родителей и деревенских обычаев того времени, заупрямилась: венчаться, и все. Так и расстались. С годами боль не ушла... Уже была семья, детишки. А болело и болело по Марье сердце. Жена поняла причину постоянной печали и замкнутости Филиппа и возненавидела его. Доходили до Филиппа слухи, что и в семье Марьи нет лада, что и Марья тоскует. Прошли годы. И вот на пароме встречает Филипп похоронную процессию и узнает, что везут хоронить Марью. И захотел Филипп в последний раз взглянуть на любимое лицо, да и то муж Марьи - Павел прогнал его.

И завершается рассказ печальными мыслями Филиппа о том, что нельзя воротить прошлое и прожить жизнь по другому. Судьба всех троих исковеркана покорностью Марьи старым обычаям, юношеским максимализмом Филиппа, отстаивавшего новые формы жизни и не сумевшего убедить любимую, бравадой Павла, отбившего красивую девушку. Вот так и оказалось - все трое лишили себя счастья.

Читатель этого рассказа не может не почувствовать потрясения человеческими судьбами, не может не поверить в то, что счастье достижимо, но надо уметь постоять за него, оно редко приходит без зова.

г) И многие другие рассказы.

Шукшин хотел видеть человека прекрасным во всех его проявлениях

- в труде, в высоте духовных и нравственных запросов, в любви к женщине и уважении к старикам, в добром внимании к окружающим людям, в сопричастности к большому миру.

И все свое хотение он выражал в своих рассказах, и именно потому его рассказы глубоко нравственны.

В своих рассказах автор с большим искусством воспроизводит в драме характеров и в комедии нравов исторические черты и детали, например в рассказах "Мужик Дерябин", "Непротивленец Макар Жеребцов", "Привет Сивому!", "Мой зять украл машину дров!", "Бессовестные". Аналитическая мысль писателя, выделяя те или иные социально-психологические признаки и качества характеров, пронизательно распознает в обыкновенной жизни важное и сокровенное. Рассказы создаются в результате глубоких размышлений автора над конкретными вопросами бытия народа.

"Сураз", "Раскас", "Беспалый", "Страдания молодого Ваганова" - рассказы, казалось бы, тематически близкие, убеждают нас в неповторимости, самоценности каждого случая и его финала. Даже курьезная история неожиданно заставляет угадывать скрытую за нею значимость случая, вызывая сочувствие герою. Поступки героев порой неожиданны, часто непредсказуемы, они заставляют нас не только удивляться человеческим характерам, но и относиться к личности с уважением, считаться с нею.

Смерть навевается к героям Шукшина, и, кажется, в ней нет ничего загадочного, хотя переход от неистовой "цыганочки" к вечному покою трагически противоестественен. Смерть - разрушение жизни, непоправимое несчастье ("Горе", "Как помирал старик", "Сураз", "Залетный", "Охота жить", "Осенью", "Солнце, старик и девушка", "Жил человек", "Заревой дождь"). Умудренно-спокойное принятие смерти как неизбежности, завершающий путь человека, народно в своей основе.

Ситуации рассказов менее всего поддаются "разъяснению", они требуют объемного восприятия: в шуме голосов, в цвете, в резкой смене сценических планов с неожиданным финалом. Внутреннее напряжение, достигнув предельно высокой точки, может разрешиться драматически или комедийно. Таковы ситуации рассказов "Страдания молодого Ваганова", "Версия", "Хахаль", "Вянет пропадает", "Бессовестные" и др.

"Сатира Шукшина глубоко реалистична, ей свойственны аналитичность, динамизм, конкретность. Однако специфические черты сатиры меньше всего выражены во внешнем рисунке характеров. Их нужно искать в природе внутренних изменений, в сути динамики, завершающейся к удивительным метаморфозам персонажей." Созданные Шукшиным

типы осознаются нами как сатирические лишь в ходе действия или в финале. Таковы, например, характеры Князева, Капустина, Шурыгина, логика развития которых заключается в саморазоблачении, обнаружения собственной несостоятельности, своей отрицательной сущности - в самоопровержении.

Лекция №25

Творчество И. Солженицына

(раздел 4, тема 4.4)

1. Судьба писателя.

Родился 11 декабря 1918 г. в Кисловодске.

Родители были выходцами из крестьян. Это не помешало им получить хорошее образование. Мать овдовела за полгода до рождения сына. Чтобы прокормить его, пошла работать машинисткой.

В 1938 г. Солженицын поступил на физико-математический факультет Ростовского университета, а в 1941 г., получив диплом математика, окончил заочное отделение Института философии, литературы и истории (ИФЛИ) в Москве.

После начала Великой Отечественной войны его призвали в армию (артиллерия).

9 февраля 1945 г. Солженицына арестовала фронтовая контрразведка: при перлюстрации (вскрытии) его письма к другу сотрудники НКВД обнаружили критические замечания в адрес И. В. Сталина. Трибунал приговорил Александра Исаевича к 8 годам заключения с последующей ссылкой в Сибирь.

В 1957 г., после начала борьбы с культом личности Сталина, Солженицына реабилитировали.

Н. С. Хрущёв лично санкционировал публикацию его повести о сталинских лагерях «Один день Ивана Денисовича» (1962 г.).

В 1967 г., после того как Солженицын направил съезду Союза писателей СССР открытое письмо, где призвал покончить с цензурой, его произведения были запрещены. Тем не

менее романы «В круге первом» (1968 г.) и «Раковый корпус» (1969 г.) распространялись в самиздате и вышли без согласия автора на Западе.

В 1970 г. Александр Исаевич был удостоен Нобелевской премии по литературе.

В 1973 г. КГБ конфисковал рукопись нового произведения писателя «Архипелаг ГУЛАГ, 1918...1956: Опыт художественного исследования». Под «Архипелагом ГУЛАГ» подразумевались тюрьмы, исправительно-трудовые лагеря, поселения для ссыльных, разбросанные по всей территории СССР.

12 февраля 1974 г. Солженицына арестовали, обвинили в государственной измене и депортировали в ФРГ. В 1976 г. он переехал в США и жил в штате Вермонт, занимаясь литературным творчеством.

Только в 1994 г. писатель смог вернуться в Россию. До последнего времени Солженицын продолжал писательскую и общественную деятельность. Умер 3 августа 2008 года в Москве.

2. Повесть «Один день Ивана Денисовича».

В рассказе «Один день Ивана Денисовича» А.И. Солженицын показывает, до какой степени изощренные формы эксплуатации человека может разработать тоталитарная государственная машина.

На первый взгляд Иван Денисович напоминает персонаж из романа Е. Замятина «Мы». Многие из того, что родилось в художественном воображении Е. Замятина, реализовалось на практике. Герой А.И. Солженицына, вопреки истязаниям, сумел сохранить человеческое достоинство, но для государства он прежде всего бесправный заключенный Щ-854, а не человек, не гражданин.

В рассказе под особым углом рассматривается проблема времени. Будучи осужденными незаконно, многие арестанты расплачиваются за ошибку следствия или чей-то преступный умысел своей жизнью и свободой. В лагере тема времени приобретает особую остроту. Не случайно Шухов никогда не просыпал подъема, потому что до развода у него оставалось полтора часа свободного времени.

Второй важной проблемой, с которой сталкивается человек, попадая в заключение, является проблема сохранения собственного достоинства. Автор подчеркивает, что нельзя ни в коем случае опускаться до животного состояния и начинать лизать миски. Нужно в любых обстоятельствах оставаться человеком.

Заклученные в рассказе «Один день Ивана Денисовича» строят «Соцбытгородок». Сначала натягивают сами для себя колючую проволоку, а потом приступают к застройке. Солженицынская ирония здесь заставляет невольно сравнивать образ городка со всей страной, окруженной железным занавесом. Тонкой деталью подчеркивает А.И. Солженицын зыбкость границ между миром свободных, обласканных властью людей и заключенных: в лагере один из узников — бывший Герой Советского Союза. Словно мимоходом упоминает А.И. Солженицын о том, как лошадей в колхозы сгоняли. А ведь за одним этим историческим фактом стоят слезы сотен тысяч людей.

Социальную несправедливость обнажает даже улыбка Шухова, когда тот показывает прореженные цингой зубы. Больной заключенный моет полы в надзирательской, а на него еще покрикивают, учат, как надо выполнять эту нехитрую работу. Образам осужденных в рассказе А.И. Солженицына постоянно противопоставляются надзиратели. На их примерах

А.И. Солженицын убедительно показывает, как страшен человек, имеющий бесконтрольную, безраздельную власть над другим. Один из таких начальников считает, что заключенные «хлеба того не стоят, что им дают. Дерьмом бы их кормить». И никто из надзирателей даже не задумывается, что от свободного человека до заключенного в тоталитарной стране — один шаг.

А.И. Солженицын рассматривает в рассказе вопрос об отношении человека к труду. Противоречие заключается в том, что если делаешь для людей, то требуется качество, а начальству нужна только показуха. Неслучайно один из надзирателей предлагает Ивану Денисовичу просто легонько протереть пол, чтобы он мокрым был, и уйти.

После этого заявления читатель понимает, что больной Шухов из последних сил выполняет никому, по сути, не нужную работу. Из глубинной потребности человека преобразовывать мир работа превращается в очередное средство эксплуатации.

Детальное описание быта заключенных помогает автору ярче отобразить в произведении их бедственное положение. Даже каша в лагере имеет весьма странный вид: не оставляет ни вкуса, ни сытости. Жизнь заключенных, как эта китайская каша из магары, превращена в бесцветное существование. Многие мысли и действия Шухова на первый взгляд кажутся непонятными. Например, когда герой не успевает получить в бараке пайку хлеба, он думает о том, что если съест пайку отдельно, то она покажется сытнее.

Самые обычные предметы быта (ложка, ботинки) в тюрьме становятся дороже. Автор подчеркивает, как бережно храпит Шухов ложку, которую сам отлил из алюминиевого провода. Баня, самосад — все эти нехитрые бытовые реалии в лагере приобретают особую ценность. Они воплощают в себе все скупые радости жизни заключенных. Любопытна в рассказе такая деталь: заключенным не положено иметь часы. За распорядком в лагере следит начальство. Эта деталь еще раз подчеркивает рабское бесправие осужденного человека.

Постепенно А.И. Солженицын вводит в произведение новых действующих лиц — обитателей лагеря. Среди них баптист Алешка, который в свободные минуты читает евангелие, и фельдшер Вдовушкин, на самом деле не имеющий медицинского образования: он исключен с литературного факультета и пишет стихи между приемом больных. Читатель понимает, что именно за вольнодумство и религиозность попали эти люди в лагерь. Но и здесь они остались верны своим убеждениям. Именно с баптистом Алешкой ведет Шухов разговор о душе. Алешка говорит, что не о лишней пайке хлеба надо думать, а о том, чтобы злобы не было в сердце. Свое заключение герой воспринимает как духовный подвиг. В одном из эпизодов рассказа Шухов недоумевает, на что рассчитывали люди, посадившие Алешку в лагерь, ведь вера в нем настолько сильна, что он никогда не сломится.

Наряду с персонажами, к которым автор относится с искренней симпатией и даже жалостью, в рассказе изображены и подлецы, такие, как Пантелеев, который стучит начальству на других заключенных. За это его не выводят на работу и записывают заболевшим. А Шухов, например, хотя он действительно болен, вынужден идти работать.

Есть в рассказе герои, которые пытаются в лагере права отстаивать. Капитан Буйновский, например, кричит надзирателям, что те права не имеют людей на морозе раздевать. Однако все эти протесты приводят лишь к дальнейшему ужесточению наказания: он

получает десять суток карцера, после которого практически невозможно остаться здоровым человеком. У каждого в лагере своя трагическая история. Из писем узнают заключенные сведения о жизни на воле: о том, что по-обрезали крестьянам огороды по самые избы, что молодежь из деревни рвется в город, колхозы обречены, промыслы народные (плотницкое дело, корзиноплетение) никому не нужны. Мужики деревенские приладились ковры красить да по всей стране продавать. Так крепкое, веками отлаженное хозяйство гибнет на глазах, а единственным способом заработать денег становится спекуляция.

Дискуссионным в литературоведении остается вопрос о жанровой принадлежности произведения. Одни исследователи считают его рассказом, другие, исходя из широты проблематики, называют повестью. Появившийся рассказ мгновенно стал известен широкой читательской общественности. Он был одним из первых произведений в истории русской литературы XX века, поднявших тему сталинских репрессий. Обнажив горькую правду о ГУЛАГе, в определенной степени произведение реабилитировало в глазах общественности тысячи ни в чем неповинных заключенных, показало всю чудовищность репрессий, их пагубный итог. Ведь многие люди даже не могли поверить в то, что человека в нашей стране могли арестовать и обвинить в тяжком преступлении, абсолютно не имея никаких весомых доказательств. Произвол карательных органов достигал такого масштаба, о котором никто из посвященных и не подозревал. Наряду с важным социально-политическим значением рассказ А.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» имеет и художественную ценность: на примере судьбы одного человека автор смог показать судьбу целого поколения. Вместе с «Реквиемом» А. Ахматовой, «Колымским циклом» А.В. Жигулина и многими другими произведениями этот рассказ стал самым настоящим памятником безвинно погибшим и пострадавшим в годы сталинских репрессий людям.

3. Новый подход в изображении прошлого.

Не прямой линией, а параболой вычерчен творческий путь Александра Солженицына. Его имя появилось на литературном небосклоне в начале 60-х, в период хрущевской "оттепели", вспыхнуло, напугав поборников "безгласности" времен "застоя", и исчезло на долгие годы, преданное хуле и забвению. Литературный дебют Солженицына состоялся, когда ему было далеко за сорок: в 1962 году в "Новом мире" была напечатана выстраданная в лагерях повесть "Один день Ивана Денисовича". Началось трудное восхождение. Это произведение вызвало огонь "верноподданнической" критики. Кое-кто

открыто обвинял его в очернительстве советской действительности и прославлении антигероя. И только благодаря авторитетному мнению А. Т. Твардовского, главного редактора журнала "Новый мир", повесть была опубликована, заняла надлежащее ей место в литературе того времени. "Жизненный материал, положенный в основу повести Солженицына, — писал А. Твардовский, — необычен в советской литературе. Он несет отзвук тех болезненных явлений в нашем развитии, связанных с периодом развенчанного и отвергнутого партией культа личности, которые по времени хотя и отстоят от нас не так далеко, представляются нам далеким прошлым. Но прошлое, каким бы оно ни было, никогда не становится безразличным для настоящего. Залог полного и бесповоротного разрыва со всем тем в прошлом, чем оно было омрачено, — в правдивом и мужественном постижении до конца его последствий". Автор повести показал действительно один день из лагерной жизни "зека" Ивана Денисовича Шухова, причем день сравнительно удачный. Жизнь "зека" писатель показывает не со стороны, а изнутри, подробно останавливаясь на мелочах быта людей за колючей проволокой. В повести точно обозначено время действия — январь 1951 года. Кто же такой Иван Денисович? До войны жил он в маленькой деревушке Телпенево, работал в колхозе, кормил семью — жену и двоих детей. Во время Великой Отечественной честно воевал, был ранен, возвратился из медсанбата в часть, попал в плен, но бежал из него, скитался по лесам, болотам, добрался до своих и вот тут-то и обвинили его в измене, сказали, что выполнял задание немецкой разведки. "Какое же задание — ни Шухов сам не мог придумать, ни следователь. Так и оставили просто — задание". "В самом же деле знал Шухов, что если не подпишет — расстреляют, и хотя можно представить себе, что он в те минуты пережил, как внутри горевал, удивлялся, протестовал, но после долгих лет лагеря он мог вспомнить об этом лишь со слабой усмешкой: на то, чтоб всякий раз возмущаться и удивляться, не хватило бы никаких сил человеческих... Умирать ни за что ни про что глупо, бессмысленно, противоестественно. Шухов выбрал жизнь — хоть лагерную, скудную, мучительную, но жизнь, и тут задачей его стало не просто выжить как-нибудь, любой ценой выжить, но вынести это испытание так, чтобы за себя не было совестно, чтобы сохранить уважение к себе". Что же касается генетически заложенных в его характере, свойственных русскому крестьянству черт — трудолюбия, человеческого достоинства, совести, он не поступился ими ни при каких обстоятельствах. Не один со своей бедой Иван Денисович, у него есть товарищи по бригаде, так же, как и он, несправедливо осужденные, брошенные за колючую проволоку. Это и капитан второго ранга Буйновский, и Сенька Кловшин, совершивший побег из Бухенвальда, готовивший там восстание против фашистов, и многие другие. Попытки этих людей добиться восстановления справедливости, их письма и прошения в высшие

инстанции, лично Сталину оставались без ответа. Люди начинали догадываться, что это не трагические ошибки, а продуманная система репрессий. Неизбежно возникал вопрос: кто же виноват в этом? "У иного мелькала дерзкая догадка о "бадьке усатом", другой гнал от себя, наверное, эти крамольные мысли и не находил ответа. Не в том ли и была для Ивана Денисовича и его товарищей главная беда, что на вопрос о причинах их несчастья ответа не было". Так в трагедии одного человека, как в зеркале, отразилась трагедия целого народа, приговоренного к кресту сталинской тоталитарной системой. Повесть Солженицына взывала к сознанию живущих не предавать забвению замученных в лагерях и заклеить тех, кто был пособником вершителей репрессий. Истинно значительное содержание повести, верность большой жизненной правде, глубокая человечность в подходе к изображению даже самых трудных объектов потребовали и соответствующей формы изложения. В "Одном дне Ивана Денисовича" она ярка и своеобразна в самой будничной обычности и внешней непритязательности, она менее всего озабочена самой собою и потому исполнена внутреннего достоинства и силы.

Лекция №26

Русская литература последних лет

(раздел 4, тема 4.5)

1. Обзор произведений, опубликованных в последние годы в журналах и отдельными изданиями.

Русская литература первого десятилетия XXI века представляет собой огромное дискуссионное поле. Особенностью современной культуры является ее многомерность, одновременность существования разных субкультур. Рядом сосуществуют элитарная и массовая литература, литература «толстых журналов» и сетература (интернет-литература). В современной русской литературе жанр превратился из явления канонического в маргинальное. В творчестве писателей XXI века практически невозможно найти чистую жанровую форму романа, повести, рассказа. Они существуют обязательно с каким-то «довеском», часто превращающим то, что поименовано, например, романом, в нечто, трудно определяемое с точки зрения жанра. Современные жанровые модификации обусловлены не столько факторами литературной действительности (жанровой эволюцией, синтезом, имманентными законами литературного развития), сколько внелитературными моментами: социокультурной ситуацией, массовыми потребностями, стремлением автора к оригинальности. В литературе происходит не естественный жанровый синтез, а синестезия, то есть выход за жанровые пределы произведения с

обретением не свойственных ему от жанровой природы возможностей смежных видов искусства или даже разных искусств. Известны формы филологического романа (мемуары литературоведа, пронизанные литературной критикой, — А. Генис «Довлатов и окрестности», В. Новиков «Роман с языком», А. Чудаков «Ложится мгла на старые ступени» и др.), компьютерного (виртуальная реальность и поведение человека по законам компьютерных игр — В. Пелевин «Шлем ужаса», В. Бурцев «Алмазные нервы», С. Лукьяненко «Лабиринт отражений» и «Фальшивые зеркала», А. Тюрин и А. Щеголев «Сеть»), киноромана (перевод кино- и телесюжетов на язык художественной прозы — А. Слаповский «Участок», А. Белов «Бригада»), винтажного романа (римейк чистых форм, которые были популярны в определенное время — Б. Акунин с проектом шпионского, фантастического, детского образцовых романов), роман-шарж, роман-эссе и др. Элитарная литература ориентируется на художественную уникальность, авторский эксперимент, обращается к философскому осмыслению мира, к поискам нового героя и новых мировоззренческих основ. Писатели моделируют новые жанровые формы, модифицируют сложившиеся жанры романа, повести. В результате трансформаций появляются синтетические жанры: Писатели, уточняя специфику созданной формы, в подзаглавии дают жанровые определения своим произведениям: А. Кабаков «Дом моделей. Повесть скучного времени», Н. Рубанова «Люди сверху, люди снизу. Текст, распадающийся на пазлы», А. Королев «Быть Босхом. Роман с биографией», И. Лиснянская «Хвастунья. Монороман», С. Боровиков «Крюк. Ненаписанный филологический роман», Г. Балл «Крик» притча-плач, В. Березин «Жидкое время. Повесть клепсидры» и др. Некоторые жанровые образования возникают при синтезе элементов не только разных жанров, но и разных видов искусства. Признаки музыкальных форм можно увидеть в романе-опере Л. Гиршовича «Вий, вокальный цикл Шуберта на слова Гоголя», Е. Шварц «Концерт для рецензий», в повести-романсе Ж. Снежкиной «Люблино».

2. Споры о путях развития культуры.

Глобальный кризис культуры XX в. -- смена типов культуры. Кризис искусства. Кризис в системах истины: наука, философия, религия. Кризис этики и права. Кризис общества: «Восстание масс». Космический коррелят смены типов культуры. Контуры планетарной цивилизации. Кому принадлежит будущее? Альтернативные пути развития мировой цивилизации.

На пороге XXI столетия в общественном сознании все более утверждается мысль о том, что человечество находится на крутом переломе. Об этом свидетельствуют не только

катаклизмы нашего века (две мировые войны, ряд революций, в ходе которых проявились отвратительная жестокость, разрушение общечеловеческих ценностей, социальный, нравственный, экономический и интеллектуальный хаос, геноцид в отношении целого ряда народов и т.д.), но и глобальный кризис общества, показатели которого -- надвигающаяся экологическая катастрофа, истощение невозполнимых ресурсов, наркомания и пр. Вполне естественно, что пользуются популярностью книги В.М. Массона, Л.Н. Гумилева, Н.Я. Данилевского, Л. Февра, К. Ясперса, П. Сорокина, А. Тойнби и Н.Н. Моисеева, посвященные смыслу истории, ее характеру, природе различных цивилизаций и культур, их судьбам. Здесь излагаются размышления о будущем современной цивилизации, делаются попытки осмыслить глобальный кризис культуры как рождение новой цивилизации с присущими ей ценностями и отношением к миру.

Многие социологи, политологи, культурологи и футурологи отмечают противоречия, связанные с формированием новой глобальной (планетарной) цивилизации. В 20-х годах нашего столетия П. Сорокин дал великолепную характеристику противоречивости этого процесса, представляющего собою смену типов культуры:

Все важнейшие аспекты жизни, уклада и культуры западного общества переживают серьезный кризис... Больны плоть и дух западного общества, и едва ли на его теле найдется хотя бы одно здоровое место или нормально функционирующая нервная ткань... Мы как бы находимся между двумя эпохами: умирающей чувственной культурой нашего лучезарного вчера и грядущей идеацио-нальной культурой создаваемого завтра. Мы живем, мыслим, действуем в конце сияющего чувственного дня, длившегося шесть веков. Лучи заходящего солнца все еще освещают величие уходящей эпохи. Но свет медленно угасает, и в сгущающейся тьме нам все труднее различать это величие и искать надежные ориентиры в наступающих сумерках. Ночь этой переходной эпохи начинает опускаться на нас, с ее кошмарами, пугающими тенями, душераздирающими ужасами. За ее пределами, однако, различим расцвет новой великой идеацио-нальной культуры, приветствующей новое поколение -- людей будущего.

Данная смена типов культуры вытекает из классификаций культур П. Сорокина, предложенной им в его работе «Социокультурная динамика». На основе тщательного изучения греко-римской и европейской культуры за два тысячелетия он выделяет два основных типа культуры -- идеациональный и чувственный. Первый тип характеризуется наличием носителей культуры, основывающих свои воззрения на господствующих идеях,

второй -- доминированием в жизни осязаемых чувствами вещей. Между ними обнаруживается два переходных типа, один из них П. Сорокин назвал идеалистическим: он представляет собой.Е0^йоч1ие двух основных типов (например, «золотой век» Период Древней Греции или Ренессанс); другой же представляет собою противопоставление элементов основных типов (первые века новой эры в Европе, когда ростки христианства противостояли все еще сильному язычеству). Эти «типы» адекватны положениям теории культурной и социальной динамики, где фиксируется волнообразное изменение культур -- от иррационального типа к смешанному и дальше к чувственному, а затем обратное движение. Следовательно, повторяются центральные темы культур во всем многообразии последних, причем отмечается применимость теории «волнообразного движения культур» к египетской, индийской и китайской культурам. Ныне наблюдается экстраординарный, глобальный кризис, охвативший сразу искусство, науку, философию, религию, право, политику; в процессе перехода от одного типа культуры к другому рождается новая цивилизация с иным набором культурных ценностей и норм.

Эпохальная революция в культуре является следствием глобального кризиса, симптомы которого налицо. Прежде всего об этом свидетельствует сфера искусства, наиболее чутко реагирующего на едва заметные изменения в жизни. Именно современный кризис искусства демонстрирует разрушение чувственной формы нашей живописи, скульптуры, музыки, литературы, драматургии и архитектуры. П. Сорокин отмечает, что «стиль чувственного искусства натуралистичен, даже подчас несколько иллюзионистичен, свободен от всякого сверхчувственного символизма». Это значит, что оно воспроизводит явления внешнего мира такими, какими они воспринимаются нашими органами чувств. Чувственное искусство -- это эмпирическое; реалистическое искусство, ибо его темами выступают реальный пейзаж, реальные события, реальный портрет. Кризис проявляется в дезинтеграции, хаотичности, эклектичности, примитивизации и иррационализации различных видов искусства.

Действительно, исследователи (Е. Гродзинский, П. Сорокин и др.) приводят многочисленные факты, подтверждающие тезис о примитивизации эстетических вкусов, сопровождающейся иррационализацией мышления. Иными словами, музыка, живопись, литература и прочие искусства и непосредственно связанные с ними области эстетической активности человека в XX в. подверглись давлению иррационализма. Это видно особенно ярко в области живописи (и примыкающих к ней скульптуре и графике). Большинство художников нашего столетия, принадлежащих различным школам живописи, отошло от

изображения мира (людей, животных, природы) таким, каким мы его видим. Этот мир предстает на живописных полотнах деформированным, иногда вовсе неузнаваемым, ибо художники руководствуются больше своим воображением, чем зрительным восприятием окружающих нас явлений. Очевидно, что этот далеко идущий отход от реализма отнюдь не пустой каприз. Художники стараются сказать массам людей, осматривающих их картины, статуи, графические композиции: мир вовсе не таков, каким вы его видите; он в своей сути бессмысленный, абсурдный, является таким, каким мы показываем вам в своих художественных образах. Достаточно упомянуть такие направления живописи XX в., как кубизм, экспрессионизм, сюрреализм, ташизм, авангардизм и др. Более того, некоторые культурологи обращают внимание на факт возникновения компьютерной графики. Так, О. Хардисон в своей книге «Исчезновение через небесный свет. Культура и технология в двадцатом веке» пишет: «Компьютеры завершают демократизацию искусства, начатую дадаизмом, и, подобно ему, они объявляют о таком кардинальном изменении идеи искусства, что вполне правомерно говорить об его исчезновении». Мы видим, что речь идет об исчезновении искусства и замене его искусственной реальностью, создаваемой компьютерами в ходе осуществления программ машинной графики. Таким образом, очевиден кризис чувственного стиля искусства и рождение нового, непривычного для нас стиля искусства.

Кризис наблюдается и в системах истины, в том числе и в науке, которая достигла такого высокого уровня развития, что многие ее концептуальные, методологические и гносеологические трудности усматриваются в кризисе традиционных концепций и представлений европейской цивилизации. Одним из выходов из сложившейся ситуации считается обращение к архаическим концептуальным кладовым, к построениям древней мифологии, к сокровищницам древневосточной мудрости. Здесь проявляются диалектика традиции и новации в развитии науки, ибо концепции, структуры и модели древней мудрости, переплавленные в горниле научного творчества, превращаются в новые оригинальные идеи. Не случайно одна из тенденций науки XX столетия проявляется в интересе ученых, занимающихся физикой элементарных частиц, космологией, биологией, психологией, биогеохимией и др. (В.И. Вернадский, В. Гейзенберг, А. Эйнштейн, Э. Шредингер, Б. Ренш, Дж. Чу, М. Гелл-Ман и др.) к традициям древневосточных культур, к мировоззренческим и гносеологическим идеям восточных мудрецов. Известно, что крупнейшие ученые современности стремились и стремятся найти аналогии и параллели в традициях и мировоззренческих установках восточной мудрости, чтобы сформулировать

новые идеи, позволяющие синтезировать экспериментальные и теоретические данные своих сфер исследований.

Однако растущий интерес к аналогиям между идеями новейшей науки и идеями восточной мудрости у некоторых ученых вызван не только их творческими поисками в отдельных отраслях знания, но и стремлением к созданию целостной картины мира, т.е. к формированию новой парадигмы познания. Призыв к построению новой познавательной парадигмы громче всего раздается в современной физике. Известный физик В. Паули пишет, что «...наша эпоха достигла точки, в которой рационалистическая позиция пришла к кульминации своего развития и воспринимается как весьма узкая». Все чаще именно физики обращают внимание на стиль познания, который возник в кругу восточных культур, в качестве потенциального источника вдохновения при создании новой парадигмы. Физик Ф. Каира считает, что новое видение действительности будет «...основано на осознании принципиальной взаимосвязи и взаимозависимости всех явлений -- физических, биологических, психологических, социальных и культурных». Наиболее существенным здесь является тот факт, что впервые в истории человечества осознание необходимости построения новой парадигмы мышления упреждает ее появление.

К осознанию того факта, что европейская цивилизация претерпевает глубокую культурную трансформацию, которая состоит в «смене парадигм», приходят и представители других научных дисциплин. Российский филолог и культуролог С.С. Аверинцев считает, что существующее противопоставление мифологической и рационалистической культур уже недостаточно для описания истории культуры и построения целостной картины мира. Поэтому он вводит третий тип культурного сознания -- метафизический, противоположный и мифологическому, и рационалистическому. Иными словами, в последнюю треть нашего столетия мы являемся свидетелями новых радикальных изменений в основаниях науки. Эти изменения можно характеризовать как глобальную научную революцию, в ходе которой рождается новая постнеклассическая наука.

Одним из признаков становления постнеклассической науки является то, что объектами современных междисциплинарных исследований все чаще становятся уникальные системы с присущими им открытостью и саморазвитием. Такого типа объекты постепенно начинают определять и характер предметных областей основных фундаментальных наук,

детерминируя облик формирующейся постнеклассической науки. Другим признаком служит трансформация идеала «ценностно нейтрального исследования». Ведь среди исторически развивающихся объектов современной науки особое место занимают природные комплексы, в которые человек включен в качестве компонента. Примерами таких «человекоразмерных комплексов» могут служить медико-биологические объекты, объекты экологии, включая биосферу в целом (глобальная экология), объекты биотехнологии (в первую очередь геномной инженерии), системы человек--машина (включая проблемы информатики, «искусственного интеллекта») и т.д. При изучении «человекоразмерных» объектов поиск истины оказывается связанным с определением стратегий и возможных направлений практического преобразования такого объекта, что непосредственно затрагивает гуманистические ценности. Это значит, что техногенная цивилизация вступает в полосу особого развития, когда гуманистические ориентиры становятся исходными в определении стратегий научного поиска и добывания научной истины.

Кризис поразил и философию, когда с чувственной точки зрения отрицается поиск истины мироздания, когда развивается релятивизм и мыслитель ищет сюжет для построения мироздания, когда философия становится мифом. Причем речь идет о мифе нового типа -- характерном симптоме XX в. Что же случилось со старой кантовской «добросовестностью» и с «благоговением перед знаменитой истинностью, которое испытывали в течение столь долгой истории» (Ф. Ницше)? Ответ следует искать сразу в двух областях. Первая -- внутритеоретическая сфера, связанная с самим характером западноевропейского философского мышления: с гипертрофией рассудочности, абстрактного рационализма, несостоятельного перед запросами жизни. Беда не в том, что философия сосредоточилась на отвлеченных вопросах теории познания, опираясь при этом прежде всего на логическую самообоснованность -- это свойственно ей по самой ее природе. Все дело в том, что ей не хватало духа признать ограниченность своего познавательного инструмента.

Но если одна причина внутрифилософской переориентации лежала в теоретическом прошлом, то другая была связана с экзистенциальным будущим. Как бы в предвосхищении близящихся социально-исторических потрясений в мир входит разочарованное в процессе, кризисное сознание, которое восстает против гармонизирующего философского системосозидания и его движущей силы -- разума. Ненужным оказывается все -- и средство познания, и сама теория познания. В центр, на

место познания становится существование; внимание все больше перемещается в сферу истории и культуры, т.е. туда, где решается судьба человеческого бытия. Пржнее благообразие, благоговение перед истиной вместе с «мировой гармонией» оказались теперь в высшей степени неуместными; эйфория прошлого академического мышления в свете наступающих перемен и смятенного сознания выглядит безнадежным архаизмом. Наступила пора антирационального, сильного в своем отрицательном пафосе умонастроения.

До тех пор пока речь шла о протесте против рационалистической гармонизации мира и панлогическом усечении бытия, новой критике нельзя было отказать в правоте, ибо она выступала защитницей жизни. Но коль скоро философская ревизия переросла в тотальное обличительство и шла «война на уничтожение» с разумом, весь контекст борьбы менялся -- нетрадиционная установка теряла свои преимущества. Она не преодолевала уплощенность и отвлеченность рационализма, но лишь противопоставляла одному отвлеченному началу другое.

Если до сих пор истину искали в разуме, то теперь ее стали усматривать в противоположном месте: в Эго-сознательном, без-сознательном, и подсознательном. На смену «философии мысли» пришла «философия жизни». Она-то и оказалась основным руслом культурфилософских идей в кризисную эпоху, она и послужила их метафизической подпочвой, в то же время сама избирая для себя преимущественно формы культурфилософии. В переломные времена на передний край, естественно, выдвигаются темы культурно-исторического существования.

В лучшем случае философия как познание сущностей и объективной реальности с ее допускаемым знанием становится неопределенной теорией, посвященной оправданию или порицанию той или иной системы чувственных ценностей. Она выступает в качестве всего лишь обобщения, основанного на заключениях утилитарных наук, или формальным и пустым исследованием «логического синтаксиса языка» с его псевдоматематической и псевдосимволической логикой. Такого рода философия «оказывается второстепенной чувственной утилитарной наукой, состоящей из эмпиризма, критицизма, агностицизма, скептицизма, инструментализма и операционализма, отмеченных теми же утилитарными и прагматическими чертами» (П. Сорокин). Теперь появился постпозитивизм, выдвигается на первый план философская антропология, возрастает значение философии культуры и методологии истории. Вместе с тем следует иметь в виду то немаловажное

обстоятельство, что своеобразие философии конца XX в. состоит (независимо от особенностей тех или иных направлений и школ в философии) в осмыслении ситуации тотальной угрозы существования человечества, ее оценке и выработке адекватной системы ценностей.

Так как в соответствии с основной посылкой чувственной культуры реальная ценность чувственна, то и познание осуществимо только через наши органы чувств. Поэтому, замечает П. Сорокин, «любая система чувственной истины и реальности предполагает отрицание или, по крайней мере, совершенно равнодушное отношение к любой сверхчувственной реальности или ценности». Отсюда следует, что чувственная культура считает исследование природы, Бога и сверхчувственных явлений заблуждением или бесплодными размышлениями. Религия и теология, воплощающие богооткровенную истину, в лучшем случае допускаются; или они трансформируются в своего рода научную теологию, а чувственная религия сводится до уровня эмпирической дисциплины, лишенной богооткровенной истины. Перед нами кризис традиционной христианской религии, который состоит в исчерпании ею своих духовных ресурсов. Об этом свидетельствует уменьшение числа посетителей церквей, происходящий на Западе бум нетрадиционных, в основном восточного толка, религий, а также идущий процесс секуляризации жизни общества, т.е. процесс обмирщения культуры.

Не удивительно утверждение авторов 5-го тома «Истории церкви», согласно которому на наших глазах происходит кризис христианства, причем ситуацию ухудшают продолжающийся кризис западной цивилизации и усиливающаяся позиция формирующегося на протяжении двух столетий «светского общества». Интересно, что в ходе становления и роста светской культуры осуществляется переинтерпретация «предметов», составляющих религиозную культуру. Светское восприятие этих «предметов» имеет десакрализирующий характер, открывающий мирское содержание связанных с религиозным культом «предметов». В этом случае храмы становятся для светского человека произведениями архитектуры, религиозные картины -- обычными фресками или шедеврами живописи, священные книги -- литературными произведениями, теологические трактаты -- философскими трудами. Светское восприятие этих «предметов» может открыть в них ценности, которые не заметили верующие. Отсюда следует вывод, что десакрализация не равнозначна отказу существования ценности у этих «предметов», наоборот, часто приводит к открытию у них художественной и философской ценности. Благодаря светскому восприятию этих «предметов» они перестают выполнять

функцию противопоставления верующих неверующим и иноверцам, оно делает их ценностью народной культуры, общим достоянием всех людей безотносительно различий в мировоззрении.

Все это сказалось и на отношении христианской религии к разнородности верований и культур в мире. Все религии относились сдержанно к разнородности; некоторые из них отличались особой яростью в уничтожении культурного разнообразия и стремлениям к религиозной унификации мира любой ценой. В последние десятилетия произошли определенные изменения. Приверженцы разных религий вынуждены считаться с тем фактом, что ныне мир имеет плюралистическую структуру и что стремление навязать людям какую-то одну систему верований, взглядов, образа жизни может закончиться гибелью жизни на Земле. Вот почему в большинстве различных социальных сред провозглашается плюрализм в смысле готовности терпеть разнородность как зло, с которым следует согласиться. Так, на II Ватиканском Соборе (1962 г.) папа Иоанн XXIII высказал мысль о диалоге с экуменизмом, о перспективе объединения различных в конфессиональном отношении Церквей; к тому же сам Собор носил экуменический характер по составу его участников.

Рождающаяся новая культура будет первой в истории человечества культурой, признающей искренне и аутентично плюрализм, поскольку считает разнородность, разнообразие величайшей культурной ценностью, фактором развития, ценным приобретением социальной жизни. Речь идет не о том, чтобы признать многообразие убеждений, позиций, образов жизни как неизбежное зло, а о позитивной деятельности, способствующей дифференциации мировой культуры в условиях действия мощных механизмов объединения людей (в том числе развития средств массовой информации и коммуникации), о чем в свое время говорил Дюркгейм. Этому способствуют успехи естествознания и технологии XX в. -- ведь, подчеркивает О. Хардисон, «сегодня природа, вероятно окончательно, исчезла из поля нашего зрения». Он считает, что человечество движется к XXI столетию, которое будет силиконовым будущим. Это значит, что будут созданы силиконовые существа с высокоразвитым интеллектом, для которых передвижение на расстояние 100000 световых лет будет аналогично однодневному путешествию человека на Земле, причем силиконовая жизнь будет бессмертной. Религия в таком случае окажется просто ненужной и бесполезной, но в светской жизни эти существа будут ориентироваться на некие ценности, на некие святости (ими могут быть и научные знания).

Известно, что любое интегрированное общество имеет этические идеалы и ценности, обладает некими юридическими нормами, причем они различаются по своему характеру и содержанию в разных культурах, а зачастую и у отдельных людей. Так, в раннем и средневековом христианстве богатство провозглашалось источником вечных мук, умение делать деньги -- главной опасностью, выгода -- постыдной, одалживание денег -- тяжким преступлением, богатый человек -- первым кандидатом на проклятие, которому труднее будет войти в царство Бога, чем верблюду пройти в игольное ушко. Однако Ренессанс и Реформация изменили эту точку зрения: по воскресеньям пуританин верит в Бога и Вечность, в будни -- в фондовую биржу, по воскресеньям его главная книга Библия, в будни гроссбух становится его Библией. «В результате, -- подчеркивает П. Сорокин, -- мы наблюдаем параллельный рост протестантизма, капитализма, утилитаризма, чувственной этики в течение всех последующих столетий». И хотя христианская этика еще существует, но именно чувственная этика с ее гедонизмом, утилитаризмом, умением делать деньги является господствующей в западном обществе.

Система чувственной этики исходит из приоритета чувственного счастья, наслаждения, полезности, комфорта как высших ценностей.

Ее нормы относительны, а не абсолютны, целесообразны и изменчивы в зависимости от людей, групп и обстоятельств, в которые они вовлечены, а потому рассматриваются как созданные человеком. Для чувственной этики западного общества не существует священных абсолютов, универсальных ценностей. П. Сорокин проделал огромную работу и показал, что для буржуазной цивилизации Запада, начиная с XIV и по XX в. характерна прогрессирующая релятивизация этических ценностей. Мы живем в эпоху, когда происходит чрезвычайная релятивизация и разрушение этих ценностей: «Они в свою очередь являются показателем умственной и моральной анархии, ибо ценность, которая больше не универсальна, становится псевдоценностью, игрушкой фантазий и желаний» (П. Сорокин). Вполне закономерно, что идет процесс отрицания ценностей чувственной этики, наблюдается тяга к абсолютным ценностям, выраженным в лице Христа, Будды и других религиозных пророков или моральных ценностей социализма (разумеется, не казарменного, ведомственного социализма), к которым склоняется все больше людей на Западе.

Кризис не ограничивается сферой этики, он охватил и чувственное право, что проявляется в неуклонной девальвации правовых норм.

По арамейски слова «верблюду» и «канат, веревка для крепления шатра» без огласовки, на письме, выглядят одинаково. Ошибка была допущена переводчиками Септуагинты, работавшими в Александрии, переводившими не «на слух», а «с листа», и с тех пор кочует из издания в издание. Однако смысл притчи был так ярко и неожиданно подчеркнут, что никто не заподозрил ошибки. Разумеется, Христос говорил о канате, а не о верблюде.

Цель чувственного права исключительно утилитарна: сохранение человеческой жизни, охрана собственности и имущества, мира и порядка, счастья и благополучия общества в целом и господствующей элиты, устанавливающей законы, в частности. Его нормы относительно, изменяемы и условны: ряд правил, целесообразных при одних обстоятельствах или для одной группы людей, становится бесполезным или даже вредным при иных обстоятельствах и для другой группы лиц или общества. Законы поэтому предрасположены к постоянным изменениям; в такой системе права не заложено ничего вечного и святого. Вот почему юридические нормы и законы все больше и больше рассматриваются как орудие в руках стоящей у власти элиты, эксплуатирующей другие, менее влиятельные группы населения. Весьма красочно об этом пишет П. Сорокин:

Иными словами, они есть своего рода уловка, к которой прибегает господствующий класс для того, чтобы держать в повиновении и контролировать подчиненные классы. И юридические и этические нормы стали всего лишь румянами и пудрой, для того, чтобы сделать макияж неприглядному телу экономических интересов Маркса, резидо Парето, либидо Фрейда, комплексам, стимулам и доминирующим рефлексам других психологов и социологов. Они превратились в простые дополнения к полиции, тюрьмам, электрическому стулу, подавлениям и другим формам проявления физической силы. Они потеряли свой моральный престиж, деградировали и снизились до статуса средства, используемого умными плутократами для одурачивания эксплуатируемых простаков. С потерей престижа они постепенно утрачивают и свою контролирующую и регулирующую силу -- важный фактор человеческого поведения.

В итоге остаются только грубая сила и обман, отсюда современное «право сильного», что и характеризует кризис в этике и праве. Ярким примером служит неэффективность борьбы с наркобизнесом, ибо этому мешают нормы западной демократии, связанные с Всеобщей декларацией прав человека, с конституциями и правовыми кодексами. Не

случайно, и об этом речь идет в книге «Война с наркомафией: пока без победителей», в США проявляется тенденция в борьбе с наркотиками отдавать приоритет праву общества перед свободами индивидуума. Все настойчивее раздаются голоса о том, что западная демократия уже прогнила, что она неадекватна действительности.

Кризис западного общества подробно проанализирован испанским философом Х. Ортегой-и-Гассетом в его знаменитой книге «Восстание масс». Она посвящена той тревожной европейской общественной ситуации, которая сложилась к 20-м -- 30-м годам XX в. Оценивая итоги прошлого столетия, философ считает, что он принес человечеству огромные плодотворные завоевания. Главными из них были победа политической демократии и парламентаризма, а также невиданное ни в одну из прошлых эпох мировой истории развитие техники. Но в начале XX в. со всей очевидностью обнаружилось, что он создает новую, не-сходную с XIX в. историческую ситуацию, резко отличную и от всех прежних веков мировой истории.

Наиболее наглядный и очевидный показатель происшедшего исторического сдвига усматривается в огромном увеличении массы людей. Ведь прошлый век не только способствовал развитию науки и техники, но и в несколько раз увеличил население планеты, особенно больших городов. Но вместе с тем, создав новые, почти безграничные источники богатства и комфорта, он дал большой массе людей ощущение легкости жизни, лишил ее нравственной требовательности к себе, чувства ответственности перед настоящим и будущим, уважения к труду и традиционным нормам общественной морали. Этот исторический феномен Х. Ортега-и-Гассет называет «восстание масс», подчеркивая и положительные (новые блага, большой комфорт, усиление культурного обмена и пр.), и весьма отрицательные стороны, свидетельствующие о глубоком историческом кризисе, который переживает современное человечество.

При этом следует отметить, что человек массы, ставший хозяином современной жизни, -- это человек-собственник, лишенный всякого чувства достоинства. Он вполне удовлетворен, благополучно живя, как все, ощущая себя посредственностью. Поэтому человек массы может быть и аристократом, и фабрикантом, и чиновником, и самодовольным цеховым ученым-специалистом. Ибо человеком массы его делает не социальная принадлежность к определенному общественному классу -- низшему или высшему, не место в существующей общественной иерархии, а его глубокая психологическая посредственность, порожденная привычкой к комфорту и потерей

положительной нравственной ориентации. Именно благодаря этому он доволен существующим положением вещей, чувствует себя вполне удовлетворенным своей посредственностью и не желает быть (а тем более стать!) другим.

Считая положение современного ему буржуазного «массового» общества 20-х -- 30-х годов кризисным, Ортега-и-Гассет рассматривает разные противостоящие ему альтернативы. Одной из таких альтернатив является фашизм, которому он дает уничтожающую оценку: культ силы в политике он называет «Великой хартией вольности варварства». Но и большевизм, символом которого для Ортеги-и-Гассета является имя Сталина, да и вообще любые революции не способны, по его мнению, вывести общество из тупика. Тогда возникает вопрос: каким путем можно вывести Европу (следует заметить, что в понятие Европы философ включает не одну лишь географическую Европу, но и США, страны Латинской Америки и вообще все те мировые регионы, которые в своем развитии усвоили плоды европейской культурной традиции) из тупика массового общества и массовой культуры? На примере истории Древнего Рима формулируется этот путь. Переживающая нынешний кризис Европа должна поставить перед собой цель -- воссоединить разрозненные донныне европейские нации и государства в единое целое при свободе и равноправии всех его частей. Цель эта должна дать человечеству новый исторический импульс, пробудить его от спячки и вывести из состояния глубокого исторического кризиса, в который его погрузило торжество лишеной объединяющей идеи омассовленного общества. И сегодня книга Ортеги-и-Гассета «Восстание масс» является исторически важным и значительным документом в борьбе против разъединяющих человечество сил национализма и культурного одичания.

Понятно, почему западная политология не только обсуждает вопрос о возможных границах научного анализа феномена власти, но и выявляет основные тенденции будущего политического развития Запада. Среди них выделяются тенденции к ослаблению патерналистского контроля со стороны государства над гражданским обществом и все большему расширению политических функций гражданского общества, механизма демократии. Научные модели власти строятся с учетом этих тенденций, ибо будущие формы политической практики во все большей степени будут определяться не только волей и мудростью политиков, но и объективной логикой политического процесса, коллективами общественных экспертов, владеющих точным политическим знанием. Фигура традиционного политика должна исчезнуть; это следует иметь в виду при анализе

тех проблем, с которыми сталкиваются общественные системы Запада и Востока на пороге XXI в.

Самое интересное состоит в том, что цивилизационным сдвигам (переходам от одного типа культуры к другому) в истории человечества соответствует космический коррелят, проявляющийся прежде всего в солнечной активности. Согласно общепринятому подходу (из него исходит и П. Сорокин), движение культур имманентно, оно не зависит от действия посторонних факторов, как это предполагали эволюционисты. Культуры, дескать, изменяются в силу их природы -- носители культуры стремятся исчерпать заложенные в ней потенции и довести их до предела. Тогда приходится обращаться к иным принципам и двигаться к иному типу культуры. Однако из принципа единства космоса и человека (он прекрасно обоснован в учении В.И. Вернадского) следует, что в основе «волнообразного движения культур» лежат космические факторы, преломленные через призму условий нашей планеты. Это нашло неожиданное подтверждение в исследованиях по современной астрофизике.

В этом плане большой интерес представляют результаты изучения хода солнечной активности за последние 5000 лет, полученные американским астрономом Дж. Эдди. При этом на основе анализа радиоактивного углерода обнаружен не вполне регулярный цикл в среднем порядка 500--700 лет. Хотя ситуация осложняется особенностями динамики геомагнитного поля, которые зависят как от космических факторов, так и от процессов в глубинах Земли, очень инерционных по отношению к космическим влияниям. Несмотря на дальнейшую корректировку, результаты Дж. Эдди представляют собою хорошее первое приближение и могут быть использованы для анализа закономерностей солнечной активности и особенностей солнечно-земных связей. Для нас существенно то, что за последние 5000 лет было по меньшей мере 12 резких отклонений солнечной активности. Названия этих отклонений в древности соответствует культурно-историческим эпохам, причем рост и падение всех климатологических кривых происходит в ритме с длительными изменениями солнечной активности.

Как правило, промежуток времени между соседними максимумами солнечной активности продолжается не более 600 лет. Интересно, что в структуре циклов Эдди прослеживается что-то вроде 900--1200-летнего цикла, который состоит из двух полуциклов -- длинного (600-- 700 лет) и короткого (200--300 лет). Структура этих циклов удивительным образом коррелирует с движением культур в теории П. Сорокина. Например, в наше время

начинает повышаться уровень солнечной активности, следующий за так называемым минимумом Маундера. Вместе с тем «чувственная» культура XV--XX вв. приближается к своему пределу, ее начинает сменять «идеациональная» культура. Иными словами, происходит смена типов культур, характеризующаяся целым рядом социальных катаклизмов XX столетия. В свое время А. Чижевский в книге «Физические факторы исторического процесса» объяснял волнения на Земле, коллективные психозы, войны процессами на Солнце. Во всяком случае имеется определенная синхронность между вызванными солнечной активностью изменениями на нашей планете и историческими событиями крупного масштаба (понятно, что не следует забывать и значимость чисто исторических и социальных факторов).

В настоящее время происходит становление планетарной (или глобальной) цивилизации, очерчиваются ее контуры, т.е. развитие человеческой культуры вступает в новый, переломный период. На контуры формирующейся планетарной цивилизации указывает возникающая буквально на глазах новая культура -- глобалтех. По словам П. Рикс-Марлоу,... для последнего по времени возникновения из основных видов культур -- глобалтех -- лучшей ареной для выражения его мемов (эквивалент генов в применении к «видам культур». -- В.П.) тем, сцен и грез оказалось не национальное государство, в жизни которого доминируют города (как у западноевропейского вида), не имперское образование, где доминирует великая бюрократия (как у восточноевропейского), не ареал какой-либо религии, живущей под контролем мулл (у вида афразийской зоны), и не какой-либо иной территориально-целостный ареал. Скорее, среда существования глобалтеха -- это рынок, на котором доминируют раскинувшие сети связей во времени и пространстве, возглавляемые своего рода кшатриями и решающие судьбы экономики форумы посвященных, которые именуются планетарными корпорациями. Последние связаны воедино через международные организации и профессиональные ассоциации.

Возникает социальный суперорганизм, способный в некоторой степени определять свою судьбу и несущий в себе многообразие культур разных народов.

Эта планетарная цивилизация осознает свое непосредственное окружение -- Солнечную систему -- и начнет экспансию в Галактику. Она будет представлять собой психодивилизацию, ибо человечество, совершив научно-техническую и социальную революции, стоит на пороге психологической революции; некоторые ее элементы уже проявляются в развитии американской культуры. Несомненно, что на контуры

планетарной цивилизации, получившей возможность «моделировать» альтернативные варианты собственного развития, наложат отпечаток компьютеризация, экологизация, космизация, генная инженерия и применение психотропных веществ, Действующих на психику человека.

В связи с необходимостью регулировать развитие планетарной цивилизации возникает вопрос о том, кто будет доминировать в мире, т.е. кому принадлежит будущее? На мировое господство теперь претендует ислам (выше уже шла речь о блестящей экспансии ислама в средние века). «Ислам вступает в XXI век, -- отмечает Н. Жданов, -- как одно из направлений человеческой цивилизации, как система воззрений и политической практики, материальной и духовной культуры. Ислам -- это и миллионы верующих, партии, движения и международные организации». Ныне стоит в теоретическом и политико-практическом плане проблема исламского господства в мире. Не случайно Запад трепещет перед заревом, поднимающимся над мусульманским Востоком.

Не ослабевает и стремление Запада играть первую скрипку в становящейся планетарной цивилизации. Дж. Роберте, показав в своей книге «Триумф Запада» причины ошеломляющего успеха западной цивилизации, делает вывод о том, что направление современной истории характеризуется «доминированием» Запада. Он утверждает: «Парадоксально, что мы можем теперь войти в эру своего величайшего триумфа, но не через государственные структуры и экономические отношения, а через умы и сердца всех людей. Возможно, они все теперь вестернизируются». Это следует из того, что история изменена Западом, что она теперь движется по установленным Западом рельсам.

В противоположность этому имеется совершенно иная точка зрения -- Запад может уничтожить сам себя. Известный западный ученый К. Леви-Строс говорит: «Отлучив человека от всего остального мироздания, западный индивидуализм лишил его защиты. Человек, верящий в безграничность своих возможностей, обречен на самоуничтожение». Далее, следует учитывать и происходящие процессы в сфере культуры Запада, особенно в американской культуре. Оказывается, тот же американец вдруг обнаружил неустойчивость своей культуры, которая стала трещать по всем швам. Ее идеи, служившие ему ориентиром в жизнедеятельности, превращаются в ненужные и бессмысленные механизмы -- у них нет ценностей их творцов. Необходимо считаться и с тем существенным моментом, что начался конец «белой интермедии» -- господства белых

над всем остальным миром. Очевидно, что белая интермедия будет заменена «техноцветным будущим» (О. Тоффлер).

Во всяком случае несомненно одно -- экономический рост Запада за счет неумеренного потребления невозобновляемых ресурсов приведет человечество к катастрофе. Если этот процесс удастся остановить, тогда можно поискать, считает А. Тойнби, инициатора следующего витка движения мира на Востоке, не исключено, что в Китае. Не следует забывать и значимости России в становлении планетарной цивилизации. Она представляет собою мост, связывающий Европу и Азию, к тому же в ее культуре до сих пор идет синтез восточных и западных культур. Именно евроазиатская двукрылость России призвана самой историей сыграть роль интегрирующего начала между Востоком и Западом. Не случайно еще А. Герцен проникательно назвал Тихий океан, на берегах которого по соседству располагаются Россия и Китай, Средиземным морем Будущего. Китай же весьма успешно проводит экономические реформы (хотя здесь имеются и трудности) и движется по пути рыночного социализма, опираясь на тысячелетние традиции богатейшей культуры и нравственные устои народной жизни. И Россия пойдет своим путем, совершив переход к корпоративной системе, что дает ей возможность дружить с Китаем и оказывать влияние на формирование планетарной цивилизации. Во всяком случае, ясно одно -- сегодня происходит движение к многомерному миру, где придется учитывать интересы Запада, стран Тихоокеанского бассейна, Африки, Латинской Америки и России.

Наконец, коснемся альтернативных путей развития мировой цивилизации. В конце XX в. существует острое противоречие между полисной и неполисной цивилизациями. Сейчас Атлантический океан, а не Средиземное море, является центром полисной (западной) цивилизации. На периферии евро-американской цивилизации происходит расшатывание традиционных структур. Причем Россия оказалась на периферии полисной цивилизации, связанной с явлением «озлобленной зависти», которая проявляется в антизападничестве и всплеске уравнительного пафоса (от большевистской уравнительности до «пылающего ислама»). Ныне евро-американская цивилизация находится перед лицом тех же проблем, что и Римская империя накануне своего краха.

Однако условия несколько иные. Во-первых, полисная цивилизация теперь не находится в глухом «варварском» окружении, подобно греко-римской предшественнице. Во-вторых, масштабность неполисных цивилизаций перестает быть геополитической доминантой:

включение России в систему Демократического Севера (Объединенная Европа, Япония и Северная Америка) и осуществление плана Дж. Буша по созданию Общеамериканского рынка приведет к выпадению Латинской Америки из контекста «третьего мира». Именно включение России в систему евро-американской цивилизации может спасти ее перед лицом опасности, идущей со стороны Юга, представляющего собой совокупность неполисных цивилизаций. Тогда она сможет оказать существенное влияние на развитие планетарной цивилизации.

Другой из возможных альтернатив развития глобальной цивилизации может оказаться в силу цикличности истории возникновение социальной Мегамшины, подобной древневосточной монархии. Ведь западная цивилизация прервала естественный ход классического, восточного пути развития цивилизаций: она -- аномальное явление в кругу цивилизаций. И нереализованные потенции европейской истории могут обрести жизнь. Если обратить внимание на тенденции в функционировании западных транснациональных корпораций (большинство из них является американскими), то можно прийти к выводу о том, что нарождающаяся планетарная цивилизация по своей сути может стать неорабовладельческой.

Проблемы глобального характера настолько усложнились сейчас, что демократические методы решения уже не совсем эффективны и поэтому не исключена вероятность некоего «возврата» в прошлое, но уже на ином уровне. В отличие от физического принуждения древнего рабства возможно применение (и это делается уже сейчас) мощных методов манипулирования психикой человека при помощи средств массовой информации и коммуникации, непосредственного воздействия на мозг человека, психотронного оружия и пр. Планетарная цивилизация, таким образом, может оказаться «неорабовладельческой».

