

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Курганский государственный университет»

Кафедра «Русский язык, литература и массовые коммуникации»

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Методические рекомендации

для подготовки к Государственной итоговой аттестации

студентов направлений 44.03.01, 44.03.05, 45.03.01

Курган 2024

Кафедра: «Русский язык, литература и массовые коммуникации».

Дисциплина: «История русской литературы».

Составили: канд. филол. наук, доцент И. М. Жукова, канд. филол. наук, доцент Т. О. Фролова., канд. филол. наук, доцент Е. В. Рычкова, канд. пед. наук Е. В. Коробова, канд. филол. наук О. Д. Постовалова.

Печатается в соответствии с планом издания, утвержденным методическим советом университета «15» декабря 2023 г.

Утверждены на заседании кафедры «6» ноября 2024 г.

Перечень экзаменационных вопросов по литературе

УНТ и древнерусская литература

1. Современное содержание термина «фольклор». Фольклор как вид искусства. Проблема происхождения фольклора в отечественной фольклористике. Жанровая система фольклора.
2. Сказки. Проблема классификации. В. Я. Пропп о происхождении волшебных сказок. Сказки в Зауралье.
3. Былины. Классификация. Киевский цикл былин, их героическое содержание. Художественное своеобразие.
4. Лирические необрядовые песни, их классификация, символика. Значение работ А. Н. Веселовского и Б. М. Соколова в разработке проблем структуры лирических песен.
5. Источники и специфические особенности древнерусской литературы. Жанровая система.
6. Русская агиография XI-XVII вв. (основные идеи, образы, эволюция).
7. Актуальные проблемы изучения «Слова о полку Игореве».

Русская литература XVII-XVIII вв.

8. Русский классицизм. Оды М. В. Ломоносова
9. Русский сентиментализм. Изображение «жизни сердца» в произведениях Н. М. Карамзина.
10. Роль комедии Д. Фонвизина «Недоросль» в развитии русской драматургии.
11. Творческая индивидуальность Г. Р. Державина.

Русская литература XIX в. (ч. 1)

12. «Горе от ума» А. Грибоедова. Проблематика, конфликт, образная система. И. А. Гончаров о комедии.
13. Особенности русского романтизма. Пути развития, типология (анализ 1-2 произведений по выбору студента).
14. Основные мотивы лирики А. С. Пушкина. В. Г. Белинский о лирике А. С. Пушкина.
15. «Евгений Онегин» – первый русский реалистический роман. Жанровое своеобразие, система образов, «онегинская строфа». В. Г. Белинский о романе.
16. Система образов в прозе А. С. Пушкина (анализ 1-2 произведений по выбору студента).
17. Поэтический мир М. Ю. Лермонтова. В. Г. Белинский о лирике М. Ю. Лермонтова.
18. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» как психологический роман.
19. Художественный мир Н. В. Гоголя (на примере одной из повестей).
20. Комедия Н. В. Гоголя «Ревизор». Проблематика, конфликт, система образов, особенности композиции.
21. Поэтика «Мертвых душ» Н. В. Гоголя.

Русская литература XIX в. (ч. 2)

22. Отражение в романной трилогии И. А. Гончарова исторических противоречий и коренных типов русской жизни.
23. Проблема национального характера в драматургии А. Н. Островского.
24. Русские поэты школы «чистого искусства» в XIX века, эстетические принципы (на примере творчества А. Фета, Ф. Тютчева, А. Толстого).
25. Лирический цикл в поэзии второй половины XIX века (Н. А. Некрасов, Ф. И. Тютчев, А. К. Толстой, А. А. Фет).
26. Лирика Н. А. Некрасова. Особенности проблематики и поэтики.
27. Поэмы Н. А. Некрасова: новаторство жанра, особенности композиции, фольклорные мотивы.
28. Сатирические жанры М. Е. Салтыкова-Щедрина.
29. Особенности социально-психологического романа И. С. Тургенева. Типы «лишних» и «новых» людей в творчестве писателя.
30. Вопрос о природе человека и смысле бытия в творчестве Ф. М. Достоевского 1840-х – 60-х годов («Бедные люди», «Преступление и наказание», «Идиот»).
31. «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского как философский роман.
32. Роман – эпопея Л. Н. Толстого «Война и мир». Смысл заглавия. История создания, проблематика, образная система.
33. Роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина». «Мысль семейная» в романе, проблематика, особенности композиции.
34. Поэтика прозы А. П. Чехова
35. Новаторство драматургии А. П. Чехова.

Русская литература XX в. (ч. 1)

36. Символизм в русской литературе XX века (общая характеристика, примеры поэтического творчества, проза символистов).
37. Футуризм как поэтическое течение в литературе XX века (общая характеристика, примеры поэтического творчества).
38. Акмеизм в лирике начала XX века (общая характеристика, примеры поэтического творчества).
39. Проблема лирического героя и способы его художественного воплощения в лирике В. Маяковского (дореволюционный период).
40. Творческая эволюция А. Блока.
41. Художественные поиски Л. Андреева (основные темы; проблемы жанра, стиля и метода).
42. Творческая индивидуальность И. А. Бунина (основные темы, стиль).
43. Художественное воплощение темы любви в прозе И. А. Бунина и А. И. Куприна.
44. Человек и среда в произведениях М. Горького (дореволюционный период).
45. Драматургия А. М. Горького. Общая характеристика. Анализ пьесы «На дне». Оценка пьесы в критике.

Русская литература XX в. (ч. 2)

46. Проблема гуманизма и дискуссионность ее решения в литературном процессе 1920–1930-х годов («Разгром» А. Фадеева, «Донские рассказы» М. Шолохова, «Конармия» И. Бабеля – сопоставительный анализ).
47. Проблема интеллигенции и революции в русской прозе XX века (М. Горький, А. Фадеев, А. Толстой, М. Булгаков, Б. Пастернак. Анализ произведений по выбору).
48. Русское литературное Зарубежье (обзор, анализ произведений по выбору).
49. Творческая индивидуальность А. Ахматовой, М. Цветаевой, Б. Пастернака, О. Мандельштама (анализ творчества одного из авторов по выбору).
50. Эволюция лирического героя С. Есенина.
51. Новаторство поэзии В. Маяковского (послереволюционный период).
52. Развитие сатиры в 20–30-е годы XX века: имена, жанры, проблемы.
53. Поэзия 1920–1930-х годов. Основные литературные группировки.
54. Философская и нравственная проблематика романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Критика о романе.
55. Антиутопия в русской литературе XX века (Е. Замятин, А. Платонов, Т. Толстая – по выбору).
56. Проблема «личность – народ – история» в романе М. Шолохова «Тихий Дон». Характеристика стиля писателя. Новое в «шолоховедении».
57. Эволюция военной темы в русской литературе второй половины XX – начала XXI века (анализ произведений по выбору).
58. Социально-исторические и экзистенциальные аспекты прозы В. Астафьева, В. Распутина, Ю. Трифонова, Ф. Абрамова, Ч. Айтматова, В. Шукшина, А. Солженицына – одного из авторов по выбору студента.
59. «Шестидесятничество» как социокультурный и художественный феномен («Новый мир», А. Твардовский, направления литературы).
60. Лирический герой и его понимание современности в поэзии 60-70-х гг. (А. Вознесенский, Р. Рождественский, Е. Евтушенко, Б. Ахмадулина, Н. Рубцов, И. Бродский, Б. Окуджава, В. Высоцкий, А. Галич – анализ по выбору студента).
61. Литературный авангард 20-90-е гг. XX века - проблемы и имена.
62. Литературный андеграунд 70-90-х гг. «Другая» проза (В. Пьецух, В. Ерофеев и др.), новая проза В. Шаламова, поэзия андеграунда (И. Жданов, А. Пригов, Т. Кибиров, Ю. Арабов). Анализ произведений по выбору.
63. Постмодернизм в российском социокультурном контексте. Основные признаки, развитие авторских жаровых форм, концептуализм, соцарт (В. Ерофеев, А. Битов, Е. Попов, Вик. Ерофеев, В. Пелевин, А. Парщиков, И. Жданов, В. Степанцов, Т. Кибиров, В. Кривулин, В. Коркия, Д. Пригов, В. Друк, И. Яркевич и др.).

Современная русская литература

64. Литературное пространство XXI века: жанровая структура, «новый реализм», философское наполнение современного романа.
65. Феномен массовой литературы. Явление нового беллетризма или миддл-литература (анализ произведения по выбору). Проблемы и жанры современной массовой литературы.
66. Современная онтологическая проза.
67. Основные направления развития современной драматургии. Комедия в формах «самой жизни» и явления новой драматургии (А. Вампилов, В. Славкин и др.). Ценностные ориентиры в драме 1990-х годов. Вербатим. Явление новой драмы (Н. Коляда, бр. Пресняковы, О. Богаев и др.).
68. Направления развития современной русской поэзии.
69. Портрет одного из писателей XXI века.
70. Современный литературный процесс. Оценка перспектив развития литературы в критике. «Новый реализм».

Методические рекомендации по содержанию ответа на экзамене по литературе.

УНТ и древнерусская литература

Вопрос 1. Современное содержание термина «фольклор». Фольклор как вид искусства. Проблема происхождения фольклора в отечественной фольклористике. Жанровая система фольклора.

Фольклор в «широком» смысле – вся народная традиционная крестьянская духовная и отчасти материальная культура. В «узком» смысле – устная крестьянская словесная художественная традиция, «устная словесность», «устная народная словесность». В современной науке наблюдается тенденция к расширительному пониманию термина.

Фольклор имеет специфические особенности, каких нет у художественной литературы – искусства слова. Устная форма создания, распространения и бытования произведений — та главная черта, которая порождает специфику фольклора, вызывает его отличие от литературы. Специфические особенности фольклора как вида искусства слова:

1. Традиционность. Фольклор — массовое творчество. Произведения литературы имеют автора, произведения фольклора анонимны, их автор — народ. В литературе есть писатели и читатели, в фольклоре — исполнители и слушатели.

2. Синкретизм. Художественное начало победило в фольклоре не сразу. В древнем обществе слово сливалось с верованиями и бытовыми потребностями людей, а его поэтическое значение, если оно было, не осознавалось. Остаточные формы этого состояния сохранились в обрядах, заговорах и других жанрах позднего фольклора. Например, хороводная игра — комплекс нескольких художественных компонентов: слова, музыки, мимики, жеста, танца. Все они могут существовать только вместе, как элементы целого — хоровода. Такое свойство принято обозначать словом «синкретизм» (от греч. *synkretismos* — «соединение»).

3. Вариативность. Устная форма усвоения и передачи произведений делала их открытыми для изменений. Двух полностью одинаковых исполнений одного и того же произведения не было даже в том случае, когда исполнитель был один. Устные произведения имели подвижную, вариантную природу. Поскольку фольклорное произведение бытовало в виде многократных исполнений, оно существовало в совокупности своих вариантов. Любой вариант отличался от других, рассказанных или спетых в разное время, в разных местностях, в разной среде, разными исполнителями или одним (повторно).

4. Импровизация. Вариативность фольклора могла практически осуществляться благодаря импровизации. Импровизация (от лат. *improvisio* — «непредвиденно, внезапно») — создание текста фольклорного произведения, или его отдельных частей в процессе исполнения. Импровизация не противоречила традиции, напротив, — она существовала именно потому, что существовали определенные правила, художественный канон.

Жанр — основная единица изучения фольклора. Каждый жанр — это типовая структурная модель, обладающая способностью реализовывать определенную жизненную установку. В устной народной поэтической традиции жанры взаимосвязаны и взаимодействуют.

Раннетрадиционный фольклор, классический фольклор, позднетрадиционный фольклор, постфольклор — художественные системы, исторически сменявшие одна другую.

Фольклорные жанры:

1. Раннетрадиционный фольклор (трудовые песни, гадания, заговоры).

2. Классический фольклор:

а) Прозаические жанры (сказка, предание, легенда, быличка);

б) Стихотворные жанры (былина, историческая песня, баллада);

в) Детский фольклор (прибаутка, дразнилка, пестушка, потешка, поддевка, считалка и т. д.);

- г) Малые жанры (пословица, поговорка, примета, проклятье, скороговорка и т. д.).
- 3. Позднетрадиционный фольклор (частушки, поэзия ВОВ, рабочий фольклор).
- 4. Постфольклор (фольклор в интернете, городские легенды, студенческий фольклор и т.д.)

Вопрос 2. Сказки. Проблема классификации. В. Я. Пропп о происхождении волшебных сказок. Сказки в Зауралье.

Сказка – вид устного народного творчества, главным признаком которого является установка на вымысел. Отношение к сказке как к выдумке отграничивает ее от другого вида устной прозы – несказочной прозы, произведения которой воспринимается и рассказчиком, и слушателем как правда. Этот вид объединяет в себе несколько жанров. В русском фольклоре обычно выделяются следующие сказочные жанры: сказки о животных, волшебные и бытовые (новеллистические).

Характер вымысла в сказочных жанрах различен. В сказках о животных отступление от жизненной правды заключается в том, что животные наделяются человеческими качествами: разговаривают, как люди, мыслят и совершают хорошие и дурные поступки. В волшебных сказках вымысел проявляется в том, что действует сверхъестественная сила, которая вмешивается в судьбы людей и помогает развиваться сказке. Эта сверхъестественная сила раскрывается в четырех составляющих: чудесный герой, чудесный предмет, чудесный помощник, чудесное действие. Разновидностью чудесного предмета в сказке может выступать чудесное слово, имеющее магическое значение. Эти признаки волшебной сказки четко выделила Э. В. Померанцева в монографии «Исторические судьбы русской сказки». В сказке бытовой при внешней правдоподобности сказочного пространства вымысел также присутствует. Он заключается в алогизме происходящего, доведении нелепости происходящих событий до абсурда. Каждый сказочный жанр имеет свои характерные мотивы, образы, композиционные особенности и средства художественной выразительности.

В двух книгах («Морфология сказки» и «Исторические корни волшебной сказки») В. Я. Пропп убедительно показал, что единообразие сюжетного строения разных произведений этого жанра соответствует различным обрядам древности. Особенно важным, по мнению Проппа, оказался для генеалогии сказки обряд инициации – универсальный для всех народов. К этому древнему ритуалу Пропп возводит многие сказочные мотивы и образы.

В Зауралье сказки стали записывать поздно, в середине XIX века. Известные собиратели сказок – Афанасьев А. Н., Зырянов А. Н., Бирюков В. П., Зеленин Д. К. В Белозерской стороне собирательную работу вела семья священника В. В. Адрианова. Его дочь Антонина Васильевна Жилинская записала в XIX веке шесть сказок, преимущественно бытовых: «Кузнечонок», «Обманутые барыня и барин», «Строгий зять». Со сказками, записанными в различных уголках края известным фольклористом и преподавателем КГУ Федоровой В. П., знакомит нас сборник «Сто сказок Южного Зауралья».

Зауральские варианты сказок содержат приметы культуры и быта региона. В сказке «Колобок» дед идет в амбарушку, упоминается в сказках и малушка-небольшая изба во дворе. Используется как кухня для приготовления еды животным, а также для хранения посуды, припасов, упоминается и избушка пахальная, которую ставили в полях. В ней люди жили с весны до осени, чтобы не тратить времени на переезды. Отразилась в сказках и такая примечательная зауральского быта, как ворота, украшенные вереницей солнц, решетками, ромбами. В сказках встречаются предметы внутреннего убранства дома: печки, лавки, голбцы, полати. Со сказкой побываем в кути, месте между окном и печью, увидим kota в пимах (валенках), залезем в голбец (подполье), увидим горящую оржану. Первое, что указывает на зауральское бытование сказок, – это топонимика, название городов, сел, деревень. Например, сказка «Как Маланья исправилась» ведет нас в

Целинный район. Местный колорит сказкам края придает речь их рассказчиков, пересыпанная диалектными словами, оборотами, построением предложений. Особенно чувствуется зауральский говор в сказке «Скупой муж» (жена, хлеба). То названия населенных пунктов мелькнут, то фамилии, то по-местному зазвучат имена, или слова, или строй речи. В Белозерском районе известна сказка «Страшко бесстрашный и Кипря». Зауральские черты сказываются в местных (диалектных) формах речи: завсегда, все чисто знат и т. д.

Вопрос 3. Былины. Классификация. Киевский цикл былин, их героическое содержание. Художественное своеобразие.

Былины – это эпические песни о богатырях и других героях, выразившие представления народа о событиях, запечатлевшие жизнь Древней Руси в её военных схватках с врагами. Эти эпические народные сказания отразили реальные общественные и семейно-бытовые отношения. В основе былин — важные, очень значительные, на взгляд сказителя, создателя былин и его слушателей, общественные явления, события, имеющие большое национально-историческое значение. Если герои сказок чаще - обыкновенные люди, со всеми человеческими слабостями, то главные герои былин — богатыри, наделенные идеальными качествами человека (невероятная физическая сила, смелость, и т. д.). Впервые термин «былина» был введён И. Сахаровым в сборнике «Песни русского народа» в 1839 году. Народное же название этих произведений – старина, старинушка, старинка. Именно это слово использовали сказители. В древности старины исполнялись под аккомпанемент гуслей, но со временем эта традиция отошла в прошлое и во времена, когда к ним обратились собиратели, былины напевались без музыкального сопровождения.

По поводу классификации былин в науке не существует единого мнения. Традиционно они разделяются на два больших цикла: киевский и новгородский. При этом с первым связано значительно большее количество персонажей и сюжетов. События былин киевского цикла приурочены к стольному городу Киеву и двору князя Владимира, былинный образ которого, объединил воспоминания, по меньшей мере, о двух великих князьях: Владимире Святом (ум. 1015 г.) и Владимире Мономахе (1053–1125 гг.). Герои этих старин: Илья Муромец, Добрыня Никитич, Алеша Попович, Михайло Потык, Ставр Годинович, Чурило Пленкович и др. К новгородскому циклу относятся сюжеты о Садко и Василии Буслаеве. Также существует деление на «старших» и «младших» богатырей. «Старшие» - Святогор и Вольга (иногда также Микула Селянинович), представляют собой останки догосударственного эпоса времен родового строя, олицетворяют старинных богов и силы природы – могучие и часто разрушительные. Когда время этих исполинов проходит, им на смену приходят «младшие» богатыри. Символически это отражено в былине «Илья Муромец и Святогор»: древний воин умирает, и Илья, похоронив его, отправляется на службу князю Владимиру. Также былины разделены по тематике на героические (о борьбе с внешним и внутренним врагом) и социально-бытовые (былины-новеллы). Последние напоминают средневековые новеллы с «занимательным» сюжетом на тему внутренней жизни семьи, города, государства.

Большинство известных нам былин складывалось в эпоху Киевской Руси (IX–XII вв.), а некоторые из старин восходят и вовсе к древним догосударственным временам. В то же время не только исследователь, но и простой читатель может найти в текстах былин отголоски событий и быта гораздо более поздних эпох. Например, нередко упоминаемое «кружало государево» (то есть кабак) имеет отношение к XVI–XVII в. Профессор Н. П. Андреев пишет об упомянутых в одной из былин калошах – предмете из XIX столетия. Отсюда возникает так называемая проблема историзма русских былин – то есть вопрос о соотношении эпоса с исторической действительностью, вызвавший множество споров в научной среде. Как бы то ни было, былина представляет нам особый

мир – мир русского эпоса, в рамках которого происходит причудливое взаимодействие и переплетение разнообразных исторических эпох. Далеко не все события и герои, однажды воспеты, оставались в памяти потомков. Ранее возникшие произведения перерабатывались применительно к новым событиям и новым людям, если последние казались более значительными; такие переработки могли быть многократными. Происходило и по-другому: прежним героям приписывались дела и подвиги, совершаемые позднее. Так постепенно складывался особый условно-исторический эпический мир с относительно небольшим числом действующих лиц и ограниченным кругом событий. Эпический мир, по законам устной исторической памяти и народного художественного мышления, объединял в себе людей из разных столетий и разных эпох».

Вопрос 4. Лирические необрядовые песни, их классификация, символика. Значение работ А. Н. Веселовского и Б. И. Соколова в разработке проблем структуры лирических песен.

Народную лирику составляют многочисленные и разнообразные песни, основным содержанием которых являются переживания, чувства, настроения – вообще внутренний мир человека. Лирическая песня всегда связана с бытом русского народа, это подлинная художественная энциклопедия народной жизни, глубоко поэтическая, задушевная и многообразная. Коллективный характер народной поэзии особенно заметен в поэзии лирической. Обрядовые песни исполняются в определенные дни, необрядовые связаны с повседневным бытом, они отражают чувства, страсти, предрассудки, суеверия именно данного народа, формируют его ментальность. Если исторические песни в художественной форме отражают те или иные исторические события, то лирические песни передают «дух» минувших эпох, какие-то черты повседневного быта, социальную жизнь русского народа. Народная лирика – это выражение отношения к тем или иным жизненным явлениям, передача определенных мыслей, чувств и настроений. В современной фольклористике имеются два основных подхода к классификации народной лирики. Один – жанровый – делит традиционный песенный репертуар на четыре основных жанра: песни – заклинания, песни игровые, песни величальные и песни лирические. Каждый жанр имеет внутренние разновидности. Другой подход – тематический. По тематическому принципу народную внеобрядовую лирику подразделяют на песни бытовые (любовные, семейные, песни о доле, шуточные), песни социального содержания (солдатские, разбойничьи, тюремные, бурлацкие, ямщицкие и др.).

Сочетание в народной лирике широкой типизации образов с универсальным принципом аналогии между миром природы и внутренним миром человека привело к появлению устойчивых метафор. Песенная поэтика выработала свою систему иносказаний, обозначающих ее героев или состояние их души. Эти традиционные иносказания — «окаменевшие» метафоры — превратились в образы-символы. А. М. Новикова выделила символы личного характера, обозначающие отдельных героев песни, и символы общего значения, передающие «сущность жизненного явления, народное представление о горе и радости, о счастье и о несчастье». Символы девушки — белая лебедушка, белая березонька, красная калина, ягода; молодец — ясный соколичек, ясный месяц, сизый орел, дубочек; молодой женщины — утушка луговая, серая кукушечка; мужа и жены — утка с селезнем и т. д. Символы молодости, радости и веселья — зелёный сад, зелёная роща, расцветшие цветы, цветущие деревья; символ верной любви — золотое колечко; символы печали и грусти — засохшие цветы, облетевшие деревья, темная, туманная ночь; символы горя и смерти — чёрный ворон, ракитов куст.

Важным композиционным приемом народных песен является выявленный и описанный Б. М. Соколовым прием постепенного или ступенчатого сужения образов. Б. М. Соколов назвал следующие случаи применения этого приема: изображение природы; изображение жилища; описание наряда; изображение семейных отношений; изображение

социальных отношений. Ступенчато-нисходящий ряд мог располагаться в начале, в конце, в середине песни. Система художественных средств народной поэзии с точки зрения их исторического становления и развития исследована А. Н. Веселовским в работе «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля». Психологический параллелизм — это сопоставление человеческого образа и образа из мира природы по признаку действия или состояния. Его корни — в анимистическом мировоззрении древних. Простейший параллелизм был двучленным. Веселовский писал: «Его общий тип таков: картинка природы, рядом с нею таковая же из человеческой жизни; они вторят друг другу при различии объективного содержания, между ними проходят созвучия, выясняющие то, что в них есть общего». Из двучленного параллелизма развились многие формы образности, к нему генетически восходит система тропов: сравнения, метафоры, образы-символы, постоянные эпитеты и т. д.

Вопрос 5. Источники и специфические особенности древнерусской литературы. Жанровая система.

Основные источники. В формировании древнерусской литературы активно участвуют, с одной стороны, устное народное поэтическое творчество, и с другой — книжная христианская культура, идущая как от южных славян, в частности болгар, так и от Византии. Историческое родовое предание, топонимическая легенда, предание, связанное с могильниками, героическое сказание, песни о военных походах занимают ведущее место в устной поэзии X-XI вв. К этому периоду относится, по-видимому, формирование народного эпоса, сыгравшего исключительно важную роль в становлении оригинальной древнерусской литературы. Важную роль в формировании литературы сыграли также искусство устной речи и деловая письменность. Устные речи были широко распространены в жизненной практике раннефеодального общества, военачальники перед началом сражений обращались к своим воинам с речью, подавая им «дерзость», воодушевляя на ратный подвиг. Устная речь постоянно использовалась в дипломатических переговорах: отправлявшиеся выполнять свою дипломатическую миссию послы обычно заучивали наизусть слова, которые им приказывал передать тот или иной правитель. Эти речи содержали определенные устойчивые словосочетания, они отличались сжатостью, выразительностью.

Древнерусская литература не являлась результатом художественного вымысла и обладала рядом **особенностей**:

1. Вымысел в древнерусской литературе не разрешался, так как вымысел — это ложь, а ложь греховна. Поэтому все произведения носили религиозный или исторический характер. Право на вымысел было осмыслено лишь в XVII веке.

2. По причине отсутствия вымысла в древнерусской литературе отсутствовало понятие авторства, так как произведения либо отражали реальные исторические события, либо представляли собой изложение христианских книг. Поэтому у произведений древнерусской литературы есть составитель, переписчик, но не автор.

3. Произведения древнерусской литературы создавались в соответствии с этикетом, то есть по определённым правилам. Этикет складывался из представлений о том, как должен разворачиваться ход событий, как должен вести себя герой, как составитель произведения обязан описывать происходящее.

4. Древнерусская литература развивалась очень медленно: за семь веков было создано лишь несколько десятков произведений. Это объяснялось, во-первых, тем, что произведения переписывались от руки, а книги не тиражировались, так как до 1564 года на Руси не существовало книгопечатания; во-вторых, число грамотных (читающих) людей было очень мало.

Жанровая система:

- Жития: агиографические жанры.

- Торжественное и учительное красноречие. Слова Кирилла Туровского, слово о законе и благодати митрополита Иллариона. Поучения, беседы.
- Летописание. «Повесть временных лет» - древнейшая из дошедших. В летописи: погодные записи, летописные сказания, летописная повесть. Воинская повесть.
- Жанры деловых грамот и переписки.
- Жанр путешествий — хождения.
- Жанр повести о княжеских преступлениях.
- Церковное и торжественное красноречие (слова, проповеди и т. д.).
- Историческая повесть.
- Воинская повесть.
- Публицистика (обличительные и полемические слова, публицистические повести).

Вопрос 6. Русская агиография XI-XVII вв. (основные идеи, образы, эволюция).

Агиография (от греч. *hagios* – святой, *grapho* – пишу) – литература в жанре житий, одной из основных форм церковной словесности. Житийная литература пришла на Русь из Византии вместе с православием. От византийских произведений древнерусская литература житий святых отличается своим историзмом, патриотическим пафосом и отражением особенностей политической или монастырской жизни.

Житие — повествование о жизни и деяниях христианских подвижников. Цель: в занимательной форме дать наглядный урок практического применения отвлеченных христианских догм. Она рисовала нравственный идеал человека, достигшего полного торжества духа над грешной плотью, полной победы над земными страстями.

На Руси сложилось несколько условных разновидностей житий:

- 1) жития святых мучеников («Житие Бориса и Глеба»)
- 2) жития христианских подвижников («Житие Феодосия Печерского», «Житие Сергия Радонежского», «Житие Стефана Пермского»)
- 3) жития юродивых («Житие Василия Блаженного»)
- 4) жития православных князей («Житие Александра Невского»)
- 5) легендарные жития-повести («Повесть о Петре и Февронии Муромских»)
- 6) жития-автобиографии («Житие протопопа Аввакума, им самим написанное»).

Эволюция агиографической литературы

Жития первых русских святых – это книги «Сказание о Борисе и Глебе», Владимира I Святославича, «Жития» княгини Ольги, игумена Киево-Печерского монастыря Феодосия Печерского (XI-XII вв.) и др.

Первыми по времени жития святых были сказания о мучениках.

Образцом древнерусского княжеского жития является анонимное «**Сказание о Борисе и Глебе**», созданное, по-видимому, в конце XI – начале XII в. В основу «Сказания» положен исторический факт убийства Святополком своих младших братьев Бориса и Глеба в 1015 г. Когда в 40-х годах XI в. Ярослав добился канонизации византийской церковью убитых братьев, потребовалось создание специального произведения, которое бы прославило подвиг страстотерпцев и мстителя за их гибель Ярослава.

Русские жития отходят от старых схем в сторону большей драматизации описания святого, зачастую из всего жизнеописания выбираются только наиболее драматические, впечатляющие эпизоды: вводятся внутренние монологи, эмоциональные диалоги, зачастую меняющие даже тип повествования. На базе житий внутри самого жанра происходит процесс формообразования, и отдельные жития приближаются все больше к различным литературным или фольклорным жанрам. Одни жития начинают походить на рассказы, другие на исторические, воинские, бытовые или психологические повести, третьи на остросюжетные новеллы, четвертые на поэтические сказки, некоторые принимают вид забавных небылиц, иные имеют легендарный характер или приобретают

подчеркнуто проповеднически поучительное звучание, другие не отказываются от занимательности и определенных элементов юмора и иронии. Все это разнообразие, нарушающее канонические рамки религиозного жанра, отрывает его от церковной линии и приближает к светским повестям и рассказам.

Процесс «обмирщения» древнерусской литературы. Каноны жития разрушаются вторжением бытовых реалий, фольклорной легенды еще с XV столетия, о чем свидетельствуют жития Иоанна Новгородского, Михаила Клопского. В XVII в. житие постепенно превращается в бытовую повесть, а затем становится автобиографией-исповедью.

ПРИМЕРЫ: 1 вариант, по порядку взять такие жития: Житие Бориса и Глеба, Житие Сергия Радонежского, Повесть о Петре и Февронии, Житие Протопопа Аввакума. Жанр разрушается, больше быта. Каждое кратко охарактеризовать, рассмотреть признаки жития.

2 вариант: Повесть о Юлиании Лазаревской, Сказание о явлении Унженского креста, Житие Протопопа Аввакума (святость подвига высоконравственной мирской жизни, служения людям, отсутствие вступления, плача и похвалы,

«Житие» Протопопа Аввакума (XVII в), написанное нарочито грубым «природным русским языком», нарушает литературные нормы эпохи. Протопоп перемежает церковнославянские цитаты ругательствами, откровенно описывает физиологические отправления, причудливо сочетает разные стилистические пласты: «само царство небесное валится в рот». Необычен и жанр книги: традиционная структура жития предполагала сперва связный и последовательный рассказ о юности святого, затем отдельные эпизоды биографии, по большей части трафаретные (рассказы о чудесах и видениях), иллюстрирующие святость героя и перемежающиеся с поучениями или молитвами. Аввакум берёт эту структуру за основу, но наполняет её реальными историческими фактами и бытовыми подробностями. Например, обычные для агиографии эпизоды изгнания бесов снабжены подробным описанием «лечебных процедур»: «Я, по обычаю, сам постился и им не давал есть, молебствовал, и маслом мазал», а ангел, явившийся в тюрьме голодающему протопопу, не просто подкрепляет его силы, а кормит «очень вкусными» щами. Местами автобиография превращается в историю первых лет раскола вообще. А главное, и собственный портрет, и изображения других людей, и окружающий биографический пейзаж у него приобретают психологический объём и достоверность.

Вопрос 7. Актуальные проблемы в изучении «Слова о полку Игореве».

Ни один памятник древнерусской литературы не вызывал столь интенсивной научной полемики, как «Слово о полку Игореве». Полемика, касающаяся проблем подлинности Слова, времени его создания, «темных мест», а также споры по большому числу конкретных вопросов, возникших сразу после открытия памятника (произведение было открыто собирателем древнерусских рукописей А. И. Мусиным-Пушкиным в конце 80-х – начале 90-х гг. XVIII века), не прекращается до сих пор.

Сложен вопрос о жанре «Слова». Основные направления научной мысли в этом направлении: Слово и фольклор, Слово и летописание, взаимодействие Слова с жанрами древнерусской церковной книжности, Слово как памятник политического красноречия Древней Руси, авторские определения жанра Слова (песнь, повесть, слово), синтетическая природа жанра Слова. Наиболее аргументированными являются гипотеза И. П. Еремина, рассматривавшего «Слово» как памятник торжественного красноречия и точка зрения А. Н. Робинсона и Д. С. Лихачева, которые сопоставляют «Слово» с жанром «песни о подвигах». Крупнейшей проблемой изучения «Слова о полку Игореве» стало определение его места в системе мировой культуры, выявление связей и параллелей с литературным творчеством соседних с Русью стран и народов. Русская культура в эпоху «Слова» отличалась большой открытостью, готовностью к взаимообогащению. Ей чужда была

религиозная замкнутость и нетерпимость, насаждавшаяся церковью в последующие столетия. В литературе XII века, как и в других областях художественного творчества, прослеживаются контакты с Византией, Скандинавией и Западной Европой. Соотношение различных «иноземных» мотивов в древнем памятнике было и остается предметом дискуссии. Однако большинством исследователей признано, что основное влияние на автора «Слова» оказали восточнославянская литературная традиция и устное народное творчество.

По-разному понимают исследователи отношение автора поэмы к его литературным предшественникам, и в первую очередь — «вещему Бояну». Приведем для сравнения лишь две точки зрения, высказанные в последние годы. Писатель А. Л. Никитин выделяет в тексте памятника целые разделы, принадлежащие, по его мнению, перу Бояна и лишь слегка обработанные автором «Слова» применительно к событиям XII века. Иное мнение высказал недавно переводчик «Слова» А. А. Косоруков. Он считает, что в произведении преобладает не подражание, а противопоставление литературной манере Бояна. По-новому истолковав вводную часть поэмы, он пришел к выводу о том, что поход Игоря послужил темой для нескольких литературных произведений. «Современники, опередившие Поэта (автора «Слова»), слагали повести о походе Игоря по-старому, то есть в духе Бояна. А Поэт нашел способ сказать о новом времени по-новому, — пишет Косоруков. Боян воспевал только победы князей. Поэт хочет отображать жизнь «по былинам нашего времени».

Интересное решение проблемы «старого» и «нового» стиля в «Слове» предложил академик Д. С. Лихачев. Используя наблюдения музыковеда Л. В. Кулаковского, он разработал гипотезу о диалогическом построении поэмы. Д. С. Лихачев предположил, что «Слово» изначально предназначалось для исполнения двумя певцами. Один из них — поклонник «старых словес», витиеватой литературной манеры Бояна. Другой ведет рассказ о событиях иначе: без прикрас, избегая преувеличений и отвлеченных рассуждений. Автор попеременно «предоставляет слово» то одному, то другому исполнителю.

Большие споры по-прежнему вызывает вопрос о соотношении реального и символического в «Слове о полку Игореве». При почти полном отсутствии христианских образов неизвестный автор широко использовал красочную языческую символику. Свообразными «действующими лицами» поэмы стали солнце, земля и небо, явления природы, звери и птицы. Однако многие из образов, которые мы воспринимаем как символы и метафоры, имели для русичей конца XII века вполне конкретный смысл. Ученые стремятся прочесть «Слово» глазами человека той эпохи. Примером может служить исследование солнечной символики.

Русская литература XVII-XVIII вв.

Вопрос 8. Русский классицизм. Оды Ломоносова.

В русской литературе одическая поэзия появилась в эпоху классицизма. Как известно, для классицистов характерна строгая жанровая иерархия, жёсткая связь между темой, видом, жанром, стилем. «Высокая материя» требовала высоких жанров и «высокого штиля» (героические поэмы, оды, трагедии, «прозаичные речи о важных материях»). «Средний штиль» охватывает жанры: послания, элегии, эклоги, сатиры, «стихотворные дружеские письма», «описания дел достопамятных и учений благородных», «театральные сочинения». «Низкий штиль» характерен для комедий, басен, эпиграмм, песен, эпистолярных жанров. Соединение высокого и низкого не допускалось. Классицизм, требуя «чистоты жанра», взял на вооружение предложенное М. В. Ломоносовым в трактате «О пользе книг церковных в российском языке» учение о «трёх штилях».

В поэзии русских классицистов жанр оды стал одним из главных и «...получил более конкретный, узкий смысл». Под одой стали понимать «...торжественное лирическое

стихотворение, написанное в приподнятом тоне», прославляющее какую-либо значительную личность или важное событие. «Ода - ведущий жанр высокого стиля с каноническими темами... приёмами... и видами...» «Важнейший содержательный признак оды - «высокий» предмет (монарх, полководец, событие государственной важности, общественная добродетель, религиозная мораль». В структуре оды обязательными являются следующие элементы: похвалы определённому лицу, нравоучительные рассуждения, наличие исторических или мифологических образов, обращение к адресату, природе, России, музам, Аполлону, Науке и другим отвлечённым понятиям. Как правило, в оде одна тема плавно перетекала в другую, «...сильные эмоции соединялись с рассудительностью, «пиитический восторг» - с холодной логикой».

Традиционно родоначальником жанра оды, российским Пиндаром считается М.В. Ломоносов. Эстетическим манифестом поэта стал стихотворный диалог-диспут «Разговор с Анакреоном», в котором провозглашается общественное предназначение поэзии (проанализировать 4 парных оды).

М. В. Ломоносов писал «оды похвальные», как он сам называл этот жанр, с 1739 по 1764 год и создал двадцать произведений этого жанра. Названия некоторых од Ломоносова: «Ода блаженныя памяти Государыне Императрице Анне Иоанновне на победу над Турками и Татарами и на взятие Хотина 1739 года»; «Ода на прибытие Ея Величества великия Государыни Императрицы Елисаветы Петровны из Москвы в Санкт-Петербург 1742 года по коронации»; «Ода на день рождения Ея Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны Самодержицы Всероссийския, 1746 года» и т. д.

Для оды Ломоносова свойственны следующие особенности:

- высокая тематика;
- идеи гражданственности, патриотизма, просвещённого абсолютизма;
- выражение не личного, индивидуального, а общего, национального;
- использование античных образов (Марс, Нептун, Плутон, Борей, Минерва);
- трёхчастная композиция, строгая и вместе с тем свободная, соответствующая гражданскому содержанию;
- соединение лирики с публицистикой, эмоциональности с рассудительностью, «восторга» с холодностью;
- возвышенный стиль, торжественный и величавый язык;
- десятистишная строфа со стройной системой рифмовки;
- традиционный четырёхстопный ямб;
- большое количество тропов.

Самая прославленная ода, которую можно назвать визитной карточкой русского классицизма, стала «Ода на день восшествия на престол Елисаветы Петровны...» (проанализировать оду).

Вопрос 9. Русский сентиментализм. Изображение «жизни сердца» в произведениях Н.М. Карамзина.

Сентиментализм (вторая половина XVIII – начало XIX века) – от франц. «чувство, чувствительность». Особое внимание – к душевному миру человека. Главным объектом художественного изображения объявляются чувство, переживание простого человека, а не великие идеи., связанные с культом государства, внешним долгом. Характерные жанры – элегия, послание, роман в письмах, дневник – те, в которых преобладают исповедальные мотивы. Произведения часто пишутся от первого лица. Они полны лиризма и поэтичности. Всех русских сентименталистов (Дмитриев, Муравьёв, Карамзин, Радищев) объединяют следующие **особенности**:

1) Культ чувствительной личности. Идеальная основа сентиментализма – просветительство. Человек по природе добр, природа благоприятствует его общественному бытию. Положительное существование в обществе – от природы. Злоба – искажение природы. Чувства – неотъемлемая часть человеческой природы. Человек

стремится к удовольствиям по своей природе и избегает страданий. На чувственности основано сообщество людей (со-печалиться и со-веселиться). Руссо: питать и возбуждать доброту (ситуации, обстановка) влечёт за собой человечность, сострадание, благотворительность. Люди вынуждены заботиться друг о друге, продолжая и развивая своё природное «доброе». Деспотическое общество убивает, а демократическое способствует развитию добра.

2) Возрастает роль автора-рассказчика, который даёт оценку.

3) Возрастает роль картин природы.

4) Субъективизм повествования. Появляются новые жанры: дневник, исповедь, мемуары, путевые записки и т. д.

5) На смену высокому стилю приходит «средний» стиль – разговорный язык образованного общества.

В прозе типичными жанровыми формами сентиментализма стали повесть и путешествие. Оба жанра связаны с именем Карамзина. Карамзин как глава русского сентиментализма начинает новую эпоху в литературе конца XVIII – начала XIX века. Карамзинские повести имели особенно большое значение в развитии русской повествовательной прозы. В них Карамзин оказался крупным новатором: вместо обработки традиционных старых сюжетов, взятых из античной мифологии или из древней истории, Карамзин стал писать произведения в основном о современности, об обыкновенных, даже «простых» людях вроде «поселянки» Лизы, крестьянина Фрола Силина. В большей части этих произведений автор присутствует в качестве рассказчика или действующего лица, и это опять-таки было новшеством, это создавало у читателей впечатление реальности повествуемых фактов. Образцом жанра повести для русского читателя стала «Бедная Лиза». Повесть написана от первого лица, за которым подразумевается сам автор. Перед нами рассказ-воспоминание, в центре которого – жизнь сердца чувствительного повествователя. Не конфликт, не индивидуальные характеристики, а общая доминирующая эмоция грусти, чувствительности, уныния является главной в повести. «Бедная Лиза» – поэтическая история о превратностях человеческой судьбы, которая должна эмоционально воздействовать на читательское сердце.

Психологизм повести еще очень простой и наивный. Автор практически не использует предметные детали, портретные и речевые характеристики персонажей, не говоря уже о внутренних монологах. В раскрытии «жизни сердца» героев автор предпочитает использовать прямую характеристику или апелляцию к воображению читателей. Однако в повести уже неоднократно используется пейзаж как способ психологической и даже символической характеристики (привести примеры). В условно-пасторальный пейзаж автор вписывает вечную историю о любви, измене и раскаянии. Никто по-настоящему не виноват, потому что Эраст искупил свою вину. Но всех героев жалко. С чувствительных героев Карамзина начинается путь русской психологической прозы.

Вопрос 10. Роль комедии Д. Фонвизина «Недоросль» в развитии русской драматургии.

Комедия «Недоросль» справедливо считается вершиной творчества Фонвизина и всей отечественной драматургии XVIII века. Сохраняя связь с мировоззрением классицизма, комедия стала глубоко новаторским произведением и предопределила развитие всей русской драматургии.

Чем же комедия «Недоросль» соответствует положениям русского классицизма? Прежде всего, автор сохраняет все признаки «низкого» жанра. В основу сюжета «Недоросля», согласно традиции классицизма, положена любовная интрига. Однако она играет в комедии Фонвизина необычную роль и теснейшим образом связана с идейной направленностью пьесы. Любовную интригу Фонвизин всецело подчиняет задачам

социальной сатиры. В психологическом отношении как средство раскрытия внутренних переживаний героев любовь Милона и Софьи его мало интересует: она нужна ему как удобный повод для изображения «злонравных» характеров людей, пытающихся из личных целей помешать их соединению. В полном соответствии с этими эстетическими требованиями четырем отрицательным персонажам «Недоросля» – Простаковой, Простакову, Скотинину и Митрофану – Фонвизин противопоставил такое же число положительных действующих лиц - Стародума, Правдина, Софью и Милона.

Новаторство комедии. Для Фонвизина, в отличие от классицистов, было важно не просто поставить проблему воспитания, но и показать, как обстоятельства (условия) влияют на формирование характера личности. Это существенно отличает комедию от произведений классицизма. В «Недоросле» были заложены основы реалистического отражения действительности в русской художественной литературе. Автор воспроизводит атмосферу помещичьего произвола, разоблачает жадность и жестокость Простаковых, безнаказанность и невежество Скотининых. В своей комедии о воспитании он поднимает проблему крепостного права, его растлевающего влияния и на народ, и на дворян.

В отличие от произведений классицизма, где действие развивалось в соответствии с решением одной проблемы, «Недоросль» – произведение многотемное. Его основные проблемы тесно связаны друг с другом: проблема воспитания – с проблемами крепостного права и государственной власти. Для разоблачения пороков автор использует такие приёмы, как говорящие фамилии, саморазоблачение отрицательных персонажей, тонкую иронию со стороны положительных героев. В уста положительных героев Фонвизин вкладывает критику «развращённого века», бездельников-вельмож и невежественных помещиков. Тема служения отечеству, торжества справедливости также проведена через положительные образы.

Новаторской является система образов комедии. Действующие лица, правда, традиционно делятся на положительных и отрицательных. Но Фонвизин выходит за рамки классицизма, вводя в пьесу героев из низшего сословия. Это крепостные, холопы (Еремеевна, Тришка, учителя Кутейкин и Цыфиркин). Новым была и попытка Фонвизина дать хотя бы краткую предысторию персонажей, раскрыть разные грани характеров некоторых из них. Так, злобная, жестокая крепостница Простакова в финале становится несчастной матерью, отвергнутой собственным сыном. Она даже вызывает наше сочувствие.

Новаторство Фонвизина проявилось и в создании речи персонажей. Она ярко индивидуализирована и служит средством их характеристики. Таким образом, формально следуя правилам классицизма, комедия Фонвизина оказывается глубоко новаторским произведением. Это была первая социально-политическая комедия на русской сцене, а Фонвизин - первый драматург, представивший не предписанный законами классицизма персонаж, а живой человеческий образ.

С комедии «Недоросль» начинается в русской драматургии традиция странной комедии-трагедии, дающей формулу времени и вызывающей смех сквозь слезы.

Вопрос 11. Творческая индивидуальность Г. Р. Державина.

Доминирующей темой в творчестве Г. Р. Державина является человек, его жизнь и внутренний мир. Поэт обращает внимание на мельчайшие детали человеческого бытия, что так же явилось новшеством для поэзии того времени. В стихах, написанных Г. Р. Державиным, ясно ощущается позиция самого поэта, читатель понимает его мировоззрение, имеет возможность прикоснуться к его внутреннему миру. Г. Р. Державин не скрывает своих мыслей, эмоций, щедро делится ими с читателем. Подобная тенденция была шагом к развитию реализма в поэзии. Очень интересным в творчестве Г. Р. Державина является образ самого поэта. В этом воплотилась гражданская позиция Г. Р. Державина. В его понимании, поэт должен смело бороться за правду, должен говорить

правду даже царям. Огромное значение в творчестве Г. Р. Державина имеет ода «Фелица», которая ознаменовала собой новый этап в русской поэзии. Жанр «Фелицы» – торжественная ода. Но своеобразие произведения в том, что поэт отступил от привычных правил классицистической эстетики. Он выразил свои чувства по отношению к императрице иным языком, не таким, каким обычно возносили хвалу сильным мира сего. Императрица Екатерина II показана в образе Фелицы В этом произведении образ императрицы значительно отличается от привычного классицистического изображения монарха. Г. Р. Державин изображает царствующую особу как реального человека, говорит о ее привычках, занятиях. Г.Р. Державин использует сатирические мотивы и бытовые описания. Между тем законы классицизма не позволяли присутствия последних в оде. Продолжатель ломоносовской традиции и одновременно новатор Г. Р. Державин сознательно нарушает классические законы жанра. Новаторство Г. Р. Державина проявляется не только в «Фелице», но и в целом ряде других произведений. Основная его заслуга в том, что он существенно расширил узкие границы классицистических традиций. Место поэта в отечественной литературе точно определил Белинский: «С Державина начинается новый период русской поэзии, и как Ломоносов был первым ее именем, так Державин был вторым. В лице Державина поэзия русская сделала великий шаг вперед». Например, если речь шла об изображении положительного героя, то это должен был быть человек без недостатков, идеальный герой, разительно отличающийся от живых людей. Если речь шла об изображении отрицательного героя, то это должен был быть человек в высшей степени непорядочный, олицетворение всего темного, inferнального, что есть в человеке. Классицизм не брал во внимание, что в одном человеке с успехом могли уживаться и положительные и отрицательные черты. Так же классицистические традиции не признавали любого упоминания о быте или проявления простых человеческих чувств. Новаторство Г. Р. Державина стало началом возникновения новой поэзии, где есть место реальному человеку и его истинно человеческим чувствам, интересам и качествам. В. Г. Белинский называл Г. Р. Державина «русским чародеем, от дыхания которого тают снега и ледяные покровы рек и расцветают розы, чудным словам которого повинуются послушная природа...» В стихотворении «Осень во время осады Очакова» перед читателем предстает зримая, живописная картина природы. Г. Р. Ломоносов создавал по-своему прекрасные «пейзажи мироздания» («открылась бездна, звезд полна...») или пейзажи, как бы увиденные с высоты птичьего полета («оде на день восшествия...») Многокрасочный земной мир, окружающий человека, в поэзии XVIII столетия (до Г. Р. Державина) отсутствовал. Известный поэт А. П. Сумароков так, например, воспевал природу: «распустились деревья, на лугах цветы цветут, веют тихие зефиры, с гор ключи в долины бьют...». Мастерство же Державина в изображении природы, полной звуков, красок, переливов и оттенков, очевидно. Одним из первых в русской поэзии Г. Р. Державин ввел в стихи живопись, красочно изображая предметы, давая в стихах целые художественные картины. Новаторство Г. Р. Державина и в том, что поэт заложил истоки гражданской поэзии, обличая придворно-вельможную знать. Никогда «певец Фелицы» не был рабом самодержавия и угодливым придворным поэтом. Г. Р. Державин выражал интересы государства, родины, цари и царедворцы слышали от него порою очень горькую правду.

Русская литература XIX в. (ч. 1)

Вопрос 12. «Горе от ума» А. Грибоедова. Проблематика, конфликт, образная система. И. А. Гончаров о комедии.

Замысел создания пьесы «Горе от ума» возник у Грибоедова в 1816 году. Сначала произведение называлось «Горе уму». Произведение многократно подвергалось изменениям по требованию цензуры. В 1825 году удалось опубликовать только отрывки комедии в альманахе «Русская Галия».

Проблематика комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»: крепостное право и жестокость помещиков; воспитание и образование дворян; погоня за чинами и наградами; бюрократия; вражда к «новым людям», противостояние «старой» и «новой» жизни; скалозубовщина и арапчьеващина; декабризм; либерализм; французмания, любовь ко всему иностранному. Автор затрагивает и **общечеловеческие темы:** любовь, отношения мужчины и женщины, брак и семья, проблемы внутренней свободы, смысла жизни, нравственного выбора.

Конфликт – основная категория драмы, «двигатель сюжета»; различают внешние конфликты – (противостояние различных героев, социальных групп, героя и общества) и внутренние (столкновение разных чувств в душе героя). **Основной конфликт произведения** — столкновение «века минувшего» и «века нынешнего», прогрессивного меньшинства дворянского общества и консервативной части, которая составляет большинство.

В основу **образной системы комедии** положен реалистический принцип типизации. Так как в основе реализма лежит историзм, то в пьесе отражена эпоха, наступившая после войны 1812 года. Именно в это время сложилось в обществе два лагеря: лагерь передовой дворянской молодежи («век нынешний») и консервативный лагерь крепостников («век минувший»). Московское барство представляют в пьесе Фамусов и его окружение (Софья Павловна Фамусова, Алексей Степанович Молчалин, полковник Скалозуб, Горичи, Тугоуховские, Хрюмины, Загорецкий Антон Антонович, Хлестова, Г. Н. и Г. Д., Репетилов, Петрушка), а прогрессивное дворянство - Александр Андреевич Чацкий, подлинный выразитель декабристских идей и настроений в комедии (а также двоюродный брат Скалозуба, племянник княгини Тугоуховской – «химик и ботаник»). Все персонажи пьесы индивидуальны. Кроме характеров явно положительных или отрицательных, есть герои, оценка которых неоднозначна. Гости на балу составляют самостоятельную группу образов, они вводятся для типизации конфликта (наиболее ярко воплощают мораль и идеалы фамусовского общества). Антитеза: Чацкий – Фамусов, Чацкий - Молчалин, Чацкий - Репетилов.

Своё мнение о комедии Грибоедова **И. А. Гончаров выразил в критическом этюде «Миллион терзаний»**. Тезисы:

1. Отмечает свежесть пьесы «Горе от ума».
2. Несмотря на гений Пушкина, его герои «бледнеют и уходят в прошлое», пьеса же Грибоедова появилась раньше, но пережила их.
3. «Горе от ума» — это и картина нравов, и галерея живых типов, и «вечно острая, жгучая сатира». «В группе двадцати лиц отразилась... вся прежняя Москва».
4. Главная роль — роль Чацкого. «Он как личность несравненно выше и умнее Онегина и Печорина. Он искренний и горячий деятель, а те — паразиты, начертанные великими талантами, как болезненные порождения отжившего века».
5. В отличие от неспособных к делу Онегина и Печорина, Чацкий готовился к серьёзной деятельности: учился, читал, путешествовал, но разошёлся с министрами по известной причине: «Служить бы рад — прислуживаться тошно».
6. Анализирует образовавшиеся лагерь (Чацкий и фамусовское общество), лестно высказывается о Чацком.
7. Про любовный конфликт. Чем дальше, тем слышнее в речи Чацкого слёзы, считает Гончаров, но «остатки ума спасают его от бесполезного унижения». Софья же сама себя почти выдаёт, говоря о Молчалине, что «Бог нас свёл». Но её спасает ничтожество Молчалина. Она рисует Чацкому его портрет, не замечая, что он выходит пошлым.
8. Гончаров пишет о третьестепенных героях: Горичевы — опустившийся барин, «муж-мальчик, муж-слуга, идеал московских мужей», под башмаком своей приторной жеманной супруги, Хлестова – «остаток екатерининского века, с москвой и

арапкой-девочкой», «руина прошлого» князь Пётр Ильич, явный мошенник Загорецкий, и «эти NN, и все толки их, и всё занимающее их содержание!»

9. **ИТОГ:** «Мильон терзаний» и «горе!» — вот что Чацкий пожал за всё, что успел посеять. До сих пор он был непобедим: ум его беспощадно поражал больные места врагов. Но борьба его утомила. Он грустен, желчен и придирчив, замечает автор, Чацкий впадает почти в нетрезвость речи и подтверждает распущенный Софьей слух о его сумасшествии.

10. «Две комедии как будто вложены одна в другую»: мелкая, интрига любви, и частная, которая разыгрывается в большую битву. И. А. Гончаров подчёркивает особое значение пьесы в историческом плане. По мнению Гончарова, комедия "Горе от ума" останется актуальной во все времена, поскольку проблемы, которые в ней обсуждаются, вечны.

Вопрос 13. Особенности русского романтизма. Пути развития, типология (анализ 1-2 произведений по выбору студента).

Романтизм (фр. *romantisme*) – литературное направление, наивысшими ценностями считавшее духовно-творческую жизнь личности и её независимость и свободу.

Время возникновения и расцвета романтизма как литературного направления — **конец XVIII и первая треть XIX века**. Впервые «романтизм» как термин стал употребляться в конце XVIII века в Германии. Там же школой «йенских романтиков» — братьями Шлегелями, Новалисом, Тиком, и др. была создана первая теория романтизма. В социально-историческом смысле романтизм был сильной **реакцией на буржуазную революцию и ее последствия, на просветительскую философию**. Романтики противопоставили утилитаризму и обезличиванию индивида устремленность к безграничной свободе, жажду совершенства и обновления, пафос личной и гражданской независимости. Стремясь как бы подняться над прозой бытия, раскрепостить многообразные способности личности, предельно самореализоваться в творчестве, романтики выступали против формализации искусства и прямолинейно-рассудочного к нему подхода, свойственных классицизму.

«Двоемирие» – возможность сосуществования мира повседневной, приземленной реальности и идеального мира, творимого фантазией романтического героя. Антитеза «мечта — действительность» становится у романтиков конструктивной. **Мировая скорбь** — пессимистическое умонастроение части романтиков начала XIX века: разочарование в мире и его ценностях, ведущее к меланхолии, резиньяции или отчаянию. Характерны романтизму **идеи рока и судьбы**. **«Жизненная трагедия»** в романтизме символически воплощает борьбу духа с угнетающим несовершенством жизни, раскрывает в своих гибельных перипетиях нешуточность жизни, огромность жизненных бед.

Причины развития романтизма в России: события 1812 года и последствия этих событий, поражение Декабрьского восстания 1825 года. Самые существенные **отличия русского романтизма:** мистика, как правило, отсутствовала; русский романтизм никогда не противопоставлял себя Просвещению и просветительской философии, основанной на абсолютном доверии к разуму; заметно ослаблено индивидуальное, личностное начало; русским романтикам чужды «романтическая ирония» и апология чувственности (мотивы общечеловеческие и социальные в русской поэзии всегда отодвигали на задний план мотивы чисто индивидуальные).

Пути развития русского романтизма:

1. Стремление к народности (в поэзии творцы обращались к историческим образам, черпая вдохновение из наследия народного творчества);
2. Тесное сочетание философии и искусства;
3. Размежевание на «психологический романтизм» школы В. А. Жуковского и «гражданский романтизм» поэтов декабристской ориентации;
4. Период «зрелости» романтизма в поэзии А. С. Пушкина;

5. Достижение одной из высших точек развития в творчестве М. Ю. Лермонтова (предельное развитие романтического конфликта, углубление внутренних противоречий, в частности соприкосновение противоположных начал (добра и зла).

Широким распространением пользуется деление романтиков на два основных течения: романтиков активных, революционных, и романтиков пассивных. Верное в своей основе, такое деление принято и в школьном преподавании. Существуют и иные типологии, представленные У.Р. Фохтом и Е. А. Майминым.

Анализ. Баллада «Светлана» В. А. Жуковского стала подлинно русским романтическим произведением. Типичные черты романтизма в балладе:

- 1) Обращение к народным мотивам и фольклору.
- 2) Двоемирие (переход между мирами происходит незаметно для читателя и становится очевидным лишь после описания пробуждения героини).
- 3) Использование символов, таких как ворон, который в данном случае является вестником смерти, белый голубь — ангелом-хранителем, а пение петуха — границей между мирами живых и мертвых.
- 4) Наличие фантастических и необычных событий в основе сюжета.
- 5) Всеобщее чувство тревожности, присутствующее вплоть до счастливого финала.
- 6) Поэтика личного трагизма, которая впоследствии станет ведущей для русского романтизма.

Вопрос 14. Основные мотивы лирики А.С. Пушкина. В. Г. Белинский о лирике А. С. Пушкина.

Основные мотивы лирики Пушкина включают:

*Тема вольности, свободы – ведущая (политическая – ода «Вольность», «Деревня», личная – «Узник»).

*Тема любви. («Я вас любил», «Я помню чудное мгновенье»)

*Тема дружбы. Дружба в творчестве А. С. Пушкина приносит человеку как счастье, так и горькую тоску. («И. И. Пущину», «Пирующие студенты», «19 октября»)

*Тема природы. Пейзажная лирика является способом раскрытия внутреннего «я» лирического героя, а также олицетворением свободы и гармонии. («К морю», «Зимнее утро», «Осень»)

*Тема Родины (идеи патриотизма, актуальные и злободневные проблемы). («Вольность», «К Чаадаеву», «Деревня»)

*Тема поэта и поэзии. («Поэт и толпа», «Пророк»)

*Философские мотивы. А. С. Пушкин размышляет о предназначении человека, о сущности бытия, о жизни и смерти, о добре и зле («Элегия»).

Проанализируйте 2 и больше стихотворений разной тематики.

Виссарион Белинский создал цикл из 11 статей «Сочинения Александра Пушкина». Статьи публиковались в «Отечественных записках» с 1843 по 1846 год.

Белинский считал, что «писать о Пушкине – значит писать о целой русской литературе: ибо как прежние писатели русские объясняют Пушкина. Так Пушкин объясняет последовавших за ним писателей».

Для того чтобы перейти к анализу творчества великого русского поэта, Белинскому пришлось перекинуть мост из одной эпохи в другую, подробно разобрать творчество предшественников Пушкина – Державина, Карамзина, Гнедича, Жуковского, Батюшкова.

В первых трех статьях Белинский говорил о развитии всей русской литературы, особенно подробно останавливаясь на творчестве Жуковского и Батюшкова. В творчестве Жуковского он видел не только романтические, но и сентиментальные черты. Белинский охарактеризовал романтизм не столько как литературное направление, сколько как систему мировоззрения. В Батюшкове критик видел непосредственного предшественника Пушкина. «Что Жуковский сделал для содержания русской поэзии, то Батюшков сделал

для ее формы: первый вдохнул в нее душу живую, второй дал ей красоту идеальной формы», – резюмировал критик.

В четвертой и пятой статьях Белинский размышляет об общих положениях творческого метода Пушкина, дает анализ лирических произведениях Пушкина. Вводит понятие «пафоса», исследование которого, по мысли Белинского, является первой задачей критики. Критик писал, что пафос – это «осердеченная» идея, то есть та идея, которая лежит в канве всего произведения, объединяя интеллектуальное и эмоциональное начала. Пафос является своеобразным катализатором творческого процесса. Кроме того, чем ярче в пафосе проявляется дух времени, слитый с творческой индивидуальностью автора, тем больше значение для общества приобретает художник. Белинский подчеркивал «аристократичность» пафоса Пушкина. Если до Пушкина основной пафос творчества художников был обличительный, наставнический или романтический, то основным пафосом творчества Пушкина является **художественность. Поэзия Пушкина имеет ценность сама по себе, она не призвана учить или обличать.**

Пушкинскому пафосу критик противопоставлял гоголевский, поскольку Гоголь является для него художником более социальным и отвечающим запросам современного общества. Белинский приводит читателя к мысли, что Пушкин является подлинным **народным поэтом. Благодаря правдивому изображению жизни,** Пушкин воплощает в своих произведениях все признаки народности и становится, по выражению критика, «первым поэтом-художником». Автор писал, что его поэзия «удивительно верна русской действительности, изображает ли она русскую природу или русские характеры».

Таким образом, критик к признакам подлинной народности относил не столько предмет изображения, сколько **точку зрения поэта на изображаемое.** Он подчеркивал, что Пушкин остается правдивым во всем, описывая любые проявления жизни и при изображении любого сословия. Однако при всем этом Белинский сетовал, что популярность пушкинских произведений не достигает общенародной широты.

Однако, признавая в общем заслуги Пушкина перед русской литературой, он отмечал, что творчество Пушкина является уже **пройденным** этапом в развитии отечественной литературы. Причину Белинский видел в том, что творчеству поэта не хватает аналитической составляющей, стремления исследовать действительности, его творчество является «**созерцательным**», поскольку Пушкин является больше деятелем романтической эпохи, нежели реалистической.

Вопрос 15. «Евгений Онегин» - первый русский реалистический роман. Жанровое своеобразие, система образов, «онегинская строфа». В. Г. Белинский о романе.

«Евгений Онегин» – первый реалистический роман в русской литературе. Произведение отличает историзм, яркие типические характеры и яркие типы русской жизни; автор отделен от героев, он изображает их объективно, со стороны; в романе представлены реалистические картины природы, многочисленные детали русского быта; именно реальная жизнь (а не отвлеченные романтические идеалы) становится для Пушкина источником творческого вдохновения и предметом поэтического осмысления; роман написан живым разговорным языком (Пушкин нередко использует в своем произведении слова и выражения «низкого» стиля).

Своеобразие жанра «Евгения Онегина» состоит в том, что это не просто роман, а роман в стихах. Жанровое определение произведению дал сам Пушкин в письме к князю П. А. Вяземскому от 4 ноября 1823 года.

Своему роману Пушкин придает черты, свойственные **эпическому жанру**: большой объем (восемь глав), две сюжетные линии, сосредоточенность повествования на судьбе частной личности в процессе ее становления и развития. Также с эпосом жанр произведения связывает изображение жизни, объективной действительности, быта,

предметов, которые окружают человека, с помощью которых автор создает портрет героя, его образ.

Вторым предметом изображения, с которым связано **лирическое начало**, автор делает внутренний мир лирического героя. Он является рефлексивным героем, так как делает происходящие в романе события предметом своего осмысления. Образ лирического героя дает Пушкину возможность ввести еще одну жизненную позицию, отличную от позиций других героев, раскрыть новые аспекты проблематики, обсудить с читателем проблемы, которые нельзя было просто поставить в сюжете. Но в то же время многообразие функций образа лирического героя делает его изображение противоречивым.

Т.е. в романе есть два художественных пласта, два мира — мир «эпических» героев (Онегина, Татьяны, Ленского и других персонажей) и мир автора, отраженный в лирических отступлениях. В «Евгении Онегине» лирические отступления составляют значительную часть — почти треть его объема. Лирические отступления выполняют в романе многочисленные функции: обозначают границы романного времени и замещают сюжетное повествование, создают полноту изображения, характерную для «энциклопедии» (Белинский) и дают авторский комментарий к событиям. Именно лирические отступления вводят авторское «я», позволяют вести своеобразный диалог с читателями. Создавая дистанцию между автором и героем, они позволяют Пушкину встать в позицию объективного исследователя по отношению к изображаемым событиям и героям, что необходимо в реалистическом произведении.

Образная система. Главными героями романа следует назвать Онегина и Татьяну. Ленский и Ольга не относятся к числу главных героев, однако тоже выполняют сюжетообразующую функцию. Сам автор выступает как персонаж собственного произведения. К второстепенным персонажам относят мать Татьяны, няню Татьяны, Зарецкого, мужа Татьяны. Эпизодические персонажи — те, которые появляются в отдельных сценах, эпизодах, либо только упоминаются (это, например, гости на именинах у Лариных, слуга Онегина француз Гильо, улан — жених Ольги, московские родственники Лариных, представители петербургского света).

Главный принцип построения образной системы — это **антитеза**. Например, Онегин противопоставлен и Ленскому (как байронический герой — романтику-мечтателю), и Татьяне (как столичный денди — простой русской девушке), и высшему свету (хоть он и типичный молодой человек, но уже уставший от пустых развлечений), и соседям-помещикам (как аристократ со столичными привычками — сельским жителям-помещикам). Татьяна противопоставлена и Ольге (последняя слишком пуста и легкомысленна по сравнению с героиней, которая «любит не шутя»), и московским барышнями (они говорят ей о своих «сердечных тайнах», модах, нарядах, тогда как Татьяна сосредоточена на уединенной внутренней жизни), и светским красавицам («без этих маленьких ужимок, без подражательных затей»).

«Онегинская строфа» — строфа, которой был написан роман в стихах Александра Сергеевича Пушкина «Евгений Онегин». От сонета «английского» («шекспировского») Пушкиным было взято строфическое строение (три катрена и заключительное двустишие). Притом поэт упорядочил систему рифмовки: в первом катрене она перекрёстная, во втором — парная, в третьем — опоясывающая. Рифменная схема онегинской строфы выглядит так: AbAbCCddEffEgg (прописными буквами традиционно обозначается женская рифма, строчными — мужская). Смысловая структура строфы — тезис, его развитие, кульминация, концовка — позволяет передать ход движения мысли. В то же время такая строфа, являясь как бы самостоятельной миниатюрой, позволяла избежать монотонности звучания и давала большой простор авторской мысли. Онегинской строфой написан весь роман за исключением некоторых вставных элементов: писем Татьяны и Онегина и песни девушек.

Роман «Евгений Онегин» **В. Г. Белинский** считал центральным произведением Пушкина, в котором отразились личность, взгляд на мир, идеалы поэта. Для критика «Евгений Онегин» – поэма историческая, в каждом из героев её выражена какая-то грань общественного бытия, кроме этого, выделял народность романа (Белинский первым назвал роман «энциклопедией русской жизни») и реализм. Критик дал характеристику образам романа: Онегину (недюжинная натура, страдающий эгоист, эгоист «поневоле», определенный тип эпохи, сравнивает с Печориным), Татьяне (нет болезненных противоречий, «вся жизнь ее проникнута целостностью»), но общество пересоздало ее, подчинило ее цельную и чистую натуру «расчетам благоразумной морали»), Ленскому (характер, совершенно чуждый действительности, «романтик, и больше ничего», «романтик и по натуре, и по духу времени»). **Заслугу поэта критик видит в том**, что он изобразил в своем произведении не «чудовищ порока и героев добродетели», а просто людей. Белинский показывает, что Пушкин явился родоначальником новой русской реалистической литературы, ибо «Евгений Онегин», это образец поэтического изображения русской действительности, стал школой, из которой вышли Лермонтов и Гоголь.

Вопрос 16. Система образов в прозе А.С. Пушкина (анализ 1-2 произведений по выбору студента).

Предшествовавшая Пушкину литература, как классицистская, так и романтическая, создавала определенный, часто однолинейный тип героя. Пушкинский герой — **живой** человек со всеми его страстями, Пушкин демонстративно **отказывается** от романтического героя. В противоположность романтической установке на исключительность Пушкин делает главным героем своих прозаических произведений **среднего** человека — источник новых тем, новых сюжетов, нового художественного эффекта. Кроме того, введение в прозу среднего человека как главного героя позволяет Пушкину выявить особые, **типические** черты той или иной эпохи, обстановки. О психологической реалистичности созданных Пушкиным образов наглядно свидетельствует тот факт, что среди его героев современники нередко узнавали известных им лиц, послуживших прототипами тех или иных литературных персонажей.

Анализ 1. Художественное исследование поведения человека определяет внутреннее единство «Повестей Белкина» (1830). Русская повседневная жизнь изображается изнутри благодаря введению образов рассказчиков (титularный советник рассказывает «Станционный смотритель»; полковник — «Выстрел»; приказчик — «Гробовщик»; девица — «Метель» и «Барышню -крестьянку»), всех их объединяет Иван Петрович Белкин — главное лицо цикла. Пушкин скупно характеризует Белкина (сосед, ненародовский помещик, образование, служба в армии после 1812 г. и до 1825 г. и т. д.), подчеркивая отношение к писательству и литературе. Себе Пушкин отводит скромную роль издателя (этого раньше не было). В «Станционном смотрителе» и «Выстреле» проблема поведения человека рассматривается в условиях **социального конфликта**. Они же начали в русской литературе тему **«маленького человека»**, продолженную Гоголем («Шинель»), Достоевским («Бедные люди») и т. д.

Анализ 2. Система образов исторического романа «Капитанская дочка» выстраивается на основе **антитезы**: герои — «люди чести» противопоставлены тем, для которых честь — пустой звук. Первая группа персонажей довольно многочисленна, во вторую входит Алексей Швабрин и приспешники Пугачёва, готовые отступить от него при первой же опасности. Человеком чести оказывается не только главный герой Пётр Гринёв, но и бунтовщик и самозванец Пугачёв. Тем самым автор подчёркивает своё неприятие мнения официальной историографии о Пугачеве как о кровожадном злодее. Для Пушкина Емельян Пугачёв — трагическая фигура в истории России. Однако следование некоторых героев законам чести не является самоцелью. Согласно своему

сану, Екатерина II не должна была помиловать Гринёва, но она поступает по-человечески, проявив сострадание; так же выходит из своей роли и Пугачёв: он отпускает Машу, даже узнав, что она дочь врага; да и сам Пётр Гринёв действует вопреки предписаниям кодекса дворянской чести: он обращается за помощью к врагу. Таким образом, Пушкин в своём произведении проводит очень важную для него идею гуманности, христианского человеколюбия.

В центре образной системы романа находится **Петр Гринёв**, он показан как живой человек, со своими недостатками — следствием молодости и неопытности, но при этом наделён превосходными качествами — человечностью и благородством. Именно ему автор доверяет «озвучить» мысль о необходимости «ненасильственного» развития государства, хотя Гринёву, в отличие от автора, не всё дано понять в происходящих событиях.

Гоголь «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чём её особенность», 1846: «Пушкин написал «Капитанскую дочку», решительно лучшее русское произведение в повествовательном роде. В первый раз выступили истинно русские характеры: простой комендант крепости, капитанша, поручик; сама крепость с единственною пушкою, бестолковщина времени и простое величие простых людей – все не только сама правда, но еще как бы лучше её.»

Вопрос 17. Поэтический мир М. Ю. Лермонтова. В. Г. Белинский о лирике М. Ю. Лермонтова.

Поэзия М. Ю. Лермонтова – отражение социальных и культурных перемен эпохи поэта. В своих рецензиях и размышлениях о лирике Лермонтова В. Г. Белинский подчеркивает особенности его поэтического языка, образов и философских исканий.

Лермонтовский поэтический мир пронизан темой **одинокости и экзистенциального кризиса**. Например, в стихотворении «Парус» для обозначения жизни поэт использовал традиционный для романтиков образ моря, символизирующий жизненные перипетии, а парус - символ самого человека, его души. В.Г. Белинский указывает на то, что Лермонтов не просто описывает природу или чувства, но вникает в самые глубины человеческой души. Действительно, в стихотворении мы видим противостояние сложностей жизни и человеческой души.

Рассмотрим и другой пример - стихотворение «Смерть поэта». Знаменитые строки о “душе поэта” отражают внутреннюю борьбу и стремление к свободе, что явным образом резонирует с настроениями современного ему общества. Поэт выступает активным участником исторического процесса, порой даже его мучительным критиком: «Восстал он против мнений света/ Один, как прежде...».

Ключевой мотив в творчестве Лермонтова – это «чувство родства» с природой и стремление к гармонии. В. Г. Белинский замечает, что природа у Лермонтова - полноправный герой его лирики. Её суровая красота и величие отражают внутреннее состояние поэта, который болеет за свою страну и страдает от отсутствия смыслов в хаотичном мире, окружающем его: «Но я люблю - за что, не знаю сам -/ Ее степей холодное молчанье, / Ее лесов безбрежных колыханье,/Разливы рек ее, подобные морям...» («Родина»).

Важным аспектом поэтической вселенной Лермонтова является его философия жизни и смерти. В. Г. Белинский подчеркивает, что для Лермонтова смерть не является концом, а скорее исходной точкой нового этапа. В его лирике звучит глубокий трагизм, однако, одновременно, есть и понимание того, что каждая жизнь имеет свой уникальный смысл – «Смерть» и «И скучно и грустно...».

Размышляя о назначении поэта, Лермонтов пишет своеобразное «продолжение» пушкинского «**Пророка**» (одноимённые у них стихотворения). Если у Пушкина тема поэта и поэзии звучит положительно и восторженно, то у Лермонтова дар поэта – это проклятие.

Трагично воспринимает Лермонтов и чувство любви. Мотив разлуки, разрыва, невозможности найти в жизни идеал женщины проходит через любовную лирику Лермонтова («К***», «**Как часто, пестрою толпою окружен...**», «**Из-под таинственной, холодной полумаски**»).

Беспощадным приговором поколению звучит лермонтовская «**Дума**».

Лермонтов также выделяется своим мастерством в создании образов и метафор. Белинский обращает внимание на выразительность языка поэта, который сочетает в себе классические традиции (тема одиночества, глубина и драматизм) и новые веяния (психологическая достоверность – «Мцыри» и «Демон»).

В статьях Белинского о Лермонтове содержится много важных и точных наблюдений над идейным и художественным своеобразием произведений Лермонтова.

- Белинский видел в Лермонтове народного поэта, выдвигавшего в своем творчестве на первый план «нравственные вопросы о судьбах и правах человеческой личности», и считал его талант могучим, блиставшим почти на пустынном поэтическом небосклоне конца 30-х годов, «без соперников по величине и блеску».

- В поэзии Лермонтова он видел «бездонный океан» мыслей и чувств.

- Белинский увидел в творчестве Лермонтова новое явление русской литературы. В статьях «**Стихотворения М. Лермонтова**» и «**Герой нашего времени**» критик отмечал, что лермонтовская поэзия полна страстной мысли, в ней решаются самые трагические проблемы современности.

- Лермонтов воспринимался Белинским как преемник Пушкина. Но, сопоставляя двух поэтов, критик писал о глубоком различии их поэзии. Творчество Пушкина сложилось на гребне движения декабристов и питалось надеждами свободы. Творчество же Лермонтова складывалось после разгрома декабристов. Поэтому в поэзии Лермонтова «нигде нет пушкинского разгула на пиру жизни; но везде вопросы, которые мрачат душу, леденят сердце...». Поэзия Пушкина оптимистична, светла; лермонтовская полна скорби, жалоб на бездействующее поколение.

- Белинский делает вывод, что Лермонтов — поэт совсем другой эпохи и что его поэзия — совсем новое звено «в цепи исторического развития нашего общества».

Таким образом, поэтический мир М. Ю. Лермонтова, как его описывает В. Г. Белинский, включает личные переживания поэта с социальными реалиями его времени, философские размышления - с яркими образами природы и человеческими судьбами.

Вопрос 18. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» как психологический роман.

Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» – уникальное произведение с большим вниманием к внутреннему миру персонажей, что позволяет отнести его к числу **психологических романов**.

Структура романа непосредственным образом способствует его психологическому анализу. «Герой нашего времени» состоит из пяти частей («Бэла», «Максим Максимыч», «Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист»), каждая из которых представляет собой отдельный эпизод, раскрывающий разные грани личности главного героя – Григория Александровича Печорина. Автор исследует Печорина через него самого, история этого героя наполнена самоанализом и рефлексией. Взгляд на Печорина со стороны Максима Максимыча дополняет его образ, позволяет взглянуть на молодого человека не только изнутри, но и со стороны, познакомиться с ним прежде, чем погрузиться в сокровенные личные строки его дневника.

Взгляд Печорина, как и автора романа, устремлен внутрь себя, но он также точно и безжалостно препарирует окружающих людей, дает им поразительно точные характеристики. Они — не просто декорации для главного героя, умело введенные

автором, а живые люди, воплощенные на страницах произведения и не лишенные своей личной драмы и развития.

Михаил Юрьевич мастерски использует **внутренние монологи и психологические портреты**, чтобы раскрыть противоречивую натуру Печорина. Его размышления об одиночестве и стремлении к самопознанию, а также сомнения о смысле жизни, создают сложный психологический портрет героя, за которым читается не только индивидуальная драма, но и **трагедия целого поколения**: «И, может быть, я завтра умру!.. и не останется на земле ни одного существа, которое бы поняло меня совершенно. Одни почитают меня хуже, другие лучше, чем я в самом деле...» Лермонтов показывает, как **общество** формирует личность и как внутренние переживания могут обернуться внешними конфликтами.

Не менее значимой является тема **судьбы и свободы выбора**, которая проходит красной нитью через весь роман. Печорин осознает свою несвободу, когда встречается с ограничениями, которые накладывает на него общество. Он размышляет о том, что свобода - это лишь иллюзия, недостижимая цель. Важно отметить, что герой часто критикует окружающих за их поверхностность и лицемерие. «Все как будто в плену у своих собственных страстей и предрассудков», – говорит он, подчеркивая, что даже сами люди не понимают, как их жизнь определяется бессмысленными нормами.

Природа в «Герое нашего времени» не просто фон для действия, она становится отражением душевного состояния героя. Романтические и порой мрачные образы Кавказа подчеркивают внутренние конфликты героя, создавая атмосферу ностальгии и поисков смысла. Пейзаж становится символом его разочарования и стремления к истине, что еще больше усиливает психологическую напряженность произведения: «обрывы, исчерченные промоинами, а там высоко-высоко золотая бахрама снегов» (Койшаурская долина).

Лермонтов создает не просто образ человека, но и целую философию, отражающую сложности человеческих переживаний. Печорин становится символом трагической судьбы человека, оказавшегося на перекрестке общественных норм и своих желаний.

Вопрос 19. Художественный мир Н. В. Гоголя (на примере одной из повестей).

Художественный мир Гоголя необыкновенно своеобразен и сложен. Кажущаяся простота и ясность его произведений не должна обманывать. На них лежит отпечаток оригинальной личности великого мастера, его очень глубокого взгляда на жизнь. И то и другое имеет непосредственное отношение к его художественному миру.

Обличая все дурное, Гоголь верил в торжество справедливости, которая победит, как только люди осознают гибельность «дурного», а чтобы осознали, Гоголь осмеивает все презренное, ничтожное. Реализовать эту задачу ему помогает смех. Не тот смех, который порождается временной раздражительностью или плохим характером, не тот легкий смех, служащий для праздного развлечения, но тот, который «весь излетает из светлой природы человека», на дне которой заключен «вечно бьющий родник его».

В творчестве Н. В. Гоголя можно проследить уникальную способность отображать внутренний мир человека, сочетающую в себе элементы **реализма, романтизма и сатиры**.

Повесть «Шинель» отражает реалии российской жизни XIX века. Гоголь демонстрирует острую критику общественного устройства, высмеивая бюрократическую систему, царившую в России.

Главный герой, Акакий Акакиевич Башмачкин – маленький чиновник, живущий в мире, где человеческая личность теряется на фоне бездушной системы, вынуждена вписываться в социальный порядок, который, казалось бы, построен на этих же людях.

Одной из основных тем повести является внутренний мир Акакия Акакиевича. Гоголь наделяет его тонкой чувствительностью, несмотря на его обывательский облик. Акакий – это человек, для которого работа и вещи имеют значение больше, чем

человеческие отношения: «Мало сказать: он служил ревностно, – нет, он служил с любовью». Шинель становится символом его жизни, а отсутствие новой одежды – служит трагическим моментом в его судьбе. Это создает **глубокий психологический портрет** героя: его незаметность, одиночество и уязвимость перед лицом жестокой реальности. Именно этот аспект позволяет читателю почувствовать сопереживание, несмотря на комичность отдельных сцен.

Гоголь активно использует элемент сатиры. Он критикует общество, показанное через призму мелочности и мещанства. Персонажи повести, представляющие бюрократию, изображены чрезмерно карикатурно, что позволяет автору высмеять их пороки. Сатирическая составляющая становится важным инструментом, позволяющим Гоголю создать социальную критику. Гоголь в своей повести умело сочетает реальное и фантастическое. Мистический элемент возникает в конце произведения.

Шинель, как предмет, обладает многослойным символизмом. Она защищает Акакия от холодов и становится символом его статуса, мечты о лучшей жизни. Исчезновение шинели служит катастрофическим поворотным моментом, отсылающим к разорению внутреннего мира героя. Этот момент является кульминацией, когда Гоголь в полной мере осмысливает трагедию человеческой судьбы в условиях жестокого и равнодушного мира.

Художественный мир Н. В. Гоголя в повести «Шинель» напоминает нам о многих важных аспектах человеческой жизни, таких как социальная несправедливость, внутренние переживания и ценности, которые мы порой теряем среди будней. Гоголь умело рисует образ человека, разорванного между личными стремлениями и бездушной реальностью общества.

Вопрос 20. Комедия Н. В. Гоголя «Ревизор». Проблематика, конфликт, система образов, особенности композиции.

Вот что написал в своей «Авторской исповеди» 1847 года сам Гоголь: «В Ревизоре я решился собрать в одну кучу всё дурное в России, какое я тогда знал, все несправедливости, какие делаются в тех местах и в тех случаях, где больше всего требуется от человека справедливости, и за одним разом посмеяться над всем».

Главная проблема, отраженная в «Ревизоре», – это коррупция и безответственность местных властей.

Автор создает безразличный и даже абсурдный мир, в котором чиновники, поглощенные собственными амбициями и страхом перед вышестоящими инстанциями, полностью забывают о своих обязанностях перед народом. Например, Аммос Федорович – судья, которого работа совершенно не интересует. Главные интересы – охота, взятки. В качестве взяток его не прельщают деньги, он берет дорогих щенков. Пронырливый Земляника мастерски льстит высшим чинам. При нём больные гуляют, курят трубки в коридорах. Кроме того, в **проблематику** входят казнокрадство, ложь, чиновничество, невежество, легкомыслие чиновников и вообще безынициативная и холопская Россия.

Конфликт в «Ревизоре» можно рассматривать как противостояние между казнокрадством и с **законом**. Главный герой, Хлестаков, невольно становится символом этого конфликта. Гоголь, создавая портрет общества и показывая несовершенство человека, находит **новый тип драматургического конфликта**. Естественно было бы ожидать, что драматург пойдет путем введения в конфликт героя-идеолога, истинного ревизора, служащего «делу, а не лицам», способного разоблачить чиновников уездного города. Однако он отказывается от жанра комедии с высоким героем. В комедии нет ни героя-идеолога, ни сознательного обманщика, водящего всех за нос. Тот, кто принят за ревизора, даже не подозревает об этом и не предпринимает никаких обдуманных попыток одурачить чиновников. Особенность комедии в том, что чиновники ведут борьбу против призрака, сотворенного их нечистой совестью и страхом расплаты.

Система образов в «Ревизоре» основана на единстве комического и трагического. Персонажи, такие как Городничий, Лука, Осип и сам Хлестаков, представляют собой

карикатуры на типичных представителях своей эпохи. Литературовед Юрий Манн пишет, что персонажи «Ревизора» охватывают все стороны общественного быта: «Тут и судопроизводство (Ляпкин-Тяпкин), и просвещение (Хлопов), и здравоохранение (Гибнер), и почта (Шпекин), и своего рода социальное обеспечение (Земляника), и, конечно, полиция.

При этом город строго иерархичен, пирамидален по структуре. Мы видим людей гражданских (лекарь, слесарша), купцов, чиновников, действующих и отставных, городских помещиков и, наконец, находящегося во главе, самого городничего.

Лишь два человека (Хлестаков и его слуга Осип) стоят вне такой организации, и лишь две стороны государственной жизни (церковь и армия) в комедии вообще никак не представлены. Неожиданная угроза разоблачения **объединяет** тех, кто живёт в современном обществе, где царит подхалимство, взяточничество, соперничество, сплетни и где страшны не пожары или убийства, а ревизоры. Чиновники комедии подчинены все разом одной общей силе – страху».

Проанализируйте 1-2 образа чиновников, образ Хлестакова. **Хлестаковщина** — социальное и нравственное явление, объединяющее хвастовство, глупость, манерность, себялюбие и желание показать себя тем, кем на самом деле не являешься.

Композиция «Ревизора» построена с умелым использованием элементов фарса и гротеска: фантастически преувеличена, доведена до «идеальной» глупость Хлестакова, комически преувеличена ситуация заблуждения, но главное — это миражная интрига, высветившая абсурдность человеческой жизни. Гоголь применяет быстрые смены событий и диалогов, что создает динамику и удерживает внимание зрителя (например, сюжет начинается сразу с завязки). Гоголь включает в пьесу еще одну композиционную особенность: финал пьесы, так называемую «немую сцену». Это появление жандарма, сообщающего о приезде настоящего ревизора, замыкает действие (композиция «Ревизора» — кольцевая), снова возвращает чиновников в состояние исходного страха. Это также и намек на возмездие, которое их ожидает. Гоголь дал немую сцену как намек на торжество справедливости, установление гармонии.

Можно сказать, что комедия Н. В. Гоголя «Ревизор» является многослойным произведением, в котором переплетаются комические и трагические элементы. Новаторством Гоголя как автора комедии было то, что в «Ревизоре» нет обязательной любовной интриги, нет традиционных добродетельных лиц и резонеров и необычно показан порок, который по требованию старых литературных законов непременно должен быть наказан: легкомысленная «пустышка» Хлестаков избежал всякого наказания, а плуты-чиновники, хотя «окаменели», но зрителю известно, что их ждет с приездом настоящего ревизора.

Вопрос 21. Поэтика «Мертвых душ» Н. В. Гоголя.

Поэтика – целостная система, совокупность художественных средств (композиция, сюжет, язык и стиль и т. д.), проявление которых в произведении обусловлено авторским замыслом или является характерным для того или иного жанра, писателя, направления, национальной литературы.

«Мертвые души» Н.В. Гоголя – произведение, на стыке реализма и романтизма раскрывающее глубину человеческой природы и социальные проблемы своего времени. Работая над произведением, Гоголь определил объем его: «Вся Русь явится в ней». **Образцом воплощения задуманного сюжета послужила поэма «Божественная комедия» Данте.** Три тома «Мертвых душ» должны были соответствовать трем частям «Божественной комедии». Первый том отражал бы ад современной российской действительности, во втором были бы введены положительные образы, и герой проходил бы через чистилище, третий предполагал достижение гармонии человека и общества — рай.

Гоголь создает собирательный образ Родины. Это и есть **главный герой** «Мертвых душ». Как в эпических поэмах Гомера, в «Мертвых душах» рисуется широкая картина русской действительности.

Гоголь сам определил **жанр** – поэма (очевидно, что по структуре, языку и количеству персонажей, это эпическое произведение, точнее – роман). Возможно, он таким образом подчеркивал жанровое своеобразие: равенство эпического (собственно описание путешествия Чичикова, уклада жизни, характеров) и лирического (размышления автора) начал.

В качестве **названия** использован оксюморон. Названа поэма не только и не столько для обозначения неординарного товара, сколько из-за помещиков, охотно продающих или даже дарящих души. Они сами мертвы, но не физически, а духовно.

Композиция подчинена главной цели: раскрыть картину русской жизни, современной автору, создать галерею типовых персонажей. Поэма состоит из 11 глав, насыщена лирическими отступлениями, философскими рассуждениями и описаниями природы. Всё это время от времени прорывается сквозь основной сюжет и придаёт произведению неповторимую лиричность. Произведение заканчивается колоритным лирическим размышлением о будущем России, её силе и могуществе.

Одной из центральных тем произведения является оскудение человеческой души. Гоголь использует «мертвые души» как символ деградации человеческой сущности. Образы помещиков иллюстрируют душевную пустоту и моральное обнищание. Они живут в мире иллюзий, где важнее не действительность, а внешнее благосостояние. Одного за другим рисует писатель помещиков, используя один и тот же **принцип построения** каждой «портретной» главы. Сначала Чичиков видит усадьбу, состояние хозяйства, господский дом и его интерьер, потом следует портрет и характеристика помещика и, наконец, его реакция на предложение Чичикова купить «мертвые души».

Галерея помещиков построена по принципу разоблачающей **градации** — нарастания омертвляющих душу признаков. «Один за другим следуют у меня герои, один пошлее другого»: Манилов, Коробочка, Ноздрев, Собакевич, Плюшкин (*говорящие фамилии*). Все эти персонажи не развиваются, а предстают как результат — ведь это «мертвые души», а развиваться может только живое.

Одним из ярких примеров обмирщения человеческой души является Настасья Петровна Коробочка. Её заботит только материальный мир, каждый человек - лишь потенциальный покупатель: «... одна из тех матушек, небольших помещиц, которые плачутся на неурожаи, убытки и держат голову несколько набок, а между тем набирают понемногу деньжонок в пестрядевые мешочки, размещенные по ящикам комодов...»

Проанализируйте 1-2 образа помещика и образы иного плана - капитана Копейкина, птицы-тройки, автора.

Язык «Мертвых душ» также играет значительную роль в создании поэтики произведения. Описание мертвых душ, которые по сути представляют собой записи в кадрах документов, создает жуткое ощущение, подчеркивающее тему утраты и отчуждения. Гоголь активно использует **простонародную речь, диалектизмы и украинизмы** — это важная составляющая его художественного стиля. Он тонко чувствовал характер народа, проявляющийся в языке.

Важно отметить, что Гоголь использует различные литературные приемы, чтобы углубить это противоречие. Одним из них является ирония. Ироничное отношение автора к своим персонажам обнажает их пороки и недостатки, заставляя читателя сомневаться в истинной ценности их жизни. Например, Плюшкин, собирая имущество, становится символом человека, который, накопив богатство, теряет свою человечность. Его мертвая душа, не способная на подлинные чувства, служит предостережением о том, как материальные ценности могут уничтожить духовный мир.

Гоголь экспериментирует с формой повествования, создавая ощущение фрагментарности. Рассказ ведется через калейдоскоп эпизодов и встреч, что позволяет читателю осознать хаотичность жизни героев. Эта форма помогает уловить динамику между реальным и вымышленным, что делает произведение еще более многослойным.

На протяжении всего текста присутствуют элементы гротеска, которые добавляют комического звучания, служа средством подчеркивания абсурда общества: Манилов со своей сентиментальностью и мечтательностью или Собакевич с его грубой приземленностью

Не менее важен и вопрос времени в «Мертвых душах». Гоголь показывает, как время обесценивает человеческие жизни. Система, в которой существуют персонажи, позволяет им бесконечно повторять одни и те же ошибки. Использование времени как элемента поэтики подчеркивает безысходность положения героев. Филолог М. М. Бахтин выделяет в поэме **хронотоп дороги**, а также связанный с ним хронотоп встречи: «хронотоп дороги служит главным способом организации художественного пространства и, тем самым, способствует движению сюжета. А сюжет «Мертвых душ» отнюдь не прямолинеен. Дорога в нём — элемент движения, но не географического, от одного объекта к другому, а исторического — от наличной, неразумной Руси «мёртвых душ» к грядущей, великой, свободной России».

Русская литература XIX в. (ч. 2)

Вопрос 22. Отражение в романной трилогии И. А. Гончарова исторических противоречий и коренных типов русской жизни.

И. А. Гончаров – автор трех романов, «...все они связаны одною общою нитью, одной последовательною идеею – перехода от одной эпохи русской жизни к ... другой». Работа над каждым из романов занимала у писателя не менее 10 лет: «Обыкновенная история» (1847), «Обломов» (1859), «Обрыв» (1869). Романы объединены задачей объективно воспроизвести цельную картину мира, показать столкновение старого с новым: «Я сам не могу смотреть на свои романы иначе, как в их последовательной связи».

Н. А. Добролюбов в статье «Что такое обломовщина?» назвал талант Гончарова объективным и выделил три характерных признака его писательской манеры: изображение жизни такою, какою ее видит художник, без отвлеченной философии и морализаторства; умение создавать полный образ предмета; спокойное неторопливое повествование, стремящееся к максимально возможной объективности, к полноте непосредственного изображения жизни.

В романе «Обыкновенная история» Гончаров ориентировался на традиции «натуральной школы» в изображении пагубной зависимости характеров от обстоятельств, в развенчании романтика через его отношение к жизни и к людям – «удар по романтизму». В традициях литературы первой половины 60-х годов в романе «Обломов» дано своеобразное решение конфликта между «новым» и «лишним» человеком в канун «эпохи великих идей». Роман «Обрыв» вписывается в контекст романистики второй половины 60-х годов. Антитеза – главный композиционный прием трех романов Гончарова: столкновение патриархального (провинциально) и буржуазного (столичного) жизненных укладов, нравственных убеждений и жизненных философий героев, отношения между отцами и детьми. В жанровой природе романа Гончарова заложен принцип «отрицание отрицания». И в старом, и в новом писатель умел выделить как положительное, так и отрицательное. В романах наблюдается трансформация «сквозных образов»: рационалистов – Адуева-старшего, Штольца, Тушина; «лишних людей» – Обломова, Райского; женских образов – Лизаветы Александровны, Ольги Ильинской, Веры. При этом писатель объективно, беспристрастно трактует «две правды». Ни у одной из них нет полной победы («правда» Адуева-старшего омрачена в финале романа семейным неблагополучием, «правда» Штольца вызывает обеспокоенность Ольги, «правда» бабушки Т. М. Бережковой нуждается в поддержке Тушина).

Свой роман Гончаров сравнивал со зданием и «целым большим городом». «Движение-покой» – одна из смысловых конструкций, призванных поддерживать все сооружение. Так, усадьба Грачи и Петербург предстают в романе «Обыкновенная история» как два полярно противоположных способа, образа жизни, в такой же мере свойственных России, как и всему человечеству. В романе «Обломов» Штольц первоначально задумывался Гончаровым как положительный герой, антипод Обломову. Автор пытался соединить в характере Штольца немецкое трудолюбие, расчетливость с русской мечтательностью и душевностью. Лучшие черты герой должен был унаследовать от отца – немецкого бюргера и от матери – русской дворянки. Но синтеза не получилось. В основе жизни И.И. Обломова – традиционная нравственность: «Норма жизни была готова и преподана им родителями, а те приняли ее, тоже готовую, от бабушки, а бабушка от прабабушки с заветом блюсти ее целостность и неприкосновенность...» [1, IV, 99].

Роман «Обрыв» писатель назвал «эпосом любви». Типы любви, описанные в романе, характеризуют как современное общество, так и исторические периоды. Например, любовь «бедной Наташи к Райскому символизирует эпоху сентиментализма, а увлечения Райского – романтизма. Любовь Райского – бесконечный поиск красоты и идеала. Если Райский – человек эстетический, то Вера – этический. Христианская любовь Веры выше артистического (эстетического) идеала Райского. Они дополняют друг друга. Диалогизация повествования в романах Гончарова является средством создания полемической атмосферы, характеристики героев, способом выражения авторской позиции.

Важным средством психологической характеристики героев является портретная характеристика. Гончаров создает разные виды портретов: детальные (Волков, Судьбинский, Пенкин), парные (дядя и племянник Адуевы), подробные психологические (Обломов, Райский).

Поэтика романов Гончарова и новые качества гончаровского реализма исследованы в работах Е. Краснощековой и В. Недзвецкого. В. Недзвецкий определяет роман Гончарова как «психологически-бытовую разновидность социально-психологического романа» [3, 61]. В монографии Е. Краснощековой выявлена органическая взаимосвязь социальных, нравственных, философских, психологических аспектов: «С одинаковой убедительностью Гончаров выискивает корни обломовщины и исследует вечные проблемы» [2, 23].

Список литературы:

1. Гончаров И.А. Собрание сочинений: В 8 т. – Москва, 1953.
2. Краснощекова Е. «Обломов» И.А. Гончарова. – Москва, 1970.
3. Недзвецкий В.А. Гончаров – романист и художник. – Москва, 1996.

Вопрос 23. Проблема национального характера в драматургии А. Н. Островского.

1. Н. Добролюбов об особенностях конфликта в «пьесах жизни» Островского. Выписать из статей Н. Добролюбова «Темное царство» и «Луч света в темном царстве» суждения критика о своеобразии конфликта в произведениях Островского. Опираясь на текст указанных пьес, учитывая наблюдения исследователей творчества драматурга, определите природу конфликта, этапы и условия его развития.

2. Социальная природа основного конфликта, усложненная любовной интригой.

2.1 Семейно-бытовая разновидность социального конфликта в «Грозе». Сопоставление и противопоставление характеров в пьесе. Акцентирование типичности

семейных устоев в доме Кабанихи с помощью монолога Кулигина, затяжной экспозиции. Нравственное противоборство Катерины с темным царством. Психологический накал завязки (монолог с ключом) и кульминации (публичное признание в измене). Историзм в изображении столкновения деспотизма и стихийного порыва к свободе. Симптомы грядущего краха старого мира.

2.2 Нравственно-психологическая разновидность социального конфликта в «Бесприданнице». Новые типы купцов. Соотнесенность образов Ларисы и Робинзона (сходство положения «вещи»). Исходное душевное состояние героини – «на распутье» – как момент, предлагающий движение. Усложнение психологической мотивации поступков; активное использование психологических ремарок, функций пейзажа, музыки в раскрытии внутреннего мира Ларисы. Случайность драматической развязки. Смысл финала пьесы.

В «Грозе» раскрываются мысли драматурга о национальном характере и об особенностях купеческого быта. В купеческой среде, в глубине современной народной жизни и народного характера драматург увидел источник для создания драмы трагедийного типа. Отказавшись от идеализации патриархального уклада, писатель сосредоточил внимание на узловых моментах жизни провинциального купечества. «Жесткие нравы» города Калинова разрушают изнутри основы жизни, казавшиеся вечными и незыблемыми. Отсюда и новый тип конфликта. Семейный конфликт Кабановых драматург привел к трагической развязке.

Островский создал целостный образ провинциального города. Диалоги-беседы персонажей и авторские ремарки передают атмосферу Калинова, показывают его живописную природу, его нравы, культурный уровень, традиции, коммерческую сторону жизни, семейно-бытовой уклад горожан. Проанализируйте разговор Кулигина с Борисом о жизни и нравах Калинова.

В структуре пьесы нашли отражение различные пласты русской и мировой культуры — библейские сюжеты и мотивы произведений древнерусской литературы, фольклорные материалы (монологи Катерины). Взаимосвязь чувств и особенностей быта в «Грозе» проявляется в своеобразной символике, отражающей сложнейшие проблемы сознания, психологии, культуры и быта. Объясните смысл названия пьесы, проследите развитие образы грозы. В трагедийном ключе Островский осмысливает в «Грозе» любовь как одну из важнейших ценностей человеческой жизни. В любви проявляется творческое отношение к себе и к другому, к самому существованию, любовь преображает героиню, возвышает ее над бытом, вызывает в ее душе прекрасные образы. И в то же время любовь как одержимость, как страсть, несет разрушение и гибель.

Список литературы:

- 1 Островский А.Н. Гроза. Бесприданница (любые издания).
- 2 Добролюбов Н.А. Темное царство. Луч света в темном царстве (Любое издание).
- 3 Писарев Д.И. Мотивы русской драмы (гл. 1-4) (Любое издание).
- 4 Чернышевский Н.Г. Бедность не порок (Любое издание)
- 5 Журавлева А.И. Островский-комедиограф. - Москва, 1981.
- 6 Костелянец Б.О. «Бесприданница» А.Н.Островского. - Ленинград, 1982.
- 7 Лакшин В.А. А.Н.Островский. - Москва, 1982.
- 8 А.Н.Островский в воспоминаниях современников. - Москва, 1966.
- 9 Ревякин А.И. Искусство драматургии Островского. - Москва, 1974.
- Драма Островского «Гроза» в русской критике. - Ленинград, 1990.

Вопрос 24. Русские поэты школы «чистого искусства» в XIX века, эстетические принципы (на примере творчества А. Фета, Ф. Тютчева, А. Толстого).

Признаки поэзии «чистого искусства»: поэзия намеков, догадок, умолчаний; стихи не имеют сюжета: лирические миниатюры передают не мысли и чувства, а «летучее» настроение поэта; искусство не должно быть связано с жизнью; поэт не должен вмешиваться в дела бедного мира; это поэзия для избранных.

Основные темы поэзии «чистого искусства»: любовь, природа, искусство.

Лирику отличает богатство оттенков: нежность и душевная теплота.

Образность, оригинальность сравнений, эпитетов; одухотворение природы. Певучесть и музыкальность.

Поэты «чистого искусства» продолжали романтические традиции русской лирики. Они демонстративно выступали против гражданственности, отрицали общественное содержание искусства и проповедовали крайний индивидуализм, погружаясь в мир личных переживаний.

Преодолевая мучительную раздвоенность между прошлым и будущим, А. А. Фет создает цикл исповедальных стихотворений, посвященных памяти Марии Лазич. М. Е. Салтыков–Щедрин охарактеризовал поэзию А. Фета как «мир неопределенных мечтаний и неясных ощущений, мир, в котором нет прямого и страстного чувства, а есть только первые, несколько стыдливые зачатки его, нет ясной и положительно сформулированной мысли, а есть робкий, довольно темный намек на нее» [3,383]. Это наблюдение писателя-сатирика в полной мере относится и к любовной лирике поэта.

«Шепот, робкое дыханье...» – единственное стихотворение Фета, посвященное его возлюбленной Марии Лазич при ее жизни. Вскоре после знакомства с Фетом, состоявшегося в 1843 году, когда Фет служил уланом, она погибла от вспыхнувшего на ней платья. Поэт всю жизнь вспоминал Марию Лазич и писал о ней в стихах, никогда не называя имени. Написанное в 1850 году и затем включенное в цикл «Вечера и ночи», «Шепот робкое дыханье...» – «своеобразная «визитная карточка» Фета. Оно сразу привлекло внимание читателей и критики своей «благоуханной свежестью» и осталось в русской поэзии как одно из самых известных, по-своему образцовых произведений русской лирики» [2,162]. Синтаксический строй стихотворения как главный элемент художественной структуры подробно проанализировал Б. М. Эйхенбаум в книге «О поэзии» [4,464]. Б. Эйхенбаум исходил из того, что первая и вторая строфы однотипны, и для них характерен «прием нарастания состава фраз с интонационным восхождением к третьей строфе». Первая и вторая строфы строятся по принципу ритмико-синтаксического параллелизма, который нарушается в третьей строфе. Заключительная строфа состоит из одного предложения с однородными членами, благодаря чему интонация нарастает и проявляется песенное начало. Поэтому «Шепот, робкое дыханье...» исследователь относил к стихотворениям романсного типа. Иной принцип анализа предложен М. Л. Гаспаровым, который обратил внимание на то, что «безглагольные» стихотворения Фета подчиняются общим, отмеченным еще А. Потебней, закономерностям поэтического произведения, в котором обязательно должна быть указана определенная «точка видения» и обозначены ее изменения. Отсюда – и «эмоциональное насыщение» лирического пространства стихотворения, и путь его расширения «от слышимого и зримого к действительному» [1, 219].

В стихотворениях А. А. Фета «В душе, измученной годами...», «Ты отстрадала, я еще страдаю...», «Не вижу ни красы твоей нетленной...», «Солнца луч промеж лип был жгуч и высок...», «Долго снились мне вопли рыданий твоих...» воспоминание становится главным сюжетным событием. Время становится посредником между «Я» и «Ты». Мир героя и мир героини располагается в двух пространственно противоположных сферах. В образе героини соединены архетипические образы «неба» и «земли». Она ассоциируется с образами солнца, рассвета, звезды. Но в воспоминаниях героя возникают конкретные

«земные» черты возлюбленной («Не вижу ни красы твоей нетленной, / ни пышных локонов, ни ласковых очей...»). Его душа – «чистый храм», «девственный тайник» – становится местом встречи «земного» и «небесного», прошлого и настоящего. Герой пребывает между миром воспоминаний и «грядущим», и его настоящее обозначают временные образы («ночь», «вчера», «долго», «отныне»), при полном отсутствии конкретных пространственных ориентиров. Поэтому мотив «пути» связан не с традиционным образом дороги, а с образом полета («Лечу к твоим ногам...»). Мечты, сон, воспоминания постоянно переносят его из «тут» в «далече», позволяют остановить благословенное мгновение.

Список литературы:

1. Гаспаров М. Л. Фет «безглагольный». // Литературная учеба. – 1979. - №4.
2. Муратов А. Б. Стихотворение А. А. Фета «Шепот, робкое дыханье...» // Анализ одного стихотворения. Межвузовский сборник. Под ред. Холшевникова В. Е. – Ленинград: Изд-во Ленинградского университета, 1985.
3. Салтыков-Щедрин М. Е. Полн. собр. соч. – Москва, 1937. – Т. 5.
4. Эйхенбаум Б. М. О поэзии. – Ленинград, 1969.

Вопрос 25. Лирический цикл в поэзии второй половины XIX века (Н. А. Некрасов, Ф. И. Тютчев, А. К. Толстой, А. А. Фет).

В поэзии второй половины XIX века, развивавшейся в условиях господства прозы, проявляется стремление к созданию многокомпонентных структур, преодолевающих фрагментарность стихотворного текста. Такие контекстовые формы как цикл, монтажная композиция, создают динамичный лирический сюжет. «В лирике разграничение автора (субъекта художественного смысла) и героя (субъекта лирического говорения) наиболее затруднительно. Здесь циклизация является едва ли не самой эффективной формой проявления авторской активности: лирический герой высказывается в отдельном тексте – автор организывает контекст осмысления этого высказывания» [3, 161]. Цикл – это такая художественная структура, в которой каждое произведение может существовать как самостоятельная художественная единица, но, будучи извлеченным из него, теряет часть своей эстетической значимости. Самой разработанной классификацией циклов в современной научной литературе является «свод цикловедческих типологий», представленный в монографии Л. Е. Ляпиной «Циклизация в русской литературе XIX века» [1]. Устанавливая наиболее существенные, характерные типы и формы циклизации, автор представляет шесть основных принципов дифференциации по «степени их универсальности: от общего – к частному, специфическому»:

- 1) по степени авторского участия (авторские, неавторские);
- 2) по истории создания (априорно задуманные как циклы; сложившиеся после создания составляющих цикл произведений);
- 3) по особенностям речевой структуры (стихотворные, прозаические);
- 4) по текстовой специфике (цикл, раздел, книга);
- 5) по жанру (элегические, очерковые);
- 6) по родовой принадлежности (лирические, эпические, драматические).

Лирические циклы 1840-1890-х годов подразделяются ею на несколько типов: «сельские», «сезонные», циклы путешествий и любовные. Лирический цикл, подчиняясь особому субъективно-эмоциональному замыслу, строится на сложных сюжетно-тематических и ассоциативных связях. Одним из путей изучения лирического цикла является анализ семантики и формы пространственно-временного уровня.

Истории «последней любви», зрелого чувства Ф. И. Тютчева к Е. А. Денисьевой, Н. А. Некрасова к А. Я. Панаевой определяют мотивный комплекс «денисьевского» и «панаевского» циклов и отражают авторскую концепцию любви. Любовь изображается

поэтами как чувство сложное, противоречивое: «поединок роковой» в «денисьевском» цикле и «поединок равных» в «панаевском».

Диалогичность «панаевского цикла» проявляется уже в начальных стихах стихотворений: «Мы с тобой бестолковые люди...», «Я не люблю иронии твоей...». Герои Некрасова – личности сильные, страстные. Несмотря на частые размолвки, это люди духовно близкие, понимающие друг друга. Исследователи творчества Н. А. Некрасова единодушно отмечают, что поединок героев «панаевского» цикла – это «поединок равных».

Если герои «панаевского цикла» сами создают модель мира, замкнутого и самодостаточного, то в «денисьевском цикле» характер отношений героев «предопределен» внешними силами. Уже первое стихотворение «О, как убийственно мы любим...» раскрывает тютчевскую концепцию любви, становится тезой цикла. Композиционный тип стихотворения-рассуждения позволяет выявить причины «роковой страсти». «Злой рок», «толпа, вломившаяся в святилище души», губят женщину, любившую «искренно, пламенно», и заставляют страдать героя. Герой осознает вину, но и находит оправдание своей слабости. Композиционное кольцо стихотворения усиливает безысходность положения «палача и жертвы», предопределяет трагический финал. Пространственно-временная сфера «денисьевского» цикла формируется по принципу триады: **тезис** («точка зрения автора» в стихотворениях «О, как убийственно мы любим...», «Предопределение»); **аргументы** («Не говори: меня он, как и прежде, любит...» и «О, не тревожь меня укорой справедливой...» как кульминационный диптих цикла); **итог** (стихотворения «Весь день она лежала в забвении...», «Есть и в моем страдальческом застое...», «Вот бреду я вдоль большой дороги...», вызванные утратой любимой женщины). История любви как история взаимоотношений («поединок роковой») восходит к вечным законам бытия.

«Панаевский» цикл Н. А. Некрасова, «денисьевский» цикл Ф. И. Тютчева, стихотворения А. А. Фета, посвященные М. Лазич, по «степени «авторизованности» замысла и художественной цельности» [2, 33] являются циклоидами, то есть рецептивными, несобранными автором циклами. Автобиографический характер; исповедальность и диалогичность; «Он» и «Она» как сюжетобразующие персонажи; сквозные и метафорические образы – черты, характерные для всех названных циклов.

Список литературы:

1. Ляпина Л.Е. Циклизация в русской литературе XIX века. – СПб., 1999.
2. Мирошникова О.В. Анализ и интерпретация лирического цикла: «Мефистофель» К. К. Случевского: Учеб. пособие. - Омск: Омск. гос. ун-т, 2003.
3. Тюпа В. И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / В. И. Тюпа. – 3-е изд., стер. – Москва: Издательский центр «Академия», 2009.

Вопрос 26. Лирика Н. А. Некрасова. Особенности проблематики и поэтики.

Николай Алексеевич Некрасов (1821-1877) – поэт, редактор, журналист. Некрасов-поэт народный и национальный, новатор и традиционалист, лидер гражданского направления русской поэзии второй половины XIX века. В течение двадцати лет Некрасов стоял во главе журнала «Современник» и почти десять лет редактировал «Отечественные записки».

Н. А. Некрасов – яркий представитель **гражданской поэзии** в русской литературе XIX века. Это поэзия, основные темы которой направлены на защиту общественных интересов. Роль поэта – пробуждать общественное сознание, отражать настроение общества, призывать его к деятельности. В противовес «чистому искусству» гражданская поэзия обращалась к явлениям современной действительности, привлекала внимание к

социальной несправедливости, обличала общественные пороки. Пафос гражданской поэзии – в беззаветной преданности общественному делу.

Основные темы лирики Н. Некрасова – тема народа; тема поэта и поэзии, которая раскрывается как тема гражданского служения и ответственности перед народом и самим собой; тема любви.

В стихотворении 1859 г. «Блажен незлобивый поэт» (написанном на смерть Гоголя). Некрасов показал 2 типа поэтов: 1) Незлобивый поэт – в его произведениях много чувства, нет желчи, его лира миролюбивая, он сочувствует толпе, любит покой и беспечность. 2) Обличитель толпы – его предназначение – вскрывать общественные пороки, критиковать их, высмеивать. Лира такого поэта карающая. Толпа его не любит и критикует его творчество.

Стихотворение «Поэт и гражданин» (1856) построено в форме диалога между Поэтом и Гражданином. Гражданин напоминает поэту об ответственности момента и призывает его к активному общественному действию: «Иди в огонь за честь отчизны/ За убежденье, за любовь/ Иди и гибни безупречно/ Умрешь не даром: дело прочно/ Когда под ним струится кровь». Поэт ощущает глубокое недовольство собой, обвиняет себя в трусости. Гражданин же полон решимости побороть хандру поэта. Он уверен, что следует подчинить свой поэтический дар интересам общественного служения: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан».

Объединение стихотворений, посвященных А. Я. Панаевой, в лирический цикл позволило исследователям творчества Н. А. Некрасова говорить о близости «панаевского» цикла к прозаическому любовному роману. Например, Н. Скатов отмечал, что стихотворению «Тяжелый крест достался ей на долю...», где он «стал ее палач», противостоит «Тяжелый год - сломил меня недуг...», где «она не пощадила» [4]. Глубокий психологизм, «зеркальная» сюжетная ситуация (палач – жертва) «скрепляют» стихотворения «Тяжелый крест достался ей на долю» и «Тяжелый год - сломил меня недуг...» в микроцикл (диптих), который можно считать смысловой доминантой «панаевского цикла». Их объединяет, во-первых, семантический и синтаксический параллелизм первых стихов (зачина), во-вторых, «поединок» героя и героини как главное событие, в-третьих, цикличность времени и пространства. Мотив борьбы объединяет названные стихотворения со стихотворениями «Да, наша жизнь текла мятежно...», «Я не люблю иронии твоей...», «Мы с тобой бестолковые люди...», «Зачем насмешливо ревнуешь...», «Прости». Герои «панаевского цикла» создают свою модель мира, замкнутого и самодостаточного.

Адресатом стихотворений «Зине», «Зине» (Двести уж дней...), «Зине» (Пододвинь перо, бумагу, книги!), «Когда из мрака заблужденья», «Давно отвергнутый тобой», «Если мучимый страстью мятежной», «Поражена потерей невозможной», «Застенчивость», «Ты всегда хороша несравненно» стала жена поэта – Некрасова Зинаида Николаевна (1846-1915). Ее настоящее имя – Фекла Анисимовна Викторова. Но поэт называл ее Зина, а отчество образовал от своего имени. Со своей будущей женой Некрасов познакомился весной 1870 года и уже ни на один день не расставался с нею. В течение двух лет Зинаида Николаевна самоотверженно ухаживала за смертельно больным поэтом. В дни болезни Некрасов написал стихотворения, посвященные жене. Три стихотворения «Зине» составляют своеобразный элегический цикл-посвящение. Первое из них «З<и>не» (1876) является исповедью поэта и поэтическим завещанием. Лирический герой размышляет о жизни и смерти, о поэтической славе, предлагает свою формулу бессмертия, созвучную пушкинскому «Памятнику».

Список литературы:

1. Корман Б.О. Лирическая система Некрасова //Некрасов и русская литература. - Москва, 1971. С.81-129.

2. Скатов Н.Н. Некрасов: современники и продолжатели: Очерки. - Москва, 1986.
3. Скатов Н.Н. «Я лиру посвятил народу своему». - Москва, 1985.

Вопрос 27. Поэмы Н. А. Некрасова: новаторство жанра, особенности композиции, фольклорные мотивы.

1 Изображение конкретных картин крестьянской жизни объединяет поэмы «Коробейники» (1861), «Мороз, Красный нос» (1863).

Мотив путешествия, образ дороги расширяет художественный мир поэмы «Коробейники». Некрасов использует разговорный язык народа, включает в нее пословицы, поговорки, народные приметы. Подумайте, почему поэт завершает поэму гибелью коробейников в глухом костромском лесу от рук лесника, напоминающего «горе, лычком подпоясанное»?

В поэме «Мороз, Красный нос» описана трагическая история крестьянской семьи. Крестьянская семья - «клеточка всероссийского мира»: мысль о Дарье переходит в думу о «величавой славянке», усопший Прокл подобен крестьянскому богатырю Микуле Селяниновичу. Образная система поэмы держится на метафорах, выводящих бытовые факты к всенародному и к природному бытию: глаза плачущей Дарьи растворяются в сером пасмурном небе России, плачущим ненастным дождем. В поэме «Мороз, Красный нос» Некрасов поэтически трансформирует народные причитания, сказочно-мифологические образы, приметы, гадания. Поэтика сказок, былины, лирической песни помогает поэту раскрыть народную жизнь, придать высокий поэтический смысл реалиям повседневного крестьянского быта.

2 Композиционное и сюжетное своеобразие поэмы «Кому на Руси жить хорошо». Роль «пролога» и место семерых странников в общем развитии сюжета. Дискуссия о композиционном членении текста. Споры в современном литературоведении о композиции поэмы. Порядок частей в поэме остается дискуссионным. Существует три варианта порядка частей и глав:

Вариант 1. «Пролог. Часть первая, «Последыш» (из 2 ч.), «Пир - на весь мир (из 2 ч.), «Крестьянка» (из 3 ч.) (К.И. Чуковский).

Вариант 2. «Пролог. Часть первая, «Крестьянка» (из 3 ч.), «Последыш» (из 2 ч.), «Пир - на весь мир (из 2 ч.) (П.П. Сакулин).

Вариант 3. «Пролог. Часть первая, «Последыш» (из 2 ч.), «Крестьянка» (из 3 ч.), «Пир - на весь мир (из 2 ч.) (издание 1881 г.)

3 Проблема жанра «поэмы». «Кому на Руси жить хорошо» как народная эпопея. П. Сакулин – «русская Одиссея», В. Аникин – народная поэма, В. Базанов – «эпопея крестьянской жизни», «поэма-путешествие».

4 Типология крестьянского характера и проблема его развития:

а) «люди холопского звания» (Ипат, Глеб, Егор Шутов); притча «Про Якова верного – холопа примерного» как своеобразная критика рабской психологии;

б) крестьяне-правдолюбцы (Яким Нагой, Ермила Гирин, Агап Петров), авторское отношение к ним, читательская рецепция

в) характер и нравственный облик Матрены Тимофеевны;

г) Савелий – народный бунтарь-мститель, проблема революционно-стихийных возможностей крестьянства;

д) Гриша Добросклонов как «народный заступник», символическое значение образа.

5 Итоги поэмы, главная авторская идея. Художественное решение вопроса об истинном счастье в последней части поэмы («Пир на весь мир»). Проанализируйте песню Гриши Добросклонова «Русь».

Список литературы:

1. Аникин В. П. Поэма Н.А.Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». – Москва, 1973.

2. Волкова Л.Д. «Душа народа русского...». Поэма Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». – Москва, 1992.

3. Груздев А.И. Поэма Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». – Москва-Ленинград, 1966.

Розанова Л.А. Поэма Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»: Комментарий. – Москва, 1970.

Вопрос 28. Сатирические жанры М. Е. Салтыкова-Щедрина.

1. Циклы очерков

В «Губернских очерках» наметились основные особенности сатирического метода Щедрина. Он нарисовал широкую галерею типов дореформенного царского чиновничества, дворянства и нарождающейся буржуазии. Живоглоты, файеры, Порфирии Петровичи, иваны петровичи и другие чиновники-грабители, так же как купцы Хрептюгины, крепостники-помещики, полоумные аристократы Чебылкины, пошлые мещане — обыватели города Крутогорска. Город Крутогорск воплотил в себе типические черты царской России в целом. Лихоимцы-чиновники, помещики, фанатики-раскольники и другие реакционные силы России нарисованы в тонах гневной сатирической иронии и прямого публицистического обличения. Изображая народ, Щедрин находит мягкие, лирические тона, а местами допускает даже некоторую идеализацию. Здесь же начинается Щедрин борьбу с дворянским либерализмом, раскрывая пустословие дворянских «талантливых натур».

2. Сатирический роман в системе жанров М. Е. Салтыкова-Щедрина

В книге «История одного города» описана история города Глупова и глуповских градоначальников, которые воплощают в себе конкретные черты исторически достоверных, живых правителей, но черты эти гиперболизированы.

Не только город Глупов, но и каждый образ романа полон глубокого политического смысла, зашифрованного эзоповским языком сатиры. Город Глупов — олицетворение самодержавной России, его история — это история многовекового угнетения, «ошеломления» русского народа. Основные приемы щедринской сатиры - фантастика, гротеск, аллегория, беспощадная ирония и юмор.

3. Романы-хроники «Господа Головлевы», «Пошехонская старина»

Композиция романа «Господа Головлевы» очень стройна и организована в одном направлении. Уже первые две главы определяют основной круг проблем: борьба за собственность и неизбежность гибели семейства. В гибели этой виноваты сами члены семьи, поправшие все нравственные и семейные устои. Это подчеркнуто и названиями глав: «Семейный суд», «По-родственному», «Семейные итоги» и т. п., несущими сатирический подтекст, ибо слово «семья» уже неприложимо к этому кругу враждующих не на жизнь, а на смерть людей.

Роман начинается предчувствием умирания одного из героев (Степана) и на всем своем протяжении дает целую галерею умирающих, сходящих с жизненной сцены людей. Умирают эти люди по-разному, но у всех у них смерть мучительная и постыдная. Смерть несет в себе само поместье Головлевых, смерть подготавливается всем строем головлевской жизни. Образ Порфирия Головлева: путь Иудушки от «пустословия» к «пустомыслию», «пустоутробию», наполнению «прахом». Прямое объяснение писателя в тексте романа характера героя, Иудушка и Тартюф (анализ эпизодов: «Посещение Иудушкой брата Павла», «Встреча Порфирия с Петенькой», «Рождение внебрачного сына»).

4. Жанр сказки

К жанру сказки Щедрин на протяжении своего творчества прибегал неоднократно, особенно в 80-е годы, когда ему приходилось выискивать форму, наиболее удобную для обхода цензуры и вместе с тем наиболее близкую простому народу. Не случайно в текст его произведений, политически самых острых, включены сказки (в «Современную идиллию», «За рубежом»). Элементы сказочной фантастики есть и в «Истории одного города» («Органчик», градоначальник с фаршированной головой и другие).

Создавая свои «Сказки», Щедрин опирался на опыт не только устного народного творчества, но и на сатирические басни великого Крылова и сказку западноевропейскую, например Лабуле. Он создал новый, оригинальный жанр политической сказки, в которой сочетаются фантастика и реальная злободневная политическая действительность.

Сказки Щедрин создавал наряду с большими произведениями на протяжении длительного периода — с 1869 («Повесть о том, как мужик двух генералов прокормил», «Дикий помещик» и др.) до 1886 года. Но большинство сказок было написано в середине 80-х годов.

«Сказки» Щедрина в миниатюре содержат в себе проблемы и образы всего творчества великого сатирика. Написанные главным образом в конце жизни, они как бы подводят итог его сорокалетней творческой деятельности. Перед читателем возникают знакомые черты щедринских помпадуров — правителей России (сказки «Бедный волк», «Медведь на воеводстве»), либералов («Либерал», «Обманщик-газетчик и легковёрный читатель»), эксплуататоров-крепостников («Дикий помещик», «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил»), обывателей («Премудрый пискарь», «Здравомысленный заяц», «Самоотверженный заяц»), труженика-страстотерпца («Коняга», «Ворон-челобитчик», «Путем-дорогою»).

В «Сказках» проявились художественные приемы сатирической типизации Щедрина: сатирическая фантастика, гротеск, гипербола, аллегория.

Список литературы:

1. Бушмин А.С. Художественный мир Салтыкова-Щедрина. - Ленинград, 1987.
2. Горячкина М.С. Сатира Салтыкова-Щедрина. - Москва: Просвещение, 1965.
3. Николаев Д.П. Смех Щедрина. Очерки сатирической поэтики. - Москва, 1988.
4. Покусаев Е.И. «Господа Головлевы» М. Е. Салтыкова-Щедрина. - Москва, 1975.
5. Прозоров В.В. Салтыков-Щедрин. - Москва, 1988.
6. Турков А.М. Салтыков-Щедрин. - Москва, 1981.

Вопрос 29. Особенности социально-психологического романа И. С. Тургенева. Типы «лишних» и «новых» людей в творчестве писателя.

Романы И.С. Тургенева посвящены не устоявшейся, а зарождающейся жизни, которой принадлежит будущее. Данный исторический момент всегда воссоздается писателем с полной конкретностью. Отсюда — точные социальные и психологические характеристики сменяющих друг друга общественных типов: «лишнего человека» («Рудин»), предвестников «кающихся дворян» («Дворянское гнездо»), сознательно-героических натур («Накануне»), «нигилиста» («Отцы и дети»).

По убеждению Тургенева, запросами времени выдвигается форма социально-психологического романа, отражающая судьбу личности в органической связи с движением истории. Такие романы он называет «сандовскими» или «диккенсовскими». «Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети», «Дым», «Новь» относятся к типу социально-психологического, общественно-идеологического романа, представляющего человека в его отношении к общественной жизни. Человек

изображается в моменты напряжения его внутренней жизни и конфликтных отношений с другими людьми (в том числе любовных отношений). Тургеневские герои сталкиваются с вопросами и противоречиями, неразрешимыми в пределах их жизни: «Я нужен России...Нет, видно не нужен. Да и кто нужен? Сапожник нужен, портной нужен, мясник...мясо продает...постойте, я путаюсь...Тут есть лес [3, т.3, 365]. Н. Страхов отличал умение писателя в сегодняшнем русском показать вечное общечеловеческое: «Тургенев стоит за вечные начала человеческой жизни, за те основные элементы, которые могут бесконечно изменять свои формы, но в сущности ...остаются неизменными» [2, 13].

Место и время – точные параметры романов Тургенева. Все основные события шести романов Тургенева даются крупным планом в течение нескольких дней или недель (действие в романе «Дворянское гнездо» разворачивается в течение весны и лета в доме Калитиных и в усадьбе Васильевское). В сжатых предысториях – обращение к прошлому (например, история любви П. П. Кирсанова к княгине Р). Разрывы действия заполняются лирическим временем, что позволяет в эпилоге по-новому оценить события жизни героев. Эпилог в тургеневском романе выполняет смысловорасширяющую функцию. Так, смысл названия романа «Отцы и дети» во всей полноте раскрывается только в эпилоге. Тургенев подчеркивает, что не борьба, а вечное примирение есть необходимое и единственное условие «жизни бесконечной».

Тургенева–художника отличает интерес к подробностям развития характера не только под воздействием эпохи, но и в результате самостоятельного внутреннего развития героев, их нравственных исканий, раздумий о смысле бытия. Так, Базаров с гордостью заявляет Аркадию, что воспитал себя сам: «Воспитание? – подхватил Базаров. - Всякий человек сам себя воспитать должен – ну хоть как я, например, ...а что касается до времени – отчего я от него зависеть буду? Пускай же лучше оно зависит от меня...» [3, т.3, 197].

В своих романах писатель последовательно развивает принципы «тайной психологии». Тургенев использует разнообразные средства психологического анализа: записи, письма, дневники. Например, в романе «Накануне» отрывки из дневника Елены Стаховой группируются таким образом, что создается полная история развития ее чувства к Инсарову. Особую роль в романах Тургенева играют мировоззренческий полемический диалог: спорят Пигасов и Рудин («Рудин»); Берсенев и Шубин («Накануне»); Лаврецкий и Михалевич, Лаврецкий и Паншин («Дворянское гнездо»); Павел Петрович Кирсанов и Евгений Базаров («Отцы и дети»). Спор позволяет определить степень правоты каждого героя («В споре каждый прав только до определенной степени») и выявить авторскую позицию.

Например, в споре с Павлом Петровичем не только раскрываются сильные и слабые стороны нигилизма Базарова, но и сопоставляются мировоззрения двух поколений.

Испытание любовью позволяет Тургеневу выявить внутреннее сходство героев. Общечеловеческое содержание конфликта между Павлом Петровичем и Базаровым обнаруживается в сцене дуэли. Дуэль – излюбленный сюжетный поворот в романтической литературе, в ней традиционно разрешался основной конфликт, чаще всего между романтическим героем и «мнением света». Дуэль – кульминационный момент спора между Базаровым и Кирсановым. В сопоставлении описаний дуэли Базарова и Павла Петровича и дуэли Грушницкого и Печорина обнаруживается, что Тургенев пародирует сцену из лермонтовского романа. Однако Тургенев не только пародирует романтические штампы. Соглашаясь на дуэль с Павлом Петровичем, Базаров признает правоту противника. В эпизоде дуэли начинается взаимопонимание и сближение героев: «Каждый из них сознавал, что другой его понимает» (гл. XXIV). Романтическая идеализация героини – типичный тургеневский метод при создании образа «тургеневской девушки». Например, особое значение для создания образа Лизы

Калитиной («Дворянское гнездо») имеет музыкальность прозы Тургенева. Форма сцепления фабулы и сюжета в романе основана «на музыкально-вариационном принципе, близком сонатному циклу» [1, 128]. Музыкальное «обрамление» образа Лизы, Лемма и Лаврецкого выявляет возвышенное состояние души героини, ее чистоту и красоту.

Тургеневский роман – самобытная разновидность этого жанра. Социальная идейность, даже политическая злободневность в нем сочетаются с вечными философскими и нравственными поисками и с музыкальным изяществом формы.

Список литературы:

1. Зельцер Л.В. Особенности образа и композиции в романе Тургенева «Дворянское гнездо» //Жанр и композиция литературного произведения. – Петрозаводск, 1984.

2. Роман И.С. Тургенева «Отцы и дети» в русской критике. – Ленинград, 1986

3.Тургенев И.С. Собр. соч.: В 12 т. – Москва, 1956.

Вопрос 30. Вопрос о природе человека и смысле бытия в творчестве Ф. М. Достоевского 1840-х–1860-х годов («Бедные люди», «Преступление и наказание», «Идиот»).

Художественный мир Достоевского сложен, противоречив, часто мрачен и трагичен, хотя пронизан особым внутренним светом.

Основная идея героев Достоевского – самоутверждение, осознание значительности собственной личности. Свобода предполагает выбор, который каждому дается очень нелегко. Герои автора проходят через искания, бунт, испытывают надрыв раскаяние. Действие развивается стремительно, время предельно сжато. Часто важнейшие события происходят синхронно. Человек Достоевского потрясает своей неожиданностью и, в то же время, закономерностью.

Обратимся к роману «Преступление и наказание». В первой главе первой части автор знакомит читателя с главным героем, указывает место и время действия. Внутренние монологи герои диалогически дополняют авторские описания. Ключевые слова выделены курсивом (Это-проба-дело). Косвенное указание на характер задуманного дела находим как во внутреннем монологе героя, так и в авторской характеристике.

Мы видим, что преобладают внутренние художественные детали, а внешние детали так или иначе психологизируются – либо становятся эмоциональным впечатлением героя (шляпа), либо отражают изменения во внутреннем мире (детали портрета).

Кто такой герой: автор его называет молодым человеком, который «был задавлен бедностью; но даже стесненное положение престало в последнее время тяготить его». Представляясь Алене Ивановне, герой называет себя: «Раскольников, студент».

М. М. Бахтин в монографии «Проблемы поэтики Достоевского» отмечает, что основной особенностью романов Достоевского является множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония голосов. Полифонизм романов Достоевского проявляется на двух уровнях:

1. Автор и герой. Сознание героя независимо от сознания автора. «Слово героя о себе так же полновесно, как обычное авторское слово». Поэтому в первой главе описательности как таковой практически нет.

2. Сознание героя формируется как диалог сознаний его двойников и антиподов. Герой интересен автору как человек, пребывающий в раздражительном и напряженном состоянии, личность, с расколотым сознанием. Поэтому особое значение приобретает «говорящая» фамилия героя.

Рассмотрим эпизоды, предшествующие преступлению Раскольникова. Полная самоизоляция Раскольникова сменяется чередой случайных встреч, которые нужны автору не только для динамичного развития сюжета, но и для реализации идеи романа –

создать «психологический отчет одного преступления». Знакомство с Мармеладовым, письмо матери, помощь пьяной девушке на бульваре.

Подумайте, как отреагировал бы Раскольников на известие о свадьбе сестры, если бы только что не узнал о Соне. Заметил ли бы он девушку на бульваре, если бы до этого не думал о Соне и о Дуне?

Исследователи заметили, что наказание в романе предшествует преступлению. Насколько справедливо данное утверждение? Правильный ответ возможен только после медленного прочтения романа и его интерпретации. Именно к такому читателю обращается Ф. М. Достоевский в «Предисловие к роману «Братья Карамазовы»: «Но ведь есть такие **деликатные читатели**, которые непременно захотят дочитать до конца, чтобы не ошибиться в беспристрастном суждении; таковы, например, все русские критики. Так вот перед такими-то все-таки сердцу легче: несмотря на всю их аккуратность и добросовестность, все-таки даю им самый законный предлог бросить рассказ на первом эпизоде романа.

В «Идиоте» решается проблема «положительно прекрасного» человека, оказавшегося в реальном мире, в России XIX века. При всем трагизме происходящего (в финале убивают Настасью Филипповну, сходит с ума Мышкин), роман оставляет светлое впечатление. Герои в романе не теряют свое лицо при всей их грешности и слабости. Похожий на Христа персонаж является именно в Россию, чтобы осуществить свою странную миссию. Достоевский верил в русский народ, и эта вера – результат жизненного опыта далеко не радостного свойства (пребывание на каторге). «Миссия» Мышкина все-таки исполнена в романе. Подобно цветку под лучами солнца люди раскрывают в себе и окружающих нечто неожиданное. Ганя Иволгин просит у Мышкина прощения за пощечину, которой он оскорбил эту «овцу». Генеральша Епанчина при чтении статьи Ипполита искренне жалеет этого преждевременно уходящего из жизни юношу. «Как нет хороших людей?» – удивляется Мышкин, которому не надо долго думать, чтобы привести примеры проявления добра и благородства. Да и финал произведения – это торжество самоотвержения Настасьи Филипповны, «пожалевшей» князя. И не случайно поэтому в ее образе видят символическую богородицу, но не каноническую, а сектантскую, хлыстовскую, со всеми ее мучениями, страданиями и болью. В трансформированном и искаженном виде, но идеал все-таки явился в романе.

Список литературы:

1. Кирпотин В.Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. – Москва, 1970.
2. О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов. – Москва, 1990.
3. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. – Москва, 1972.
4. Тяпугина Н.Ю. Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: опыт интерпретации. – Саратов, 1995.

Вопрос 31. «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского как философский роман.

Композиция романа «Братья Карамазовы» очень сложна. Все действие происходит за две недели и за такой короткий промежуток времени произошло огромное количество событий, конфликтов. Произведение Ф. М. Достоевского содержит 12 частей, которые представлены в традиционной форме: завязка, развитие действия, кульминация, развязка.

Достоевский стремится глубоко проникнуть во внутренний мир своих персонажей, слой за слоем обнажить их душу, понять **мотивы** противоречивых поступков, нравственных терзаний, сомнений и заблуждений. Достигает он этого при помощи широкой амплитуды выразительных средств: от монологов-исповедей до идейных споров, скандалов и оскорблений. Резкие повороты сюжета, конфликты интересов и мнений, подлинный водоворот разнообразных страстей держат читателя в постоянном напряжении. Но главная задача автора – не интрига. Достоевский изобразил в «Братьях

Карамазовых» обобщенную формулу «загадочной русской души» с ее стремлением «забвения всякой мерки во всем», одновременно и разрушительной, и созидательной.

Одно из исходных ключевых понятий романа — «карамазовщина», термин, характеризующий психологический комплекс, присущий карамазовскому семейству, и, прежде всего, его главе Федору Павловичу Карамазову. Карамазовщина — это страсти, душевный хаос, «распад души». Это явление отражает и социально-нравственную деградацию русского барства (точка зрения В. Ермилова, А. Белкина), и биологический, космический и онтологический распад (точка зрения Н. Чиркова, Е. Мелетинского), мысль о том, что «жизнь в своей экспансии порождает отрицание самой себя» (Чирков).

В образах трех братьев писатель изобразил три основные тенденции развития русского общества. Символично, что у них общий корень – загнивающее и отмирающее барство 60-х годов (**образ отца**), а также общая вина. И каждый получает свою расплату. Убит Федор Павлович, Смердяков покончил жизнь самоубийством, сходит с ума Иван, идет на каторгу Дмитрий. А Алексей? Ему предстоит жить со всем этим. Определите место и роль «Легенды о Великом инквизиторе» в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы».

С образом Дмитрия Карамазова связана проблема нравственно-религиозного возрождения человека — основного в романе. Это личность неумная, ни в чем не знающая меры, социально опасная. Вместе с тем это трепещущая русская душа, пораженная собственным распадом, жаждущая «собрать» себя как человека. Дмитрий видит в своем падении проявление общего закона жизни — этическую раздвоенность современного человека, мечущегося между идеалом Мадонны и идеалом Содома. Это сознание не утешает его, как подпольного человека, а вызывает боль и отчаяние. Митя — «широкая русская натура». В нем живет глубокое религиозное чувство: в Бога он верует истово, но нравственное сознание у него зачастую не предваряет поступков, а является постфактум как угрызение совести. Он избивает отца и грозит ему расправой, но в «подходящий момент» не в силах поднять на него руки — и объясняет это спасительным заступничеством Бога. Перерождение его началось еще до ареста — с изменения отношения к Грушеньке, но исключительно важным моментом нравственного воскресения Дмитрия является его сон о мужиках-погорельцах, о плачущем ребенке на руках иссохшей матери — подспудно возникающая мысль об ответственности перед народом. Митя возрождается через душевные мытарства, через муки и страдания — это страдательный путь познания законов человеческого духа и самого себя, отвечающий программе самоспасения человека, завещанной старцем Зосимой. Как личность духовно ищущая, Митя не вписывается в привычную типологию русских правдоискателей-интеллигентов — героев Тургенева и Л. Толстого, озабоченных поиском истины, жизненной цели. Его вера не нуждается в испытании, его задача другая — религиозное очищение души, раскаяние в содеянном.

Список литературы:

1. Ветловская В.Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». – Ленинград: Наука, 1977.
2. Долинин А. Последние романы Достоевского. Как создавались «Подросток» и «Братья Карамазовы». - Москва- Ленинград: Сов. писатель, 1963.
3. Кантор В. «Братья Карамазовы» Ф.Достоевского. – Москва: Худож.литература, 1983.

Вопрос 32. Роман-эпопея Л. Н. Толстого «Война и мир». Смысл заглавия. История создания, проблематика, образная система.

Работа над «Войной и миром» приходится на 1860-е годы. В 1856 году возвращаются из мест заключения помилованные декабристы. Толстой задумывает роман

об этих удивительных людях. Но начало событий отодвигается к 1805 году. Главным художественным приемом, которым пользуется писатель, является антитеза. Этот прием является стержнем всего романа: противопоставлены в романе и две войны (1805-1807 гг. и 1812 года), и два сражения (Аустерлиц и Бородино), и военачальники (Кутузов и Наполеон), и города (Петербург и Москва), и действующие лица. Но на самом деле это противопоставление начинается уже с самого названия романа: «Война и мир». Это название отражает глубокий философский смысл. Дело в том, что в слове «мир» до революции было другое буквенное обозначение звука [и] – І – десятеричное, и слово писалось «міръ». Такое написание слова говорило о том, что оно многозначно. Действительно, слово «мир» в заглавии не является простым обозначением понятия покоя, состояния, противоположного войне. В романе это слово несет массу значений, освещает важные стороны народной жизни, взгляды, идеалы, быт и нравы различных слоев общества. «Война» означает не только военные действия враждующих армий, но и воинственную враждебность людей в мирной жизни, разделенной социальными и нравственными барьерами, понятие «мир» фигурирует и раскрывается в эпосе в своих разнообразных значениях. Мир – это жизнь народа, не находящегося в состоянии войны. Мир – это крестьянский сход, затеявший бунт в Богучарове. Мир – это будничные интересы, которые, в отличие от бранной жизни, так мешают Николаю Ростову быть «прекрасным человеком» и так досаждают ему, когда он приезжает в отпуск и ничего не понимает в этом «дурацком мире». Мир – это ближайшее окружение человека. Мир – это и весь свет, вселенная. О нем говорит Пьер, доказывая князю Андрею существование «царства правды». Мир – это братство людей независимо от национальных и классовых различий, здравицу которому провозглашает Н. Ростов при встрече с австрийцами. Мир – это жизнь. Мир – это и мировоззрение, круг идей героев.

Проблема истинного и мнимого героизма волнует Андрея Болконского, который на войне приходит к парадоксальному выводу, что истинный герой – смешной и маленький капитан Тушин, удерживающий со своей батареей превосходящие силы противника, но боящийся грозных генералов. Капитан Тушин – носитель того неуловимого народного начала, которое особенно ярко раскрывается в образе Платона Каратаева (на сюжетную переключку этих персонажей впервые обратил внимание Г. В. Краснов в книге «Герой и народ»). Так Андрей Болконский и Пьер Безухов приобщаются к вечному, народные персонажи для них – носители духовных ценностей.

В романе много исторических персонажей. Они органично переплетаются с персонажами вымышленными. Время мирное и военное включает персонажей в разные группы. Бородинское сражение – сюжетный центр произведения. Здесь все значимо. Напрягается историческое, а не романное время. Перед сражением русские воины обращаются за защитой к иконе Божьей матери. Вера и «скрытая теплота патриотизма» объединяют Кутузова, солдат и ополченцев. Наполеон же выставил перед своими солдатами портрет собственного сына, на котором изображен мальчик, протыкающий палочкой земной шар. Таким видит Толстой французского императора, играющего роль «императора мира».

Природа в произведениях Толстого – друг и советник героя. Она вторгается в его размышления, спорит, подсказывает. «Где тот дуб, с которым мы были согласны?» – спрашивает Андрей Болконский, возвращаясь из Отрадного, полный неясного ему самому чувства к Наташе Ростовской. Но старый дуб раскрыл молодые листочки и нежится в лучах солнца. Природа дает ответ человеку. А сам герой Толстого постоянно накапливает жизненные впечатления, чтобы в какой-то момент вдруг все понять. Это момент прозрения героя. Его переживают лучшие духовные герои автора, мир которых раскрывается с помощью диалектики души.

Духовные герои Толстого обычно видят небо. Андрей Болконский потрясен небом Аустерлица, Пьер Безухов видит небо с кометой, а солдаты, спасшие и отогретьшие француза, восхищаются звездным небом. Бездуховные герои живут в ограниченном мире

материальных интересов. Наполеоны и Курагины далеки от неба. В «Войне и мире» есть герои мира и войны. Первые вносят гармонию в человеческие отношения, они альтруистичны, озабочены интересами других. Герои войны порождают разлад, дисгармонию, несут несчастья миру. Кутузов – герой мира. Его жизнь – настоящее житие.

Он умирает в 1813 году, освободив Россию. Наполеон – герой противоположного плана. Толстой «снижает» его образ, рисуя неприятные физиологические подробности, связанные с этим персонажем. Автор руководствуется народной точкой зрения: не может быть героем человек, убивший миллионы людей.

Толстой не стремится к длинным описаниям героев. Портрет создают повторяющиеся черточки. Это лучистые глаза и тяжелая походка княжны Марьи, худенькие плечи и большой рот Наташи и т.д. Каждому персонажу Толстой «дарит» что-то из собственного внутреннего багажа. Когда далеко не симпатичный князь Курагин выходит из комнаты умирающего Безухова, то его сожаления о краткости человеческой жизни оказываются близки самому автору.

Список литературы:

1. Бочаров С.Г. Роман Л.Н. Толстого «Война и мир». - Москва, 1961.
2. Краснов Г.В. Герой и народ. О романе «Война и мир». – Москва, 1964.
3. Одинокое В.Г. Поэтика романов Л.Н.Толстого. – Новосибирск: Наука, 1978.

Вопрос 33. Роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина». «Мысль семейная» в романе, проблематика, особенности композиции.

В 1870-е годы Толстой обращается к жанру «настоящего» романа. «Анна Каренина» – роман горячий и свободный. Грозный библейский эпиграф («Мне отмщение, и Аз воздам») переплетается с вариациями на темы «Пира» Платона, растворенными в ткани произведения. Так христианское и языческое соседствуют в рамках одного творения. «Пир» Платона посвящен рассуждениям о разных типах любви. В «Анне Карениной» любовь плотская противопоставлена платонической, «свободная» - семейной, хотя Толстой понимает всю сложность жизни и невозможность прямолинейных выводов и решений.

Общий колорит «Анны Карениной» довольно мрачный. Роман овеян предчувствиями и намеками. В нем много сцен и деталей, имеющих символический смысл. В начале произведения на железной дороге гибнет человек. В финале на рельсы бросается Анна. Железная дорога ассоциируется с железным веком, с железными сердцами. Это символ неумолимости, бесчеловечности, равнодушия. Гаснет свеча, при которой Анна читала книгу своей жизни. В чем скрытая символика этой внутренней направленности? Рядом с миром Анны – мир Левина, в котором осязательна ориентированность на житейский костяк. Важно выявить внутренние связи, значимые для понимания произведения. Так, Вронский «притягивает» к себе персонажей-«двойников», что увеличивает смысловую емкость романа. Это чувствует сам персонаж, сопровождавший иностранного принца во всех его забавах: «Глупая говядина! Неужели я такой?!».

Мир Анны подчинен центроостремительной силе, направленной к личному благу, счастью, «раю» на земле. Желание выстроить свою жизнь по романному типу заканчивается для Анны катастрофой. И дело вовсе не в том, что после ухода от мужа, героиню отвергает свет. Просто мир Анны становится замкнутым, лишенным развития, а, значит, и жизни. Ее любовь становится все страстнее, самолюбивее, а любовь Вронского гаснет. В финале Анне даже не с кем проститься. Она подходит к зеркалу и целует собственную руку.

Мир Константина Левина раскрыт всему окружающему. Левин просто живет, занимается хозяйством, любит Кити. Во многом его сюжетная линия перекликается с

традиционными житиями святых, хотя толстовский герой далек от идеального святого. Наивысшей святости он достигает в минуты душевного восторга. Толстой говорил, что в паутину любви надо вбирать людей, животных, растения и даже камни. По такому принципу и живет Левин. В финале мир его расширяется до Млечного пути, к которому обращается счастливый в семейной жизни герой.

Центростремительный мир Анны контрастирует с центробежным миром Левина. Таков основной композиционный принцип романа. Поэтому эмоциональные состояния героев постоянно не совпадают. В начале произведения Анна упивается жизнью. Правда, ее сближение с Вронским напоминает сцену убийства. Левин же в это время страдает, он отвергнут любимой Кити. Но страдания возвышают и закаляют его. Любимый герой Толстого – живая жизнь.

Сон о страшном мужике, который снится Анне и Вронскому, о том ужасном, что он делает над ними в железе, – это переиначенный образ судьбы (в античности парки плели нить человеческой жизни). В «Анне Карениной» много внутренних монологов. Сны – тоже своеобразная форма внутреннего монолога. Стива Облонский изменил жене, но «графинчики-женщины» его сна так прекрасны, к тому же они не имеют души. Самый трагический монолог – у Анны Карениной. Она обвиняет всех и не оправдывает себя.

Таким образом, в «Анне Карениной» Толстым были открыты два противостоящих друг другу начала, определяющих, по его мнению, русскую жизнь. Это центробежное и центростремительное начала, которые реализуют себя в сцеплениях произведения.

Список литературы:

1. Бабаев Э.Г. «Анна Каренина» Л.Н. Толстого. - Москва, 1978.

Вопрос 34. Поэтика прозы А. П. Чехова.

Периодизация творчества А. П. Чехова: раннее творчество (1880-1886), зрелое творчество (1887-1904).

Особенности чеховской юмористики: мастерство художественной детали, лаконизм, речевая и портретная характеристика, «говорящие фамилии», ирония. Темы ранних рассказов Чехова: тема «маленького человека», скука провинциальной жизни. Основной мотив раннего творчества – отрицание. Проанализируйте один-два рассказа, докажите, что «в каждом юморе есть и смех, и горе» (Н. Г. Чернышевский). Рассказы для анализа: «Толстый и тонкий», «Смерть чиновника», «Хамелеон», «Маска», «Унтер Пришибеев».

Произведения Чехова второй половины 80-х годов: «Тоска», «Счастье», «Припадок», «Огни». Проблема человеческого счастья в повести «Степь». Усложняется композиция и проблематика рассказов, появляется образ рассказчика. Тематика рассказов второй половины 80-х-90-х гг.: тема несбывшихся надежд, человек и среда, тема «футлярности человеческой жизни». Основной мотив творчества – утверждение, поиск положительных начал жизни. Прочитайте рассказы «Случай из практики», «Попрыгунья», «Дама с собачкой», «Человек в футляре», «Ионыч», «Крыжовник», «О любви». Покажите на примерах из произведений особенности творческой манеры Чехова-новеллиста с ее многозначительной недосказанностью, лаконизмом, выразительными деталями, сочетание юмора и тонкого лиризма. Обратите внимание на приемы психологизации повествования: Внешнее и внутреннее проявление чувств. Поведение, движения, действия, мимика и жесты героев как проявление их эмоций. Особенности портретных зарисовок в рассказе. Прямая (авторская) и косвенная (геройная) характеристики. Речевой портрет. Роль внутреннего монолога в создании образов.

Особое место в творчестве А. П. Чехова занимает рассказ «Студент», впервые опубликованный под названием «Вечером» в газете «Русские ведомости» 15 апреля 1894 года. И. А. Бунин вспоминал, как Чехов, раздраженный статьями, где его называли «нытиком», заметил: «А какой я нытик? Какой я «хмурый человек» какая я «холодная

кровь», как называют меня критики? Какой я «пессимист»? Ведь из моих вещей самый любимый мой рассказ «Студент».

«Студент» может быть прочитан и как философская притча, и как рассказ новеллистического типа. Случайная встреча с вдовами становится источником нового знания студента о человеческой жизни и о мире. Прошлое, соединившись с настоящим «непрерывной цепью событий», открывает Ивану Великопольскому всеобщий закон бытия. Чехова интересует процесс формирования ценностной модели мира в сознании человека, поэтому двуголосое повествование доминирует на протяжении всего рассказа. Событие рассказывания включает как внешнее, фабульное происшествие, действие, так и внутреннее «событие переживания». Автор занимает точку зрения главного героя и передает то, что видит, слышит, чувствует и знает студент. Активное использование несобственно-прямой речи позволяет имитировать непосредственное восприятие происходящего и служит средством раскрытия внутреннего состояния героя. Движение календарного времени вспять, от весны к зиме, включает студента в круговое историческое движение. Образ зимы в восприятии героя ассоциируется со временем суровых испытаний русского человека. Холод, ветер, мгла - традиционно враждебные человеку силы, олицетворяющие хаос, в круговом движении которого сбиваются пространственные, временные и ценностные ориентиры: «наступивший холод нарушил во всем порядок и согласие».

Студент духовной академии, увидев костер на вдовьих огородах, вспомнил летургию «Двенадцать евангелий» и костер в саду апостола Петра, тайную вечерю, отречение от Иисуса. «Служба “Двенадцати Евангелий” – великопостное богослужение, совершаемое вечером Страстного Четверга. «Одиноким огонь» костра соединил прошлое и настоящее, открыл герою невидимую цепь событий и духовную связь апостола Петра с Василисой и Лукерьей. Возвращение Ивана Великопольского домой после охоты представляет собой горизонтальное перемещение: лес-тропинка на заливном лугу- река-гора-родная деревня. Однако «вневременье» превращает студента в мифического героя, участвующего в борьбе с Хаосом, воплощенным в образах «холодной вечерней мглы», «вечерних потемок». Огонь на вдовьих огородах позволяет герою перейти границу от тьмы к свету, соединить знание и жизненный опыт, понять главное в жизни человека и мира. Паром через реку, преодоление горного подъема символизируют границу-переход между «подпространствами» (В.Н. Топоров) единого мира. Особый символический смысл приобретает время описанного события. Страстная пятница — день памяти распятия, крестной смерти Христа во искупление грехов человеческих. Однако траур в этот скорбный день находится в тесном союзе со светлой надеждой на скорое Воскрешение Иисуса.

Список литературы:

1. Линков В.Я. Художественный мир прозы А. П. Чехова. - Москва,1982.
2. Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. - Ленинград, 1987.
3. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей (статьи о Чехове). - Москва, 1972.
4. Турков А.М. Чехов и его время. - Москва,2003.
5. Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. - Москва, 1989.

Вопрос 35. Новаторство драматургии А. П. Чехова.

Новаторство Чехова-драматурга одухотворено ощущением целостной неразделимости искусства и жизни, творчества человека и всей его деятельности, в разных областях.

В «Чайке», «Трех сестрах», «Вишневом саде» нет одного главного героя, за которым была бы закреплена решающая роль. Но каждый словно ждет своего часа,

когда он выйдет и займет, пусть ненадолго, роль главного, овладеет вниманием читателя и зрителя. В «Чайке» Треплев кончает самоубийством, но этот выстрел ничего не изменит в жизни Тригорина и даже Аркадиной, матери Треплева. Дядя Ваня начнет бунт против профессора, станет в него стрелять, но не попадет и не кончит жизнь самоубийством. Все останется по-старому. Во всем, что он делает, чувствуется какое-то «недо». Бунтовал против своего бывшего кумира – и капитулировал. Пытался завоевать любовь Елены Андреевны – и не смог. Л. Н. Толстой, посетивший Художественный театр 24 января 1900 г. записал в дневнике: «Ездил смотреть «Дядю Ваню» и возмутился. Захотел написать драму «Труп», набросал конспект». Что, по Вашему мнению, возмутило Л.Н. Толстого?

Психологический конфликт «Чайки» создали вопросы искусства и любви. Стихия любви властвует над всеми персонажами пьесы – Аркадиной, Треплевым, Тригориним, Ниной, Машей, Медведенко, Полиной Андреевной, Дорном и даже Сориним, который ведь тоже, как он признался, был немножко влюблен. Но любовь безответная, все страдают. В воссоздании темы любви реализуется «принцип разомкнутого треугольника» (З. Паперный). Пьеса овеяна печалью неразделенного чувства. Сюжет здесь – лабиринт увлечений, из него нет выхода. «Чайка» – одна из трагичнейших комедий в русской комедиографии. С принципом разомкнутого треугольника связана особенность построения пьесы. Сюжет здесь развивается как бы независимо от чувств и желаний героев. Маша любит Треплева, живет только любовью, как сказано в ремарке, «все время не отрывает от него глаз». Но это не имеет отношения, к тому как развиваются события. Если можно так сказать, то любовь Маши к Треплеву несюжетноспособна. С одной стороны, она действительно любит его, с другой – выходит за учителя Медведенко, рождает ребенка – не переставая любить Треплева.

В художественном мире «Чайки» важна романтическая символика. Присутствие образов-символов – яркая черта драматургического стиля Чехова. Озеро и чайка – два главных образа-символа пьесы, они создают особую атмосферу действия. Когда начинается домашний спектакль по пьесе Треплева, открываются вид на озеро, луна над горизонтом, отражение ее в воде. Колдовское озеро влияет на общее настроение пьесы. В последнем действии озеро приходит в волнение, на нем волны, разыгрывается гроза. Закат в «Чайке» – неуловимый, ускользающий, меняющийся. Вместе с озером появляется образ чайки, который ассоциируется с судьбами разных героев, прежде всего Треплева и Нины. Треплев предсказывает, что сам убьет себя, когда убил чайку. Нина: «Меня тянет к озеру как чайку». В финале она приходит к озеру и сравнивает себя с чайкой.

Из убитой чайки Шамраев изготовил по просьбе Тригорина чучело, по мнению З. Паперного, этот образ является символом чего-то бессмысленно загубленного и бездушно забытого.

Спор о жанре пьесы «Вишневый сад» продолжается по сей день. Диапазон режиссерских интерпретаций широк: комедия, драма, лирическая комедия, трагикомедия, трагедия. Чехов назвал «Вишневый сад» комедией: «Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс». (Из письма М. П. Алексеевой). «Вся пьеса веселая, легкомысленная». (Из письма О. Л. Книппер).

Основатели Художественного театра К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, высоко оценивая пьесу, восприняли ее как драму.

«Это не комедия, это трагедия... Я плакал, как женщина...» (К. С. Станиславский). А. П. Чехову казалось, что театр всю пьесу делает не в том тоне; он настаивал, что написал комедию, а не слезливую драму, предупреждал, что и роль Вари, и роль Лопухина – комические. Есть критики, считающие пьесу трагикомедией. А. И. Ревякин пишет: «Признать «Вишневый сад» драмой – это значит признать переживания владельцев вишневого сада, Гаевых и Раневских, подлинно драматичными, способными вызывать глубокое сочувствие и сострадание людей, смотрящих не назад, а вперед, в

будущее. Но этого в пьесе не могло быть и нет... Пьеса «Вишневый сад» не может быть признана и трагикомедией. Для этого ей не хватает ни трагикомических героев, ни трагикомических положений».

Внешний сюжет пьесы – смена владельцев дома и сада, продажа родового имения за долги. Но в чеховских произведениях особая природа конфликта, которая позволяет обнаружить внутреннее и внешнее действие, внутренний и внешний сюжеты. Причем главным является не внешний сюжет, разработанный достаточно традиционно, а внутренний, который Вл. И. Немирович-Данченко назвал «вторым планом», или «подводным течением». Чехова интересуют переживания героя, не декларируемые в монологах («Чувствуют не то, что говорят», – писал К. С. Станиславский), но проявляющиеся в «случайных» репликах и уходящие в подтекст – «подводное течение» пьесы, что предполагает разрыв между прямым значением реплики, диалога, ремарки и смыслом, который они обретают в контексте. Действующие лица в пьесе Чехова, по сути, бездействуют. «Подводное течение» чеховской пьесы таит скрытые в ней смыслы, обнаруживает двойственность и конфликтность, изначально присущие человеческой душе.

Список литературы:

1. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. - Москва, 1971.
2. Чудаков А.П. Мир Чехова. - Москва, 1986.

Русская литература 20 в. (ч.1)

Вопрос 36. Символизм в русской литературе 20 века (общая характеристика, примеры поэтического творчества, проза символистов).

Центральным явлением Серебряного века в поэзии был символизм, воскрешающий, с одной стороны, традиции А. Фета и Ф. Тютчева, а с другой – ориентирующийся на французских поэтов (Т. Готье, Ш. Бодлера, П. Верлена). Все другие течения в поэзии начала XX века так или иначе учитывают опыт символизма: акмеизм и футуризм – постсимволистские течения.

Русский символизм – явление очень сложное, поэтому при изучении данной темы чрезвычайно важно понять философские и эстетические истоки русского символизма, его эволюцию, смысл образа-символа, определить поэтические мотивы. Целесообразно обратиться к статье Д. Мережковского «О причинах упадка современной русской литературы» (1893), где автор провозгласил три элемента новой поэзии: мистическое содержание, «естественный и невольный» характер символов, возникающих из глубины действительности, и расширение художественной впечатлительности.

Символизм – явление до сих пор еще неизученное до конца. Исследователи выявили предшественников символистов – французских «декадентов», английский эстетизм О. Уайльда, индивидуалистические проповеди Ибсена и Ницше, мистическую философию В. Соловьева, романы Достоевского, поэзию Фета, Тютчева и германский романтизм. Однако художественная и общеполитическая генеалогия русского символизма чрезвычайно спорна.

В истории русского символизма можно выделить три этапа

1. 1895-1902 (90-е годы). Зарождение и формирование символистской поэзии, первая волна символизма, «старшие символисты» (Д. Мережковский, Ф. Сологуб, В. Брюсов, К. Бальмонт, И. Анненский).

2. 1903-1909 (900-е годы). Подъем второй волны символизма, «младосимволисты» (А. Блок, А. Белый, В. Иванов, С. Соловьев).

3. 1910-1916 (10-е годы). Кризис и распад символизма как школы (вместе с тем, расцвет символистского романа).

Основной категорией поэтики символистов являлся образ – символ. «Символ – это магический кристалл, собирающий в себе рассыпанные в небе и на земле разрозненные обрывки единого целого» (Н. Барковская).

То есть символ становится связующим звеном между материальной и идеальной, чувственной и рациональной, рассудочной и интуитивной сферами человеческой жизнедеятельности. Центр Вселенной в мифе символистов о мироздании вынесен за пределы земли в лиловые космические пространства, где скрыт источник символов – Мировая Душа. Она посылает знаки, смысл которых дано постичь лишь художнику, поэту. «Символ – многозначное иносказательное выражение скрытого смысла произведения» (Литературный энциклопедический словарь. М., 1987, с. 387). Смысл образа-символа лишь смутно чувствуется, его нельзя до конца выразить точным словом. Например, «Ты» в стихах А. Блока – это и любимая девушка, и весна, и Прекрасная Дама, и Царевна, и Вечная Женственность, и Родина. Многозначны символы зари, рассвета, звезды, тумана, кораблей, ветра, метели. Найдите образы – символы в стихотворениях А. Блока. О доблестях, о подвигах, о славе...» и «Сольвейг» и определите их значение. Образ-символ должен быть выделен в тексте, акцентирован.

Выбор мотивов и сюжетов у поэтов-символистов обусловлен их идеологией и поэтическим мироощущением.

Основой является чистая лирика, то есть передача своего лирического переживания, чаще всего мистического или религиозного. Особенно символистов привлекает любовь, эротика во всех ее проявлениях, начиная с чисто земного сладострастия и кончая романтическим томлением о Прекрасной Даме, Госпоже, Вечной Женственности, Незнакомке. Эротизм неизбежно переплетен с лирическими переживаниями. Любят символисты и пейзаж как средство выражения своего настроения.

Через призму своего настроения воспринимает поэт-символист и город. Как всякий романтик, символист любит прошлое, которое ушло далеко, стало невозвратимым, грезой, сном. В стихотворениях М. Кузмина, А. Белого, А. Блока, В. Брюсова, С. Соловьева, рождаются образы античности, библейские мотивы. Остается отметить интерес символистов к прошлому русского народа и к «стилизованному» быту русской деревни. Характерна любовь символистов к славянизмам, к фольклорным образам, явившаяся порождением романтической, лирико-мечтательной природы символизма.

Термин «декадентство» закрепился за первым периодом символизма, ко второму периоду чаще применяют название «модернизм». Для «старших символистов» характерны следующие черты: эстетическое бунтарство (эстетическое абсолютно противопоставляется всему неэстетическому, отсюда известный аморализм: красота противопоставляется истине и добру), индивидуализм (идеал – только субъективная личность), неверие в прогресс, в развитие общества.

У «младосимволистов» мироощущение «заката» сменилось острым предчувствием «рассвета». Символисты «второй» волны ставят проблему общественного служения искусства. Красота, по их мнению, это сила, которая преобразует мир. Их идеалы не субъективная мечта, а объективная духовная ценность: София, Любовь, Вечная Женственность.

При подготовке данного вопроса необходимо проанализировать лирику символистов (Брюсова, Блока, Белого и др.) и выписать цитаты.

В заключении следует выявить основные эстетические принципы символизма: требование «мистики, раскрытия тайны», «постижение» бесконечного в конечном, религиозный и мистический пафос, увлечение музыкальной основой стиха.

Список литературы:

1. История русской литературы XX век: Серебряный век /Под ред. Ж. Нива и др. - Москва, 1995. Гл. 2.
2. История русской литературы: В 4 т /Под ред. К.Д. Муратовой. - Ленинград, 1983. Т. 4 С. 419-478.
3. Минералова И.Г. Русская литература серебряного века. Поэтика символизма. – М.: Флинта, 2003.

Вопрос 37. Футуризм как поэтическое течение в литературе XX века (общая характеристика примеры поэтического творчества).

«Эмоциональная доминанта футуризма – бунтарство, пафос ненависти к прошлому и активной борьбы с ним» (Барковская). Наиболее важным в эстетической программе футуристов (манифест «Пощечина общественному вкусу» (1912 г.) явилось отрицание наследия предшествующих литературных эпох, провозглашение нового искусства для активного, творческого, социального человечества. Анализируя декларации, необходимо уяснить, каким представлялось футуристам искусство будущего, с чем связан исключительный интерес к языку, поэтическому слову. Особенно важно выявить сущность теории «заумного языка», сформулированной и разработанной А. Крученых и В. Хлебниковым. «В декларациях футуристов ценным представляется идея созидательного в самом человеке, пафос преобразования будничной повседневности, новаторские устремления, сближающие поэзию с живой разговорной речью масс, обновление поэтического языка и ритмов» (Н. Барковская).

Н. Л. Лейдерман справедливо делает вывод о взаимосвязи с футуризмом романтического мировидения и экспрессионистического стиля.

В. Хлебников – поэт-романтик философского склада, рыцарь жизни, весь открытый природе и людям, мечтал стал «звонким вестником добра». Великий чудак, размышляющий о судьбах народов и цивилизаций, законах развития истории, взаимосвязей чисел с силами природы. Идеалом человеческого общежития Хлебникову видится платоновское государство ученых и мыслителей. Раннее творчество поэта связано с группой кубофутуристов. Большой знаток славянского языка, Хлебников вошел в историю русской литературы как непревзойденный экспериментатор.

Рассмотрим основные положения языковой теории Хлебникова (теории «заумного языка»). Необходимо обратить внимание на тот факт, что через слово, через смысловой знак, Хлебников пытался построить мифологическое сознание, найти в «самовитом слове» корни мифологических представлений. «Для Хлебникова слово – самостоятельная сила, организующий материал чувств и мыслей» (В. Маяковский). Появление «зауми» было подготовлено пониманием творчества как интуитивно-подсознательного процесса. Это была попытка предельно утвердить свободу поэзии от содержания, рассматривая ее как чистое выражение формы. Важнейшие понятия языковой теории Хлебникова – звукообраз и поэтика «сдвига». В творчестве поэта особенно большую роль играет поэтическая этимология. Например, сближая по смыслу два разных по своему происхождению слова – «время» и «камень» (стихотворение «Там, где жили свиристели», 1908.), Хлебников на основе звуковой близости создает слово «времяши». Камень – это знаки, следы времени, веками лежащие на берегу озера.

Осмысление звуковой стороны слова у Хлебникова метафорично, оно рождает необычайные образы и ассоциации, создает надпонятийный смысл, подобный музыкальным ассоциациям. Например: «Сыновеев ночей синева...».

Список литературы:

1. Барковская Н.В. Поэзия серебряного века. – Екатеринбург, 1999.
2. Карабчиевский Ю. Воскресение Маяковского. – Москва, 1990.
3. Лейдерман Н.Л. Энергия и инерция бунта (Воля и судьба лирического героя Владимира Маяковского)// Лейдерман Н. Л. Русская литературная классика XX века. – Екатеринбург, 1996.
4. Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века. Литературные манифесты и художественная практика: Хрестоматия. - Москва, 1988.

Вопрос 38. Акмеизм в лирике начала XX века (общая характеристика, примеры поэтического творчества).

В 1910-е годы происходит кризис и распад символизма как школы. На смену ему приходят модернистские течения – акмеизм и футуризм. Эстетические принципы

акмеизма обоснованы Н. Гумилевым и С. Городецким в статье «Наследие символизма и акмеизма» (1913 г.): «Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять свои мысли о нем более или менее вероятными догадками – вот принцип акмеизма». Акмеисты идут не от общего к частному, а от конкретного к общему. Их стихотворения не объединяются в циклы, сохраняя свою самодостаточность и автономность. Со стремлением к конкретности связано отсутствие повышенной мелодичности, музыкальности стиха. Как заметил В. Жирмунский, поэзия у акмеистов не музыкальна, а графична. Если символисты видели единство человека и мира в соответствии всех явлений некоей Душе Мира, творящей из Хаоса Космос, то в представлении акмеистов человек – человек «культурный», или «человек эстетизированный». Культура ими мыслилась как духовное начало, противостоящее хаосу и катастрофизму эпохи.

Поэтов – акмеистов объединяла любовь к предметному, реальному миру. Творчество для акмеиста есть сила, противостоящая забвению, уничтожению и хаосу. Акмеисты в своих манифестах ставили перед собой по преимуществу чисто литературные задачи – преодолеть символизм. Они декларировали реабилитацию вечного мира, предмета, отвергали всякий мистицизм. Поэт, как первый человек, Адам, должен называть вещи своими именами.

Предметный мир воспринимался акмеистами как знак определенной эпохи. Поэзия стоит в центре культуры и является ее самосознанием. В художественном образе соединяются прошлое и настоящее, язык, слово и результаты культуры, ее строительный, организующий механизм.

Исследователи Павловский, Рагозинский, Тименчик выявили романтическую природу поэзии Гумилева, связав ее с акмеизмом. Исходя из данного положения, следует выделить основные (исключительно «гумилевские») черты его поэзии:

1. Романтический дух большинства произведений, обусловивший выбор определенной системы художественных средств (образной структуры, композиции, поэтической речи).

Проанализируйте композицию, образную систему стихотворений «Я конквистадор в панцире железном» и «Капитаны». Обратите внимание на образ лирического героя.

2. Отточенность формы, изысканность рифм, гармония звука, совершенство поэтической интонации.

Свое отношение к поэтической форме и требование к ремеслу стихотворца Гумилев высказал в стихотворении «Поэту» (1908 г.). Начиная с «Пути конквистадоров» и кончая «Огненным столпом», отмечал литературовед Э. Ф. Голлербах, поэт неизменно шел одной и той же дорогой: к совершенству формы, к магии слова, к «мастерскому овладению стихом» (Вестник литературы. - 1921.- № 10).

3. Пристрастие к экзотике, интерес к африканским и азиатским мифологии и фольклору.

Н. Барковская подчеркивает экзотизм ранней поэзии Н. Гумилева: «Экзотизм выражает акмеистское понятие земной жизни, реабилитацию мудрой физиологичности, живой плоти». Экзотика имеет у Гумилева психологическое значение, помогает раскрыть душу лирического героя, душу «мужественную и вместе с тем утонченно-изысканную». Облик лирического героя определил выбор поэтических форм: баллады, в которой есть всегда элемент таинственного, чудесного, и сонета, с его стройностью и строгостью формы. Особый интерес представляют ранние сборники Гумилева: «Путь конквистадоров» (1905), «Романтические цветы» (1908), «Жемчуга» (1910), в которых мы видим Нил, озеро Чад, Древний Рим. В анималистических произведениях «Гиена», «Ягуар», «Жираф», «Носорог» и др. поражает глубокое знание поэтом повадок животных, точность рисунка. Гумилев нередко наделяет животных чувствами и мыслями, говорит от их имени, соединяясь с ними в неделимое целое.

Список литературы:

1. Гумилев Н.С. Наследие символизма и акмеизм //Поэтические течения в

русской литературе конца XIX – начала XX века. Литературные манифесты и художественная практика. - Москва, 1988.

2. Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм //Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. - Ленинград, 1977.

3. Мандельштам О.Э. Утро акмеизма //Мандельштам О.Э. Слово и культура. - Москва, 1967.

Вопрос 39. Проблема лирического героя и способы его художественного воплощения в лирике В. Маяковского (дореволюционный период).

Маяковский (1893-1930) был и остается одной из самых значительных фигур в истории русской поэзии XX века. Автобиографию Маяковский открыл словами: «Я - поэт. Этим и интересен». Но разговор о поэзии неизбежно начинается с разговора о жизни.

Книга А. Михайлова «Маяковский» (ЖЗЛ) дает представление о фактах жизни поэта, отразившихся в его творчестве. Это наиболее полная биография поэта, основанная на материалах, часть которых извлечена из архивов, на воспоминаниях современников, документах. Свод воспоминаний о жизни В. Маяковского от ранних детских лет до момента трагического ее завершения представляет сборник «В. Маяковский в воспоминаниях современников». Среди авторов книги – известные деятели русского искусства: С. Эйзенштейн, Вс. Мейерхольд, Д. Шостакович, Н. Асеев, Л. Сейфуллина и др.

Изучение раннего творчества В. Маяковского выдвигает в качестве первоочередных следующие вопросы:

1. В. Маяковский и футуризм. Эпатаж как форма поведения, позиция вызова буржуазному обществу. Трагическое противостояние человека и мира в ранней лирике. «Адище города» как место страданий и насилия над людьми («Из улицы в улицу», «Уличное», «Кое-что про Петербург»).

2. Противоречивость образа лирического героя раннего Маяковского.

Трагедия ненужности человека, невостребованности «золотых россыпей души». Лейтмотивный образ страдающей души. Романтическое двоемирие в лирике поэта. Позиция бунта против существующего миропорядка («Нате!», «Вам!», «Ничего не понимают»). Маска грубого «гунна», хлесткая энергия слов и образов. Статья «О разных Маяковских» - разъяснение поэтом гуманистического смысла своей поэзии.

3. Публицистика и сатира Маяковского 1910-х годов.

Работа в «Новом сатириконе». Обличение «сытых» в цикле сатирических гимнов («Гимн обеду», «Гимн судье», «Гимн взятке»). Традиции русской демократической сатиры, фантастика и гротеск. Резкость социальных обличений в антивоенных произведениях («Война объявлена», «Мама и убитый немцами вечер»).

4. Поэмы Маяковского. «Владимир Маяковский» (1913) как лирико-философская поэма, синтезирующая комплекс тем и мотивов лирики поэта. Условно-фантастические образы в воссоздании контраста человеческого и собственнического миров.

5. Тема любви в творчестве раннего Маяковского. «Флейта-позвоночник» - поэма о любви-страсти и драме безответного чувства.

6. «Облако в штанах» – один из признанных шедевров поэзии Маяковского, программная вещь (1915). Анализ этой поэмы позволит приблизиться к пониманию природы поэтического дарования В. Маяковского, объяснить силу воздействия его поэзии на читателя. Своеобразие композиции поэмы, ассоциативный способ формирования ее смысла. «Четыре крика четырех частей» как углубление протеста личности против социальных и нравственных законов. Напряженность лирического тона, романтический бунт героя. Трагическое звучание финала. Сходство с финалами поэм «Война и мир» и «Человек».

Список литературы:

1. Карабчиевский Ю. Воскресение Маяковского. – Москва, 1990.

2. Лейдерман Н.Л. Энергия и инерция бунта (Воля и судьба лирического героя Владимира Маяковского)// Лейдерман Н. Л. Русская литературная классика XX века. – Екатеринбург, 1996.
3. Михайлов А.А. Мир Маяковского: Взгляд из восьмидесятых. – Москва, 1990.
4. Паперный З. Поэтический образ у Маяковского. – Москва, 1978.

Вопрос 40. Творческая эволюция А. Блока.

Д. Андреев назвал А. Блока (1880-1921) автобиографичнейшим из поэтов. «Его стихи – документы, зачастую совершенно буквально отображающие события и процессы его личной жизни» (Д. Андреев. Роза мира. Кн. 10, глава 5).

Целесообразно начать изучение творчества А.Блока с биографии. В работах Горелова, Максимова, Орлова необходимо обратить внимание на атмосферу, в которой воспитывался А. Блок, на литературные интересы будущего поэта (увлечение поэзией Жуковского, философией В. Соловьева).

Наиболее важными представляются следующие вопросы: Блок и символизм, «Трилогия вочеловечивания», эволюция лирического героя Блока, тема Родины. Следует отметить, что в основе поэтического мировидения Блока в период становления его символизма (годы создания «Стихов о Прекрасной Даме», 1901-1902) лежит, как и у В. А. Соловьева, мифопоэтическая картина мира.

Лирический герой цикла «Стихи о Прекрасной Даме» – земной человек, живущий среди «народов шумных». Он всей душой устремлен ввысь, к «звездам», к «голосам миров иных», среди которых ему открывается «высокое». Герою является «Ты»: Прекрасная Дама, дева, Заря, Купина, «Царица чистоты». (Ср.: у Соловьева – Душа Мира). Только любовь «Ты» способна дать лирическому герою полноту счастья. Основное содержание цикла составляют гимны в честь Прекрасной Дамы, сложные, драматические отношения лирического героя и Дамы. Главный эмоциональный комплекс цикла – лирический. Однако содержание цикла может быть истолковано и в мистическом плане. Многоплановость цикла определяет многозначность каждого образа.

При анализе лирики необходимо учитывать особый подход Блока к своему творчеству как к единому целому. В 1910 году Блок готовит к изданию «Собрание сочинений» в 3-х томах, уподобляя каждый «мифу о становлении мира» (теза, антитеза, синтез). Такой подход к творчеству весьма типичен для символистов 900-х годов. «Теза» духовного становления мира (и лирического героя «трилогии») – завязка «романа в стихах» (цикл «Стихи о Прекрасной Даме»). «Ты» – небесная (Жена, Купина, Владычица Вселенной). «Я» - земной иннок-отшельник, совершающий обряд служения.

«Антитеза» духовного становления мира - лирический герой и героиня низвергаются с вершин одинокого счастья в «страшный мир» современной действительности. Смотрите циклы «Нечаянная радость», «Страшный мир», поэму «Возмездие», «Снежную маску».

Одним из самых емких символов этого периода является образ «страшного мира». Как показал Е. Б. Тагер, «страшный мир» одновременно и внеположен героям трилогии, и живет в них самих, оказываясь их духовной сущностью и их точкой зрения на действительность.

Изменению мира вокруг героев соответствуют и их собственные превращения. Возникает тема двойников, получающая одновременно романтическое значение (лирические двойники души героя и героини) и иное значение (герои окружены многими, подобными им). «Двойники» лирического «Я» (демон, вампир, Фауст, Иуда) сложно соотносятся с «двойниками» героини (демонической женщины) – при том, что «Я» и «Ты» при некоторых поворотах темы сами оказываются двойниками. Само двойничество оказывается символическим признаком «страшного мира». Поэт и Муза – ближайшие двойники «демонов», поскольку творчество – материальное воплощение, плен «идеи земли». Другая группа двойников и связанных с ними сюжетов определена темой

«униженных» и «ограбленных» жизнью. Эти герои не виновники, а жертвы зла. «Я» – это «потерявший все в жизни поэт», «матрос, на борт не принятый», «нищий». «Ты» – испытывавшая безмерные унижения «падшая женщина» («Унижение», «Перед судом») или многострадальная русская крестьянка – мать («Коршун»).

Важнейший момент «трилогии вочеловечивания» – «синтез», связанный с переходом их из «страшного мира» в прекрасное Грядущее, в новую жизнь. Лирический герой здесь синтезирует черты Демона и Христа, становится «борцом за святое дело», рыцарем – освободителем. Меняется и лирическая героиня – это заколдованная «спящая царевна», красавица, отданная замуж за «чародея» («Россия»), за колдуна (2-я гл.

«Возмездия»), терзаемая коршуном («Коршун»). Одно из существенных значений для «Ты» – Родина, Россия. В момент перехода от «антитезы» к «синтезу» полностью реализуется смысл земного («воплощение», «вочеловечивание» идеала, наделение его

силой, динамизмом, красотой). В новом мире «Я» и «Ты» выступают в преображенном виде. В «Ты» – черты России, в «Я» – черты новой преображенной личности человека – артиста будущего. Их соединяет новая любовь – «высокая», но земная, связанная с восторгом творчества, жизнью (Ср.: циклы «Кармен», предисловие к «Возмездию»).

Таков в общих чертах сюжет блоковской «трилогии вочеловечивания». Тема Родины стала для Блока выражением веры лирического героя, надежды и спасения. Не случайно поэт любил говорить, что все его творчество – о России.

В стихотворениях «Осенняя воля», «Осенняя любовь», «Россия» развивается образ Родины – нищей, богомольной, сирой и одновременно разбойной, вольной, дикой. Этапным является цикл «На поле Куликовом» (1908 г.).

Одной из важнейших для Блока была проблема единения интеллигенции и народа (поэма «Возмездие»).

Обращение Блока к драматургии не было случайным. Любовь к театру сказалась даже в его лирике: исследователи отмечают драматургический характер многих его стихотворений – диалогизацию поэтического текста, акцентно-интонационную выразительность, слова- жесты.

В 1906 году Блоком были написаны три лирических драмы – «Незнакомка», «Король на площади» и «Балаганчик». В «Балаганчике» наиболее заметно отразились изменения в блоковском мироощущении этих лет, и прежде всего, разочарование в возможностях мистического постижения жизни. В поэме «Возмездие» – главном произведении Блока, первоначально задуманном как скорбный реквием в память умершего отца, социальный пафос поэтического исследования смены поколений русской интеллигенции становится основным.

Рост гражданских настроений поэта определил позицию Блока в событиях Октября, запечатленных им в поэме "Двенадцать". Образ революции синонимизируется автором с могучим порывом ветра, всепобеждающей стихией, мировым пожаром, в котором, как в очистительном огне, гибнет ненавистный Блоку страшный мир и встает мир преображенный.

Список литературы:

1. Анненский И.Ф. Книги отражений. - Москва, 1979, - с. 361-363 (о стихотворении «Незнакомка»).
2. Венгров В. Путь А. Блока. - Москва, 1963.
3. Долгополов Л.К. Александр Блок. - Ленинград, 1980.
4. Минц З.Г. Блок и русский символизм //Александр Блок. Новые материалы и исследования: В 4 кн. - Москва, 1970. - Кн. 1. (Лит. наследство. Т. 92).

Вопрос 41. Художественные поиски Л. Андреева (основные темы; проблемы жанра, стиля и метода).

Л. Н. Андреев (1871–1919) прошел сложный путь от традиционного реализма к модернизму. Ему была присуща двойственность мироощущения: пессимизм и вера в прогресс, сочувствие революционерам и сомнение в целесообразности революции. Его интересовали извечные тайны бытия. Центральная проблема творчества – трагедия отчуждения человека от мира, от других людей, от самого себя; трагическое единоборство человека с роком, с равнодушными, слепыми силами мироздания. В ранних рассказах – острое сострадание к «маленькому человеку» («Баргамот и Гараська», «Ангелочек», «Петька на даче» и др.).

Л. Андреев начал писать в русле критического реализма, следуя за А. Чеховым и М. Горьким, опираясь на опыт Толстого и Достоевского в познании человека. Л. Андрееву свойственен эксперимент, творческий поиск. От реально-бытовых рассказов он идет к философско-психологическим. Он изменяет в сравнении с русской классической литературой трактовку трагического в жизни. Писатели XIX века изображали героическую личность в ее столкновении со средой, с социальным злом. Л. Андреев из области конкретных, социальных противоречий жизни переходит в область роковых, вечных трагедий человека. Зло в его произведениях имеет всеобщий, космический характер. Ужас жизни в произведениях Л. Андреева порой сильнее ужаса смерти. Нужно обратить внимание на роль А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, Э. Гартмана в формировании трагического мироощущения писателя. Сквозными образами Л. Андреева становятся «стена» (политический, социальный гнет, бесчеловечность жизни, непознаваемость смерти, вопросы бытия, несовершенство человеческой природы, преграда между человеком и жизнью) и «бездна» (звериное начало, разврат, насилие).

Влияние модернизма на Л. Андреева сказывается в использовании гротеска, символизации, условно-метафорической образности. Писатель блестяще владеет психологическим анализом. Исследуя процессы обезличенности человека в XX веке, Л. Андреев переносит внимание с социальных проблем на личностные. Выявляет суть человека в экстремальных, «пограничных» ситуациях. Его герои наделены самоанализом. Композиционный контраст, образная деталь, активность, экспрессивность слова создают напряженный драматизм произведений Л. Андреева. Анализ таких рассказов, как «Жили-были» (1901), «Жизнь Василия Фивейского» (1903), «Губернатор» (1906), «Рассказ о семи повешенных» (1908) и др. приводят к мысли о том, что Л. Андреева влекла к себе не конкретно-историческая, а философско-этическая и бытийная сущность изображаемого.

Следует особое внимание обратить на «Красный смех» (1904) Андреева, в котором отчетливо видно влияние символизма и экспрессионизма.

Л. Андреев дает обобщенный эмоционально-выразительный портрет войны как «безумия и ужаса» (лейтмотив у автора), изображает не факты войны, а отношение к ней. «Фантазия на темы войны» в целом представлена как трагический гротеск.

Новатором Л. Андреев был и в области драматургии. Он вводит понятие "панпсихизм", призывает заменить театр действия, игры театром внутренних, духовных переживаний, театром мысли. Его пьесы тяготеют и к реализму («Савва», «Дни нашей жизни»), и к модернизму («Царь-голод», «Жизнь человека»). Условность, схематизм, синтез жанра в театре Л. Андреева связаны с поиском решения всеобщих, вечных вопросов и бытийных конфликтов. В пьесе «Жизнь человека» четко прослеживается тема «человек и рок», дана некая схема движения личности от гармонии к трагедии, представлена универсальная модель человеческой судьбы. На жизненном пути человека неизменно сопровождает его Некто в сером.

Убывающая горящая свеча в его руках символизирует убывающую жизнь человека.

Список литературы:

1. Беззубов В.И. Л. Андреев и традиции русского реализма. - Таллин, 1984.

2. Воровский В. Л. Андреев //Воровский В. В. Литературно-критические статьи. - Москва., 1956.
3. Горький М. Л. Андреев //Горький. - Москва, 1963.
4. Иезуитов Л.А. Творчество Л. Андреева (1882-1906). - Ленинград, 1976.
5. Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века. - Москва, 1975.

Вопрос 42. Творческая индивидуальность И. А. Бунина (основные темы, стиль).

Для того, чтобы понять жизненный состав личности И. А. Бунина (1870–1953), студенты должны прочитать автобиографический роман «Жизнь Арсеньева», написанный в эмиграции.

Мировоззрение писателя достаточно полно охарактеризовано О. Мескиным (Человек в круге бытия //Русское слово. – 1993. – № 4) и Ю. Мальцевым (Иван Бунин: 1870 - 1953. – М., 1994).

Бунин с уважением относился к любой религии, т. к. любая религия наполняет жизнь человека высоким смыслом. Его волновала проблема духовного кризиса безбожного человека на рубеже XIX–XX веков. На историческую судьбу России Бунин смотрел пессимистически. В настоящем, с точки зрения Бунина, происходил драматический распад когда-то великой России. Бунин рассматривал Россию как звено в цепи азиатских цивилизаций. Проблемы губительного падения России связывал с вращением «круга бытия», т. е. они – следствие метазакона.

Важная сторона мировоззрения Бунина – его отношение к природе. Человек и природа диалектически связаны. Человек – частица природного космического бытия. Природа в своей вечной красоте противоположна суетности и несправедливости человеческой жизни.

И. Бунин видел драму человеческого существования, кратковременность счастья, переживал кровное родство с русской историей. Его интересовало постижение человеком своего внутреннего «я».

В своих эстетических критериях Бунин ориентировался на русскую классику. Ценил Л. Н. Толстого как великого художника, но не принимал его морально- философскую доктрину. Не любил Ф. М. Достоевского. Резко относился к декадентским течениям. З. Гиппиус называла Бунина «королем изобразительности». Бунинская изобразительность вещественна, она исходит из особого «чувственного» восприятия жизни. Сам писатель говорил: «В числе моих особенностей - всегда повышенная восприимчивость к свету и воздуху, к малейшему их различию».

Мотивы любви, смерти, судьбы, роковой «изношенности» основ национальной жизни – одни из главных в творчестве Бунина. Уже в ранних рассказах («На хуторе», «Перевал», «Антоновские яблоки», «Сосны» и др.) Бунин не только изображает угасание дворянских усадеб и передает драматизм крестьянской жизни, но и обращается к общечеловеческим началам: сожалеет о быстротечности человеческой жизни, одиночестве и смерти человека. От лирико-философских этюдов он идет к фабульным рассказам, стремится к созданию неповторимых характеров («Ермил», «Захар Воробьев», «Худая трава» и др.), вплоть до рассказов романного типа, рассказа-судьбы («Чаша жизни»), к произведениям о «пестром» национальном характере, о будущем России («Деревня», «Суходол», «Веселый двор» и др.). Бунин выделяет в русском человеке бунтарство и покорность, изображает два типа русского характера: темный, жестокий и кроткий, незлобный («Веселый двор»). Одна из величайших ценностей для Бунина – любовь. Он изображает любовь разнообразно: как душевную опору («В Париже»), как всепоглощающую, фанатическую приверженность любимому существу («Грамматика любви»), как поэтическое обожествление молодости и красоты («Натали»), как губительную страсть («Сны Чанга»), как мгновение счастья («Солнечный удар»).

Бунин – несравненный стилист. Он придает значение ритмической организации речи; тонко передает цвет, запахи, звуки, возвращая красоте жизни выразительность;

щедр на подробности и детали, подчеркивающие чувственный характер жизни, ее вещественность. Писатель широко использует метафоры, сравнения, умеет найти особую интонацию. У Бунина гибкая форма повествования, многозначные ассоциации. В произведениях Бунина единство «эпического» времени и «лирического» пространства.

По мнению Ю. Мальцева, он тяготеет к «реалистическому символизму»: в трагедийности, в присутствии звездного, «космического» колорита. Фокусом «своих произведений Бунин делает особые, редкие моменты человеческой жизни (вспышку любовного чувства, несчастье, катастрофу, смерть), когда в сознании героя происходит взрыв повседневности, «солнечный удар», слом привычного и из него рождается «второе» зрение, он открывает для себя всю красоту мира и свое «полное присутствие» в нем, осуществляя тем самым свое человеческое предназначение...» (Ю. Мальцев).

Список литературы:

1. Афанасьев В.А. И.А.Бунин. - Москва, 1966.
2. Бабореко А. И.А.Бунин. Материалы для биографии (с 1870 по 1917). - Москва, 1967.
3. Вантенков И. Д. Бунин-повествователь. - Минск, 1974.
4. Гречнев В.Я. Русский рассказ конца XIX – начала XX века. - Ленинград, 1979. - Гл.12.
5. Келдыш В.А. Русский реализм начала XX в. - Москва, 1975. - С. 114-143.
6. Линков В.Я. Мир и человек в творчестве Л. Толстого и И. Бунина. - Москва, 1989.
7. Мальцев Ю. Иван Бунин. - Москва, 1994.
8. Михайлов Ю.М. И.А.Бунин. Очерк творчества. - Москва, 1987.

Вопрос 43. Художественное воплощение темы любви в прозе И. А. Бунина и А. И. Куприна.

Одна из величайших ценностей для Бунина – любовь. «Любовь прекрасна, но любовь обречена», поэтому тема любви в рассказах Бунина неотделима от темы смерти, быстротечности человеческой жизни. Он изображает любовь разнообразно: как душевную опору («В Париже»), как всепоглощающую, фанатическую приверженность любимому существу («Грамматика любви»), как поэтическое обожествление молодости и красоты («Натали»), как гибельную страсть («Сны Чанга»), как мгновение счастья («Солнечный удар»).

Рассматривая творчество А. И. Куприна (1870–1938), нужно обратить внимание на «веселую жажду жизни», которая была ему свойственна. Для писателя особую ценность представляли любовь, труд, искусство и природа, что нашло отражение в его произведениях. Идеалом А. Куприна было гармоничное сочетание в человеке разума и сердечного чувства. Писатель обращался к исследованию природного, бессознательного, стихийного в человеческом характере. Любовь для А.Куприна – основа бытия, удел избранных.

Литературоведы выделяют следующие группы купринских героев:

- 1) люди искусства (не баловни его, а поденщики, привыкшие к каждодневному, упорному, неблагодарному труду, – как правило, артисты цирка («В цирке», «Лолли», «Гамбринус», «Allez!»);
- 2) армейские служащие (средний слой офицерства – «Поединок», «Прапорщик армейский», «В походе»);
- 3) женские типы, создание А. Куприным разнообразных женских «ликов»: светская дама («Гранатовый браслет»), загадочная восточная красавица («Суламифь»), «падшие» женщины («Яма»), «полесская ведьма» («Олеся») и др.; тревога писателя за судьбу женщины, красоты, любви в современном обществе;
- 4) люди артельного быта и труда в опасных местах («Молох», «В недрах земли», «Листригоны»);
- 5) разнообразные животные («Изумруд», «Белый пудель»).

А. Куприн обращается к теме любви в таких произведениях, как «Олеся» (любовь «естественного» человека), «Гранатовый браслет» (любовь как великое страдание), «Суламифь» (библейский сюжет), «Яма» (антилюбовь).

Познакомьтесь с анализом рассказа «Гранатовый браслет», который дан в статье: Одинцова С. М. Смысл любви в рассказе А. Куприна «Гранатовый браслет» // Концепция человека в литературе XX века: Сб. науч. трудов. – Курган: Изд-во КГУ, 1997.

Важное место в творчестве А. Куприна занимает повесть «Поединок». История создания произведения и его образная система подробно рассмотрены в монографии: Волков А. А. Творчество А. И. Куприна. – М., 1981. При изучении монографии необходимо критически отнестись к излишнему социологизированию автора при анализе повести.

Подчеркнем, что основной конфликт повести – взаимоотношение человека и общества, подавляющего личность. Ромашов сталкивается в «поединке» с военно-бюрократической силой. Нужно проследить духовную эволюцию Ромашова (портрет, речевая характеристика), рассмотреть линии: «Ромашов – Хлебников», «Ромашов – офицеры полка», «Ромашов – Шуручка Николаева», поскольку именно Ромашов является композиционным центром повести. Ромашов проходит путь самосознания и приходит к выводу: существует три гордых призвания человека – наука, искусство и свободный физический труд.

Список литературы:

1. Волков А. М. Творчество А. И. Куприна. - Москва, 1981.
2. Линков В.Я. Мир и человек в творчестве Л. Толстого и И. Бунина. - Москва, 1989.

Вопрос 44. Человек и среда в произведениях М. Горького (дореволюционный период).

Изучению творчества М. Горького (1868–1936) должно предшествовать ознакомление с биографией писателя, его мировоззрением. Прочитайте автобиографическую трилогию «Детство», «В людях», «Мои университеты».

Творческий путь писателя и анализ его произведений хорошо представлены в многочисленных исследованиях (См. список литературы).

В раннем творчестве М. Горький прославляет героического, дерзновенного, сильного и свободного человека. В его произведениях герои контрастны: Челкаш и Гаврила; Мальва и Василий. М. Горький утверждает величие, красоту чувств, дух непокорства человека перед другим человеком. В романтических произведениях (сказках, легендах) Горький использует субъективно-эмоциональную трактовку образов.

В реалистических произведениях создается особый, независимый образ автора, противостоящего изображаемой жизни.

Уже с начала 900-х годов писателя интересует «внутреннее несоответствие людей их положению» (Челкаш, Григорий, Орлов, Фома Гордеев). «Созидание» человека – процесс усиливающегося сопротивления мещанской среде. В рассказах (новеллах) тема горьковского человека раскрывается в мгновенном обнаружении; в повестях, романах он изображен в формировании, развитии (от детства до гибели, катастрофы).

Рекомендуем обратить внимание на следующие вопросы:

- Почему М. Горький обращается к романтическим произведениям?
- В чем своеобразие романтических героев М. Горького (Макар Чудра, Ларра, Данко, Уж, Сокол, Буревестник)?
- Какие жанры использует писатель-романтик?
- В чем своеобразие композиции романтических произведений М. Горького?
- Чем характеризуется романтический стиль М. Горького?

Анализ босяцких рассказов М. Горького должен объяснить, почему писателя интересуют «выломившиеся» из общества люди, «герои на час», не принимающие социальное устройство, но «слепые» в своем протесте. Типы босяков можно рассмотреть на примере рассказов: «Бывшие люди», «Коновалов», «Супруги Орловы». М. Горький подходит к художественному исследованию драмы ненужного человека, «беспокойных» людей, протестующих против «неволи» жизни. Писатель ищет в человеке объяснение «многосоставности», связи между сокровенно-индивидуальным и общечеловеческим.

В повестях (как называл их сам автор) «Фома Гордеев» (1899) и «Трое» (1900) М. Горький дает историю формирования личности, развернутую в широком социальном плане, рассказывает о людях, разорвавших со средой.

Фома Гордеев, Илья Лунев трагически чувствуют свое историческое время, дают нравственную оценку своему классу. Их внутренний бунт – стихийное проявление неистребимой, вечной правды, хранимой в лоне народной жизни. Характеры героев даны в развитии, использованы психологические портреты, символические пейзажи, метафорические интерьеры, словесный ряд насыщен тропами.

Список литературы:

1. Голубков М. Максим Горький. – Москва: МГУ, 1997.
2. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX - XX вв. – Москва, 1990.
3. Спиридонова Л. М. Горький: диалог с историей. - Москва, 1994.

Вопрос 45. Драматургия А. М. Горького. Общая характеристика. Анализ пьесы «На дне». Оценка пьесы в критике.

В драмах М. Горького («На дне», «Мещане», «Дачники», «Варвары» и др.) идет ожесточенная схватка между противоположными философскими, политическими, эстетическими концепциями, схватка, в которой участвуют главные идеи эпохи.

Пьеса «На дне» является социально-философской по своей жанровой принадлежности. Главным здесь становится спор о сущности человека, его предназначении в жизни, природе понятий добра и зла, правды и лжи. Если Чехов создал лирико-психологическую драму, то Горький – новый тип драмы, в которой тесно переплетаются философские и социально-политические проблемы. В пьесах Горького – социально обостренный конфликт. Это пьесы-диспуты, пьесы идейных споров. Студенты должны обратить внимание на споры критиков о пьесе «На дне». Эти споры касаются образа Луки и авторской оценки героя (Лука – «врачеватель душ» или лжец); спорят о правде Луки, правде Сатина и «бескрылой правде» обитателей ночлежки, о жанре пьесы. М. Горький писал: «Основной вопрос, который я хотел поставить, это – что лучше: истина или сострадание? Нужно ли доводить сострадание до того, чтобы пользоваться ложью, как Лука?».

Л. Колобаева отмечает, что в своей оценке сострадания Горький чутко улавливал склонность сострадания к иллюзиям, внутреннюю готовность жалости к сговору с ложью. Драматург раскрывал лукавство любви, если она только жалость, утверждал идеал «сильного» добра-любви, способной опереться на безжалостную правду (Вопросы литературы. – 1990. – № 10. – С. 168).

Е. Попова в статье «Человек все может» (Литературная учеба. – 1987. – №2) утверждает: «В Луке схвачено существование: сострадание к людям, доброта, милосердие, желание обрести веру, независимость. Но странник не боец... и все же проповедь добра не была бесполезной, если она пробуждала в этой среде – на дне – самосознание отверженных, чувство собственного достоинства, желание лучше жить». П. Н. Долженков, опубликовавший статью «Существует только человек. О пьесе А. М. Горького «На дне» в журнале «Литература в школе» (1990, №5), считает, что Лука делает ставку не на внутренние силы человека, а ищет ему поддержки вне его. Отсюда делается

вывод о том, что Лука – представитель сострадания и лжи. Лука соблазняет людей надеждой и губит их.

С точки зрения критики, ночлежка – «ад». В «аду» есть и свой бес, укавый – Лука, и герой, имя которого созвучно имени «сатана» – Сатин. П. Н. Долженков считает, что Сатин в своих монологах не принимает окружающих такими, каковы они есть, и воспекает человека с большой буквы.

Список литературы:

1. Долженков П.М. Существует только человек: О пьесе А. М. Горького «На дне» //Лит. в шк. - 1990. - № 5.
2. Удодов А.Б. Пьеса М. Горького «На дне»: Художественная структура и авторская концепция человека. - Воронеж, 1989.
3. Юзовский Ю. «На дне» М. Горького: Идеи и образы. - Москва, 1968.

Русская литература XX в. (ч. 2)

Вопрос 46. Проблема гуманизма и дискуссионность ее решения в литературном процессе 1920–1930-х годов («Разгром» А. Фадеева, «Донские рассказы» М. Шолохова, «Конармия» И. Бабеля – сопоставительный анализ).

Первые бурные годы после 1917, когда в соответствии с новыми социальными силами, высвобожденными свержением самодержавия, появились многочисленные противоборствующие литературные группы.

Борьба в основном развертывалась между теми, кто примыкал к великой литературной традиции реализма XIX в., и глашатаями новой пролетарской культуры, «нового гуманизма» (коллективное выше личного, будущее важнее настоящего, страдание возможно ради светлого будущего, есть люди, которым нет места в пролетарском государстве).

Основной материал – опыт революции и гражданской войны.

Истории героев в произведениях Бабеля и Шолохова показывают всю несовместимость страшной разрушительной силы войны и насилия с человеческим счастьем, самой человеческой природой.

У **Бабеля** казаки-красноармейцы показаны глазами интеллигента Лютова, который постоянно чувствует и переживает свою на них непохожесть, «ущербность», неготовность всецело предаться идее, научиться казачьей жертвенности и боевой жестокости. Так, например, неспособность Лютова в рассказе «Смерть Долгушова» пристрелить умирающего конармейца, просящего его об этом, воспринимается и им самим, и его товарищами как слабость и ложный гуманизм. Бабель не щадит своих героев, подвергает сложным нравственным испытаниям, при этом сострадав им. Так, например, в рассказе «Соль» Бабель поднимает проблемы сочувствия и доброты солдат, привыкших к убийствам и жестокости. Он оказывает, что человек, попавший в условия братоубийственной войны и испытавший тяжесть этого непростого времени, способен как на проявления гуманизма, так и на неоправданную жестокость. «Мешочница» попросила пустить её, прикинувшись матерью с грудным ребёнком. Балмашев уговаривает товарищей посочувствовать женщине, а в ответ на пошлые шуточки солдат взывает к их собственному чувству любви к родной матери. Женщину пускают. Но вскрывшийся обман поднимает такую волну злобы и жестокости, что расстрел на месте без суда и следствия никому не кажется чем-то ненормальным. Никто даже не задумался, что возможно у обманщицы есть семья и дети и менять соль она собирается на так необходимые в хозяйстве мыло, сахар, сало. Казаки готовы помочь матери с ребёнком, вспоминая свои оставленные дома и семьи. В этот момент они становятся простыми людьми, с простыми понятными чувствами. Но увидев обман и услышав обвинения в свой адрес, они дают выход тёмной стороне человеческой личности, и подчиняясь злобной жестокости, казнят женщину, неосторожно зацепившую их болезненную струну души.

Совмещая по контрасту описание зверств, убийств и сентиментальное описание картин прекрасной природы, Бабель рисует картину гражданской войны как попытку реализации недостижимой мечты о рае на земле.

Шолоховские сюжеты непосредственно посвящены фронту, который проходил почти через каждую семью независимо от ее убеждений. В «Донских рассказах» Шолохов отображает конфликт социальных и общечеловеческих установок, при этом призывая читателей следовать вневременным нравственным ценностям. Одновременно с темой насилия писатель показывал в своих произведениях и романтические сюжеты, где прославлял общечеловеческие ценности. Как, например, в рассказе «Жеребенок». Маленький жеребенок, только что появившийся на свет, будит в людях, закаменелых смертельными боями, человеческие качества «сердце из камня превращается в мочалку...».

Смысловым финалом цикла служит рассказ «Чужая кровь». С одной стороны, здесь утверждается советская идея о братском союзе пролетариата и крестьянства: казак Гаврила, чей сын служил и погиб в рядах белых, выхаживает после ранения продотрядника рабочего Михаила, испытывая к юноше вполне отеческие чувства. С другой стороны, в образе Гаврилы Шолоховым показаны лучшие стороны «поколения отцов»: сострадание, сочувствие, готовность подарить отцовскую любовь чужаку, принять его как своего. И сирота-продотрядник, не отступаясь от своих убеждений, проникается благодарностью к спасшим его старикам, старается помочь им по хозяйству, отплатить за добро. Он, пусть ненадолго, включается в парадигму семейно-родственных отношений, которые, по мысли автора, важнее социальных и мировоззренческих различий. «Донские рассказы» — повествование о крушении прежнего миропорядка, о кризисе жизни, восстановление которой автор видит в следовании исконным категориям добра, взаимопонимания, работы во имя будущего.

Роман **Фадеева** отличается от других произведений способом изображения главных героев, выбором военных эпизодов, самой манерой повествования. Автор выбирает для романа эпизоды, связанные не с победами, а с разгромом отряда красных партизан. Фадеев показывает человека в экстремальной ситуации боя, когда он находится перед лицом смерти.

Главное в романе — процесс организации большевиками стихийных народных масс, подчинение личных целей общему делу борьбы за новый строй, выработка принципов «революционного гуманизма», Гуманизм, направленный на благо других людей, общества, и есть истинный.

В романе прослеживаются такие типажи, как:

- большевик-руководитель Левинсон, жертвенно служащий своему народу. Его поступки на самом деле гуманистические. Он сначала думает о вверенных ему людях, а потом уже о себе. И жизнь постоянно предлагает ему непростые испытания: нужно выбирать - действовать ли на благо себя или же своего партизанского отряда. Решение дать яд Фролову далось Левинсону нелегко, но оно было единственно верным. А случай с корейцем, у которого Левинсон забрал свинью. Глаза главы семейства, полные слез, еще не раз всплывут в памяти командира. Но он делал это не ради себя. Он спасал отряд, который мог погибнуть от голода. Сто пятьдесят человек против одного. Левинсон сделал этот выбор. В душе командира постоянно шла борьба. И как бы ни было трудно, он вставал рано утром и шел отдавать приказания. Он не мог подвести людей. Он нес за них ответственность.

- человек массы Морозко, эволюционирующий от случайного огородного вора до сознательного и преданного солдата-героя, жертвующего собой ради спасения других.

- слабый интеллигент Мечик, не способный понять и принять ни революционного долга, ни «большевицкого гуманизма», ни женской любви, который в итоге, позорно дезертирует из отряда. Его гуманизм можно назвать ложным, ведь он удобен только для него одного.

Истинная война в романе – не позиционные партизанские бои, в которых отряд Левинсона ожидает разгром, а описание становления (или падения) личности, несущей свою правду о жизни.

Война разрушила все привычные людские ценности, поставила все с ног на голову. Во имя будущего счастья человечества — идеала гуманистического — совершались такие страшные преступления, которые с принципами гуманизма не совместимы никак.

Вопрос 47. Проблема интеллигенции и революции в русской прозе XX века (М. Горький, А. Фадеев, А. Толстой, М. Булгаков, Б. Пастернак. Анализ произведений по выбору)

Начало XX века явилось переломной эпохой в судьбе России. Революция, Гражданская война изменили не только социально-политическую обстановку в стране, они сильно повлияли на мысли, настроения людей. Многие потеряли веру, опору в жизни. Человеку трудно было ориентироваться в безумном мире, где старые, существовавшие на протяжении столетий ценности разрушены, а новые еще не утверждены. Каждого затронули революционные события, и поэтому естественным было желание осмыслить происходящее. Большинство писателей не могли не отразить случившееся в своих произведениях, потому что сами часто являлись участниками революций, свидетелями коренных изменений. Как творческие личности, они стремились дать оценку сложившейся в стране ситуации, когда были подняты многочисленные проблемы, когда люди оказались разделенными на два лагеря и их отношения стали строиться на основе выработанных новой эпохой законов, по принципу классовой ненависти и неприятия инакомыслящих.

Многие оказались словно выброшенными за борт, поэтому в работах писателей была поднята проблема «лишних людей» — тех, кто по своим убеждениям, воспитанию не мог согласиться с тем, что происходило вокруг. Интеллигенция чувствовала себя ответственной за Россию, за ее будущее, поэтому некоторые перешли на сторону революции, искренне веря в то, что она поможет стране, другие, наоборот, разочаровывались, не принимали ее и стремились сохранить старые идеалы.

Каждый писатель по-своему относился к происходящим событиям: кто-то писал на злобу дня, выполняя социальный заказ, прославляя новые ценности, кто-то, продолжая традиции «золотого века», желал сохранить русскую культуру, они оценивали революцию с точки зрения вечных истин: добра и зла, справедливости, любви...

Фадеев был писателем новой эпохи, участником революционных событий и событий Гражданской войны. В своем произведении Фадеев создает определенное настроение для понимания революции, утверждает идеалы нового гуманизма. В «Разгроме» явно ощущается его презрительное отношение к интеллигенту. Он изображает Мечика человеком, внутренне готовым к предательству, слабой, несформировавшейся личностью и сравнивает с Морозкой — сильным, уверенным в себе и своей позиции. Автор в образе Левинсона создает нового героя, непоколебимого, превыше всего ставящего дело. Положительным может быть только рабочий или крестьянин, интеллигент же является отрицательным героем. Фадеев относится к нему предвзято, в его понимании интеллигент не в состоянии честно служить революции. Такое отношение писателя вызвано тем, что он оценивал человека с классовой, общественно-политической точки зрения.

Можно провести параллель между произведением **Фадеева и Пастернака**. В «Докторе Живаго» автор тоже поднимает проблему «лишнего человека», стремится понять, какова роль интеллигенции в происшедших событиях. Но Пастернак писал в пятидесятые годы, то есть у него была возможность посмотреть на случившееся как бы со стороны, более объективно. Его отличает совершенно другое мировоззрение, он подходит к личности с общечеловеческих позиций, с точки зрения вечных ценностей. Его герой никому не доверяет и сам отвечает за совершенные поступки. Попав в плен, Юрий

Живаго ведет себя благородно. Он, несмотря на то что не по собственной воле очутился в отряде, лечит раненых, исполняет врачебный долг. Война вызвала дисгармонию в душе героя, и в плену у него возникает желание переосмыслить все, что творится с ним. Юрий Живаго возвращается к вечным истинам, которые были заложены в нем с самого рождения, с которыми он воспитывался. Пастернак стремился показать то, что никакие потрясения не могут и не должны заставить человека отказываться от выработанных многими поколениями традиций, сбивать его со светлого пути истины.

О судьбе русской интеллигенции писал *Булгаков*. Он был свидетелем всего происходящего и понимал, что революция I разрушит культуру России, потому что нанесет страшный удар по интеллигенции, являющейся носительницей старых традиций и олицетворяющей собой русскую культуру. Писатель с теплотой и симпатией описывает семью Турбиных. Их дом, несмотря на разыгравшуюся метель, на окутавший все мрак, символизирует успокоение, доброту, любовь. Для Булгакова страшно, что это должно неизбежно погибнуть и что в хаосе и неразберихе могут не заметить потери самого ценного, ведь, умирая, интеллигенция уносит с собой русскую культуру. В изолированности носителей культуры видит Булгаков их трагедию. Писатель глубоко переживает, что в России утрачиваются вечные ценности, традиции, передававшиеся из поколения в поколение.

Огонь в камине — знак домашнего очага, тепла и человеческой общности. Основы Дома определены уже в ремарке: булгаковские герои пытаются сохранить духовно-нравственные ценности жизни своей среды в хаосе революционной эпохи. Но события исторического времени бесцеремонно вторгаются в их мир, стремясь разрушить, уничтожить его. Так, Алексей Турбин, понимая обреченность белого движения, предательство «штабной оравы», выбирает смерть. Мышлаевский с горечью и обреченностью констатирует промежуточное и потому безвыходное положение интеллигенции в катастрофической реальности. Он близок к признанию большевиков. Студзинский убежден в необходимости продолжать борьбу в рядах белой гвардии, рвется на Дон к Деникину. Елена уходит от Тальберга, человека, которого она не может уважать, по ее же признанию. Она попытается построить новую жизнь с Шервинским.

Идея обреченности старого мира, гибели белого движения и неизбежного прихода большевиков составляет идейное содержание пьесы. В начале пьесы о грядущей встрече с большевиками говорил Алексей. В конце — ее роковую очевидность ощущают все персонажи. Кольцевая композиция — четвертое действие, по сути, повторяет ситуацию первого — усиливает трагический мотив.

Один из первых откликнувшихся на события революции — *Алексей Толстой* «Хождение по мукам» (работал над ней 1919-1941). Главные герои ищут правду мучительно, трудно, противоречиво.

Иван Телегин находит путь в революции удивительно быстро. Инженер Балтийского завода, далек от сомнений столичной интеллигенции. Вращается в кругу питерских рабочих. Патриотизм допускает революцию: «Ты за революцию, я — за Россию. А может, и я за революцию». В рядах Красной Армии. Принимает боль разрушения старого: кровь, жертвы, терзания.

Несравнимо сложнее и драматичнее судьба Вадима Рощина. Противопоставляет себя революции, не понимает ее суть. По мысли Алпатова, преградами на его пути выступают аристократическое воспитание, кастовость офицерского корпуса, образ патриархальной России. Ему кажется, великая страна перестала существовать, большевики превращают ее в «навоз под пашню», значит, священная война с большевиками. Позиция мотивирована.

«Ему казалось — тело Родины разламывают на тысячи кусков. Единый свод, прикрывавший империю, разбит вдребезги. Народ становится стадом История, великое прошлое исчезает, как туманные завесы декораций. Обнажается голая пустыня - могилы, могилы. Конец России». Дальнейшая эволюция взглядов (по Баранову) не обоснована.

Навоевавшийся в Добровольческой армии Вадим на побывке в Краснодаре прозревает при виде «чистой публики» - ненависть, смятение, переход. «Во имя какой правды нужно убивать русских мужиков?» Первоначальный романтический образ России трансформируется под силой наблюдений, вывод: революция и родина едины.

Вывод. Революция сильно повлияла на людей, на творчество писателей, во многом определила тематику и проблематику их произведений. Каждый писатель в зависимости от занимаемой им позиции, от отношения к революции ДЕЛАЛ ВЫБОР, по-своему описывал ситуацию, стремился дать оценку тому, какова роль русской интеллигенции в происходивших событиях. Но, несмотря на различные взгляды, на преобладавшее в определенное время отрицательное отношение к интеллигенции, несомненным было то, что, разрушая старые устои, традиции, отказываясь от вечных ценностей, не так легко утвердить новые идеалы, отвечающие только потребностям революции.

Вопрос 48. Русское литературное Зарубежье (обзор, анализ произведений по выбору).

Рев-ция 1917 г. изменила многое, в т. ч. затронула значительн. часть творч. интеллигенции. В рез-те рев-ции произошли необратимые процессы в судьбах чело-ва.

Часть худ-ков приняли рев-ю (Есенин, Маяков., Блок, Горький), поверили, остались. **К 20 гг. 20 в. 3 – 4 млн.** деятелей иск-ва покинули Россию: цвет нации, талантливейшие люди.

Пребывание наших культ. деятелей за границей казалось им временным. Они думали, что настанет момент, и они вернутся в Россию. Отчего уехали? **Считали**, что **эмиграция** – не побег от опасностей, а «**миссия по сохранению духовных ценностей рус. к-ры**».

Рус. эмигранты б. рассеяны по **25 странам** (Польша, Прибалтика, Шанхай, Харбин, Берлин, Прага, Париж). В центрах рассеяния (Берлине, Париже, Харбине) б. сформирована «**Россия в миниатюре**», сохранившая все черты рус. об-ва.

Поток рус. эмигрантов б. настолько большим, что даже открывали рус. школы, церкви, => **люди не чувствовали себя за границей**. В быту многие говорили на языке той страны, где они жили. Бунин, прожив более 30 лет во Франции, так и не выучил франц. язык.

ЦЕНТРЫ РАССЕЯНИЯ. Основные: Константинополь, София, Прага, Берлин, Париж, Харбин.

С сер. 20-х гг. Париж – крупнейший культ. центр. В Париже живет 1/3 рус. диаспоры: Бунин, Куприн, Ремизов, Гиппиус, Мережковский, Ходасевич, Адамович, Газданов, Черный, Цветаева. С Парижем связана деят-ть основных лит. кружков и групп, ведущую позицию среди кот. занимала «**Зеленая лампа**» (*Гиппиус и Мережковским*). «Зеленая лампа» **объединяла «старших» и «младших**», в течение всех предвоенных лет б. наиб. оживленным лит. центром Парижа. Парижане стали 1-ми зрителями «**Рус. сезонов**», организованных Дягилевым. В Париже устраивались рус. вечера, балы, приемы. Организ. выставки, концерты (*Шаляпин, Бакст, Рахманинов, Стравинский, Прокофьев*).

Восточные центры рассеяния - **Харбин и Шанхай**. Молодой поэт Ачаир организ. в Харбине лит.объединение «**Чураевка**». За годы его существования выпущено более **60 поэтич. сб-ков** рус.поэтов. Существенное **направление харбинской ветви рус. словесности составл. этнографич. проза** (*Байков «В дебрях Маньчжурии»*). С 1942 лит.жизнь сместится из Харбина в Шанхай.

Рус. рассеяние затронуло и Лат. Америку, Канаду, Скандинавию, США.

1 ВОЛНА: 1917-24 г. («*Философский теплоход*») Это **самая многочисл. волна** (≈150 литераторов). Их делят на **старшее поколение** – это известные, уже состоявшиеся худ-ки (*Бунин, Шмелев, Аверченко, Бальмонт, Гиппиус, Мережк., Осоргин, Зайцев, Куприн, Ремизов, Северянин, Тэффи, Черный*). **Младшее поколение** – их тв-во началось за границей (*Набоков, Алданов, Цветаева, Газданов, Поплавский, Адамович, Ходасевич*).

Это писатели различных школ и направлений: символисты (*Гиппиус, Мереж., Бальмонт, Белый*); акмеисты (*Адамович*); футуристы (*Северянин, Оцуп*); продолжатели реалистич. традиций 19 в. (*Бунин, Зайцев, Шмелев, Осоргин*); сатирики (*С. Чёрный, Тэффи*). Тесного единения м-ду ними не было. Но их всех **объед. любовь к России, ненависть к большевикам, страстное желание вернуться на Родину**. В поэзии также не б. единого поэтич. потока: б. разные группировки («*Перекресток*», «*Группа Ходасевича*», «*Парижская нота*», «*Особый стиль*»).

Писатели **старш. поколения стремились сохранить своё нац. лицо, свою Россию**. Многие из них считали себя хранителями подлинной рус. к-ры и надеялись, что они смогут вернуться и возродить разрушенную большевиками духовн. к-ру. Это были утопические мечты.

Темы в тв-ве прозаиков: * **тоска по вечной России** * **рус. история** * **события революции, гражд. войны** * **тема детства**.

Наиболее значит. пр-ния: «Жизнь Арсеньева» (Нобелевка), «Темные аллеи» Бунина; «Солнце мёртвых», «Лето Господне», «Богомолье» Шмелева; «Преподобный Сергей Радонежский» Зайцева.

Лит. события: * **появления биографий писателей** (Толстого, Бунина, Жуковского, Тургенева) * **появление книг-воспоминаний** («Живые лица» Гиппиус) * **пр-ния мемуарного жанра** («Другие берега» Набокова, «Курсив мой» Н. Берберовой, «На берегах Невы» и «На берегах Сены» Одоевцевой).

Младшее поколение сформировалось за рубежом и, => они **ориентиров.на западную традицию**. Либо же говорили о самоценности трагического опыта эмиграции. Эти писатели НЕ МОГЛИ заработать себе на хлеб писательством.

Эти тяготы нашли отражение в их тв-ве. Наиболее остро они отразились в **поэзии «Парижской ноты»** (ее лидером был Адамович). Эта поэзия **исповедальная, безнадёжная**.

Если у писателей старшего поколения доминирует ностальгия по России, то младшее поколение **изобразило действит-ть эмиграции, ее трагические стороны** (Поплавский «Домой с небес», «Аполлон Безобразов», Агеев «Роман с кокаином», бытовая проза Одоевцевой «Ангел смерти» и Берберовой «Последние и первые»).

Исключение – Набоков и Газданов (они не разделили судьбу младшего поколения). Их объединяло **стремление найти альтернативу отчаянию, неприкаянности, не погрязая при этом в воспоминаниях**. В основе мироощущения *Газданова – философия жизни как сопротивления и выживания*. Торжество сознания над драматическими и убогими обстоятельствами жизни – пафос тв-ва Набокова.

2 ВОЛНА: Уехали после **1945 г.** (*связ. с событиями 2 Мир. войны*). СССР покидают **военнопленные**, оставшиеся в живых и сделавшие свой выбор в пользу Европы (*Германия и Америка*). Зап. страны приютили наших писателей, предоставили им возм-ть жить и работать.

Их немного. Они не б. известны (*Ширяев, Марков, Андреев, Елагин, Максимов, Нароков*). Их вклад незначителен.

Эти худ-ки **подверглись тяжким испытаниям** (*война, плен, ГУЛАГ, аресты и пытки*), что и сказалось на их мироощущении.

Темы: * **лишения войны** * **плен** * **ужасы сталинского террора**.

По мнению критиков, **наибольший вклад в рус.лит. внесли поэты**. В их поэзии **преоблад. политич. тематика** (*политич. фельетоны в стихах Елагина, антитоталитарные стихи Мориена*). Наиболее значительным поэтом критика называет **Елагина** (*основной упор на беженскую и лагерную темы, ужас перед машинной цивилизацией*).

Герои, не сжившиеся с советской действит-тью, изображ. в книгах прозаиков (*Юрасов «Параллакс»*). К лагерной теме обращаются Б. Филиппов (р-зы «*Счастье*», «*Человеки*»), Ржевский (*повесть «Девушка из бункера»*). Сцены из жизни блокадного

Ленинграда изображает Даров в книге «Блокада». Об истории Соловков (*исправит. трудового лагеря*) пишет Б. Ширяев («*Неугасимая лампада*»).

Б-во писателей 2-й волны печатались в США в «Новом журн.» и в журнале «Грани».

3 ВОЛНА: 1960 – 1980. Надеялись, что наступит хрущевская «оттепель», исчезнет цензура, диктат. Но всё оказалось не так. **Сер. 60-х гг. - период новых гонений на творч. интел-цию и на писателей:** пр-ния Солженицына запрещены к публикации; возбужд. угол. дело против Ю. Даниэля и Синявского, Синявский арестован. Бродский осужден за тунеядство и сослан в станицу Норенская. Соколов лишен возм-ти печататься.

Гонения и запреты породили новый поток эмиграции, существенно отличающ. от двух предыдущих: в н. 70-х СССР начинает покидать интеллигенция, деятели к-ры и науки, в т. ч. писатели. Из них многие лишены советского гражданства (Солженицын, Аксенов, Максимов, Войнович). Выезжают: Аксенов, Бродский, Владимов, Войнович, Губерман, Довлатов, Галич, Коржавин, Э. Лимонов, Мамлеев, Синявский, Солженицын. **Б-во писателей эмигрирует в США, во Францию и Германию.**

Писатели оказались в совершенно новых условиях, чужды «старой эмиграции». В отличие от эмигрантов 1-й и 2-й волн, они **не ставили перед собой задачи «сохранения к-ры» или запечатления лишений, пережитых на родине.** Совершенно разный опыт, мировоззрение, даже разный язык (Солженицын издает «Словарь языкового расширения», включавший диалекты, лагерный жаргон) мешали возникновению связей м-ду поколениями. **Рус.лит. 3-й волны**, по словам Наума Коржавина, это «**клубок конфликтов**»: «Мы уехали для того, чтобы иметь возм-ть драться др. с др.». => **Представителей 3-й волны называют диссидентами.**

По времени эмиграции к 3-й волне д. принадлежат Солженицын и Вл. Максимов, но по творч. устремлениям они не вписываются в рамки этой волны.

Оказавшиеся в изоляции от «старой эмиграции» **представители 3-й волны открыли свои издат-ва, создали альманахи и журналы.** Ж-л «Континент» создан Максимовым, выходил в Париже. В Париже издавался журнал «Синтаксис» (Розанова, Синявский). В Израиле основан журнал «Время и мы», в Мюнхене – «Форум».

!!! В эмигрантской лит-ре Цветаева занимает особое место – она не примыкает ни к какой группировке. Она индивидуальна.

Анализ произведения на выбор

В СССР книга «Окаянные дни» б. запрещена и не публиковалась вплоть до перестройки.

Окаянными Бунин назвал дни рев-ции и гражд. войны и описал все, что происх. тогда. **Воспринимая рев-цию как нац. катастрофу**, автор тяжело переживал происходившие в России события, что объясняет мрачную, подавленную интонацию пр-ния. На страницах пр-ния Бунин **гневно выражает свое крайнее неприятие большевиков и их вождей:** «Ленин, Троцкий, Дзержинский... Кто подлее, кровожаднее, гаже?»

Он размышляет о сути рев-ции, о людях, о великом падении России. Замечает, как *с приходом Сов. власти рушится созданное веками.* Передает ощущение **нац. катастрофы.** Любый революционер для него - бандит. **Ненависть к «красным» у Бунина безгранична.** Это книга проклятий, тоска по красоте, оставшейся в прошлой жизни. Через «ОД» Бунин сумел передать свою боль, муку изгнания и накал ненависти, которой горела Россия в дни рев-ции. **Чувство собственного дост-ва, неспособность пойти на компромисс со своей совестью - все это, способствовало правдивости изображения действит-ти: белый террор по силе и жестокости равен красному.**

Почему Бунин встает на защиту «белых»? Автор замечает, как с приходом Сов. власти рушится создаваемое веками. **Россия стала рассыпаться на глазах Бунина именно в те дни, когда были провозглашены братство, равенство, свобода.**

Крик: **МЫ ТОЖЕ ЛЮДИ!** – *проходит через всю книгу.* Ненависть к «красным» у Бунина не знает границ, он свирепо жаждет их гибели. У Бунина много оснований ненавидеть «красных», сопоставляя их с «белыми». Сердечная боль мучает его от того, что происходит вопиющая несправедливость: знаменитая артистка умирала в почерневшей от грязи рубашке, страшная, как скелет, вшивая, окруженная докторами с горящими лучинами в руках; соседу вынули из петли, в окаменевшей руке была зажата записка: «Царствию Ленина не будет конца».

Бунин ненавидел: Луначарский – «гадина», большевики – «более наглых жуликов мир не видел». **Для писателя неприемлемо само революц. мышление, поведение.** *О счастливом будущем он высказался очень точно: «вечная сказка про красного бычка».* Он говорит, что рев-ция – стихия, но «чума, холера тоже стихии. Однако никто не прославляет их, никто не канонизирует, с ними борются...»

Каким видит Бунин народ, преображенный рев-ей? «Злой народ!» – говорит он. «Злой» не потому, что русский; «злой» – *значит таково его состояние в данный момент.* Бунин негодует на народ не потому, что презирает его, а потому что хорошо знает его духовный потенциал, **понимает, что ничто не способно разорить великую державу, если сам народ этого не позволит.** Суть трагедии России в том, что брат встал против брата, сын против отца.

В чем видит Бунин истоки народных разногласий? *В пренебрежении к урокам истории.* Исследуя закономерность повторяемости истории, Бунин у Татищева находит строки: «Брат на брата...» Уроки уже были, но никто не захотел изучить «Российскую историю» Татищева.

«Была Россия! Где она теперь?», – **это сквозной мотив книги.** «Наши дети, внуки не будут в состоянии представить себе ту Россию, в которой мы когда-то (*то есть вчера*) жили, всю эту мощь, богатство, счастье...» – горько размышлял писатель в Одессе 1919 г., среди пожара братоубийственной войны, заносая в дневник городские слухи о том, что «они» решили вырезать всех поголовно до семилетнего возраста, чтобы потом «ни одна душа не помнила нашего времени».

На вопрос **«Кто виноват?»** Бунин отвечает: **«Народ».** И при этом **большую вину** за происходящее **возлагает на интеллигенцию**, т. к. интеллигенция **во все времена провоцировала народ на баррикады**, а сама оказывалась неспособной организовать новую жизнь.

Вопрос 49. Творческая индивидуальность А. Ахматовой, М. Цветаевой, Б. Пастернака, О. Мандельштама (анализ творчества одного из авторов по выбору).

Творческая индивидуальность А. Ахматовой.

1) Анна Андреевна Ахматова – поэт-акмеист (акмеизм – течение, провозгласившее освобождение от символизма). А. А. Ахматова предпочитала к себе обращение «поэт», а не «поэтесса»;

2) В лирике особое внимание уделяется деталям (чаще всего через руки, губы и глаза), которые говорят читателю об эмоциональном состоянии лирической героини или о состоянии других героев (отношение к чему – либо, сильные переживания или потрясения, или наоборот, спокойствие). Например: «Я кровь от рук твоих отмою...» и «Руками я замкнула слух»; «Я на правую руку надела / Перчатку с левой руки»; «Сжала руки», «...я сбежала, перил не касаясь...»; «Ни милую прохладу рук»; вместо предисловия в «Реквиеме»: «женщина с голубыми губами», «...что-то вроде улыбки скользнуло по тому, что некогда было ее лицом»; «Ни сына страшные глаза».

3) Один из главных образов в любовной лирике Ахматовой – мечта о таинственном мужчине, что покинул свою возлюбленную. Например, в трёх стихотворениях поэтессы показана история любви: «Песня последней встречи» датируется 1911 годом, «Сжала руки под тёмной вуалью...» 1911 г., «Я научилась просто, мудро жить» 1912 г. Наблюдается развитие отношений лирических героев, от:

«Это песня последней встречи.
Я взглянула на темный дом», а потом:
«Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Всё, что было. Уйдешь, я умру» до:
«И если в дверь мою ты постучишь,
Мне кажется, я даже не услышу».

Таким образом, мы можем наблюдать «внутренний рост» лирической героини – от момента, когда она оказалась покинутой таинственным возлюбленным до того, что она становится причиной разбитого сердца лирического героя. Но, в конце концов, для лирической героини важной стала сама жизнь, каждый прожитый день для неё стал даром и она научилась по – другому смотреть на мир, время тревог и забот теперь в прошлом.

4) Лирику Ахматовой часто сравнивали с дневником (запечатлены чувства лирической героини, встречи и расставания, но всё это не имеет чёткой хронологии);
5) Нарушение хронологии – особенность творчества, важны мысль и идея. А. А. Ахматовой. В книгах (например, «Вечер», «Чётки») Ахматовой намеренно нарушается хронология (при почти обязательной датировке);

6) Реальные события и лица у А. А. Ахматовой всегда трансформированы, нередко контаминированы, переосмыслены и заново оценены, например в «Реквиеме»: «Мы не знаем, мы повсюду те же, / Слышим лишь ключей постылый скрежет / Да шаги тяжелые солдат».

7) Поэт утверждает, что в жизни есть смысл, но он глубокий и тайный, его трудно постичь: «И славу, то, зачем я родилась / Зачем моя звезда, как нежный вихрь, взвилась / И падает теперь» («Завещание» 1914 г.);

8) Особое место в творчестве Ахматовой занимает поэма «Реквием». «Реквием» и автобиографичен, глубоко личный, и предельно обобщен — как в масштабе народа, исторической и надисторической жизни, так и в плане сакральном. События, которые происходили в жизни Ахматовой (и отчасти нашли отражение в произведении: «Муж в могиле, сын в тюрьме, / Помолитесь обо мне») стали толчком для её творческого дара. В основных десяти стихотворениях лирическая героиня выступает в трёх ипостасях: больной женщины где — то на «тихом Дону», у которой, однако, судьба самой Ахматовой, «царскосельской веселой грешницы» (это ее прошлое, теперь представляющееся не печальным, а веселым), и, наконец. Матери. Горе лирической героини роднит её с теми, кто переживает тоже самое, но после потери близких людей нельзя остаться прежним человеком:

«У меня сегодня много дела:
Надо память до конца убить,
Надо, чтоб душа окаменела,
Надо снова научиться жить».

8) В поэзии Ахматовой можно увидеть темы о высшем призвании Поэта. Истинный поэт должен использовать свой талант, быть верным Родине. Поэт в лирике Ахматовой должен рассказывать о трудном времени народа (стихотворения в годы Великой Отечественной войны, например, произведение «Когда в тоске самоубийства» 1917 г.: «Оставь свой край глухой и грешный, / Оставь Россию навсегда», «Но равнодушно и спокойно / Руками я замкнула слух»), о трудной доле матерей и жён. Не менее развита тема ценности русского языка и ответственности его носителей за его жизнь и развитие («И мы сохраним тебя, русская речь, / Великое русское слово», «Мужество» 1942 г.);

9) Отношение к добровольно эмигрировавшим, по крайней мере, в стихах, было суровым. В стихотворении «Не с теми я, кто бросил землю...» противопоставляются «бросившие землю» (оставившим страну «на растерзание врагам» отказано в «песнях») и изгнанные.

Лирическая героиня у Ахматовой ни за что не оставит свою Родину, даже в самый трудный час:

«Нет, и не под чуждым небосводом,
И не под защитой чуждых крыл, —
Я была тогда с моим народом,
Там, где мой народ, к несчастью, был».

Темы и идеи, которые отражены в лирике поэтессы, со временем становятся сложнее, расширяются, сконцентрированы не только на отдельной личности, но и затрагивает судьбу многих людей, а те, в свою очередь, связаны между собой. Мы можем наблюдать эволюцию лирической героини, развитие тем, которые затрагиваются в произведениях. Произошло развитие от частной судьбы, любовных переживаний к общности судеб и чувства ответственности перед Отечеством и народом.

Творческая индивидуальность Осипа Мандельштама.

Традиционно творчества О. Э. Мандельштама относят к **акмеизму**, но в нем, безусловно, проявляется и символистское начало. Акмеистические тенденции наиболее отчетливо проявились в его стихах о мировой культуре и архитектуре прошлого («Айя-София», «Notre-Dame», «Адмиралтейство» и др). Поэт в них размышляет о времени, о победе изящного над грубым, света над тьмой.

С **символистами** его сближает ощущение катастрофичности современного мира, выраженное в образах бездны, пропасти, обступающей его пустоты. Но в этих образах он однозначен, не придает им мистических значений. Он выражает мысль, чувство, настроение в «однозначных» образах и сравнениях, в точных словах, его эпитеты бывают похожи на определения. Его поэтический мир – вещный, предметный, порою «кукольный».

В 1915 и 1916 годах в поэзии Осипа Мандельштама появились отчетливые **антицаристские и антивоенные мотивы**. («Собирались эллины войною...», «Зверинец» и др.) **События революции** нашли отражение в стихотворениях «Прославим, братья, сумерки свободы...», «Когда октябрьский нам готовил временщик...» и в сборнике «Tristia» («Скорби»). В стихах этого периода доминирует мрачный колорит: образ корабля, идущего ко дну, исчезающее солнце и т. п. **Хаос, смута, социальное зло** - эти понятия являются доминантами в лирике поэта 30-х годов. Но благодаря этим стихам, написанным вопреки всему, можно говорить о поэте не только как о тонком лирике, увлечённом гармонией античной культуры, но и как о поэте, уставшем бояться, пытающемся найти себя и своё место в социальном хаосе тоталитарного государства. В стихотворении «*За гремящую доблесть грядущих веков...*» лирический герой говорит о своей не волчьей, человеческой природе, тем самым утверждая своё превосходство над веком, не подвластность ему. Осознавая безысходность настоящего, лирический герой устремлён в будущее, став неминуемой жертвой своего времени

Стихотворения этого периода отражают ожидание трагической развязки в **противостоянии поэта с властью**. Мандельштама официально признали «второстепенным поэтом», он ждал ареста и последующей гибели. Об этом читаем в стихотворениях «Речка, распухая от слез соленых...», «Мастерица виноватых взоров...», и др. У поэта начинается складываться цикл протестных стихов. В 1933 году он пишет стихотворение «Мы живем, под собою не чуя страны...», направленное не только против Сталина, но и против всей системы страха и террора.

Любовная тема занимает небольшое место в лирике Мандельштама. Но она разная в двух его сборниках. Если в «Камне» образ любимой исполнен печали, удаленности от мира, бесплотности («Нежнее нежного...»), то в «Tristia» он земной, плотский, и самая любовь, – хотя и мучительная, трагичная, – земная, плотская («Я наравне с другими...»).

Вопрос 50. Эволюция лирического героя С. Есенина.

Лирический герой — художественный «двойник» автора-поэта, вырастающий из текста лирических композиций (цикл стихов, лирическая поэма, вся совокупность лирики), как четко очерченная фигура или жизненная роль, как лицо, наделенное определенностью, индивидуальностью судьбы, психологической отчетливостью внутреннего мира.

Поэзия Есенина — одна из автобиографичных и автопсихологичных в русской литературе XX века. Все есенинское творчество представляет собой как бы лирический автобиографический роман, героем которого является образ поэта — поэта мира деревенского.

Лирическая система Сергея Александровича Есенина скрепляется образом лирического героя. Этот образ чрезвычайно **эмоциональный, противоречивый**, ему свойственны и тончайшие движения души, и в то же время слава скандалиста и хулигана.

Общий образ лирического героя представляется не на базе одного стихотворения, а лишь в контексте всего творчества поэта.

Есенин выступал против деления своего творчества на периоды, но в то же время в «Ключах Марии» он писал: «Человеческая душа слишком сложна для того, чтоб заковать её в определённый круг звуков какой-нибудь одной жизненной мелодии и сонаты». Н. Н. Бабицына в статье «Эволюция лирического героя как выразителя национального характера в творчестве Есенина» доказывает, что авторский житнотекст Есенина строится как последовательная смена форм выражения поэтического «я»: от «смирненного **инюка**», до «**пророка** “Третьего завета”, романтического **бунтаря**, поэта-**хулигана** и, наконец, в последний период творчества — «**Пушкина XX века**».

Именно эту периодизацию творчества Есенина, и, соответственно, эволюцию лирического героя в контексте данной смены образов мы подробно рассмотрим.

Дореволюционный период 1914-1916 гг. Есенин входит в литературу в образе «тихого отрока», «смирненного инюка».

Для лирического героя жизнь – радостное служение Богу, литургия. Во всем герой видит отражение божественной сущности:

Кто-то в солнечной сермяге
На ослёнке рыжем едет.
Прядь волос нежней кудели,
Но лицо его туманно.
Никнут сосны, никнут ели
И кричат ему: «Осанна!»

Лирический герой устремлен не на свой внутренний мир, а на окружающее пространство. Видя в обычных для сельского жителя явлениях что-то завораживающее, герой раскрывает созерцательность мировосприятия, выражает «принцип двойного зрения»:

Между сосен, между ёлок,
Меж берёз кудрявых бус,
Под венком, в кольце иголок,
Мне мерещится Иисус.

Лирический герой, подобно крестьянину, воспринимает жизнь через эмоции, чувства, впечатления. Именно эти ценности легли в основу русского человека, которого отличают спокойствие и умиротворение, мягкость, терпимость, благодушие. Отсюда такая черта лирического героя, как «бесконфликтность». Лирический герой принимает мир таким, каков он есть.

В период 1917-1920 гг. лирический герой предстаёт как «пророк Третьего завета». Так же, как и русский народ, лирический герой «в своей религиозности живёт со Христом страдающим. Это русский Христос, такой близкий к скудному русскому пейзажу. Это

Христос — друг грешников, убогих немощных, нищих духом» раскрывает национальный идеал:

И в каждом страннике убогом
Я визнавать пойду с тоской,
Не Помазуемый ли Богом
Стучит берестяной клюкой.

Лирический герой живёт в ожидании «светлого гостя», стремится узнать его неповторимый образ, сострадает ближним, в том числе и преступникам, что соотносится с религиозным убеждением русского человека о всеобщей греховности людей:

Все они убийцы или воры, как судил
им рок.

Полюбил я грустные их взоры
С впадинами щёк.
Много зла от радости в убийцах,
Их сердца просты.
Но кривятся в почернелых лицах
Голубые рты.

В образе лирического героя «пророка Третьего завета» раскрывается обусловленность располагать свои идеалы в той или иной крайности и развиваться в метании от одной к другой.

Не ищи меня ты в Боге,
Не зови любить и жить...
Я пойду по той дороге
Буйну голову сложить.

Характерной чертой лирического героя постепенно становится богоборчество.

В период **конца 1920-1921 гг.** лирический герой предстаёт как романтический бунтарь, поэт-хулиган. Поэтому в стихотворениях «Москвы кабацкой» нашли выражение мотивы драматической судьбы поэта, его одиночества, покаяния, бесприютности, обманутости революцией, «мертвечины», «навек» утраченного. Душа лирического героя устала от мятежа и тянется к уюту деревянного дома, к миру полевой соломы. Лирический герой вновь впадает в крайность: надевает маску поэта-хулигана, который протестует против действительности и бежит от неё. Он пытается высказать неприятие и отрицание «перевёрнутой» реальности, в которой живёт:

Нет, уж лучше мне не смотреть,
Чтобы вдруг не увидеть хужего.
Я на эту ржавую мреть
Буду шурить глаза и суживать.

В 1921 году разочаровавшийся в революции поэт обратился к образу мятежника и написал поэму «Пугачёв», в которой тема мужицкой войны ассоциировалась с послереволюционными крестьянскими волнениями.

В **1922-1925 гг.** лирический герой предстаёт как «Пушкин XX века». Логическим продолжением темы конфликта власти и крестьянства стала поэма «Страна негодяев» (1922–1923), в которой выразились не только оппозиционные настроения Есенина, но и понимание им своего изгойства в реальном социализме.

Этот этап биографии лирического героя отражает свойственную русскому человеку стремительность дойти «до последней черты, то есть когда уже идти больше некуда» и с «каждою самосохранения и покаяния спасти себя самого».

В 1924 году Есенин предпринял попытку вписаться в «коммуной вздыбленную Русь». Он написал «Русь уходящую», в которой признал победу новой России.

Лирический герой одинок в предчувствии близкой смерти: «А я пойду один к неведомым пределам, / Душой бунтующей навеки присмирив».

И всё же лирический герой поэзии Есенина 1925 г. не настроен на рефлексию, он устремлён к гармонии.

В стихотворения 1923–1925 гг. в гораздо большей, чем ранее, степени входит не только история, но и есенинская биография. Прежние образы инока, пастуха, хулигана сменяются лирическим героем, максимально близким автору.

Мотив подведения итогов становится определяющим в стихотворениях Есенина. Удаль, озорство, хулиганство воспринимаются теперь как прошлые ошибки. На смену им приходят покаяние, созерцательность, светлая грусть.

Кто я? Что я? Только лишь мечтатель,
Синь очей утративший во мгле.
Эту жизнь прожил я словно кстати,
Заодно с другими на земле.

Эволюция социально-нравственных мотивов лирики.

Мотивы лирики С. Есенина начала 1910-х годов – жертвенная миссия поэта, одухотворенная природа, религиозное послушание, странничество, богоизбранность русского крестьянина, за которого радеет Св. Николай Угодник, чувственная и плотская любовь. В лирике 1914 г. выразилось светлое, радостное отношение поэта к миру как Божьему Дару ("Все встречаю, все приемлю, / Рад и счастлив душу вынуть").

В мировоззрении С. Есенина органично **объединились два начала - христианское и крестьянское**. *Калики (1.43), Шел Господь пытать людей в любви (1.47), Пойду в скуфье смиренным иноком (1.46)*

С 1916 по 1918 г. поэт создал **цикл религиозно-революционных поэм-утопий**, неоевангельский миф о русской революции («Товарищ», «Певущий зов», «Отчарь», «Октоих», «Пришествие», «Преображение», «Сельский часослов», «Инония», «Иорданская голубица», «Небесный барабанщик», «Пантократор»). В этот период он испытал на себе влияние одного из лидеров левых эсеров, вдохновителя и организатора «скифства» Иванова-Разумника. С. Есенин – участник альманаха «Скифы» 1917 и 1918 годов, ориентированного на народную, крестьянскую Россию и объединившего вокруг себя Н. Клюева, А. Ремизова, А. Белого, В. Брюсова, Л. Шестова, Е. Замятина и др. («Скифы»= нац идея+патриотизм+созд иной мир).

Поэт ассоциирует крестьянский рай с революционной идеей, с **новым образом** России, говорилось о Богом избранной стране России, предназначенной быть земным раем.

В стихотворении «Кобыльи корабли» 1919 год С. Есенин приносил покаяние за свой нигилизм; в них он и **отрицал большевистскую утопию, и отрекался от себя** – мистического революционера из страны Инонии. Так закончился его революционный романтизм. После вселенской мистерии он обратится к реалистическим произведениям о судьбе России («Русь уходящая», «Русь советская», «Страна негодяев» и т. д.).

В 1920 г. С. Есенин пришел к выводу о том, что реальный социализм умерщвляет все живое. Из его лирики **ушли темы** религиозно-революционного преображения России, **появились** мотивы утекания, увядания жизни, отрешенности от современности («Посеннему кычет сова...», «Я последний поэт деревни...»). В образе лирического героя-хулигана уже не было оскорбительного, эпатирующего начала. В «разбойнике и хаме», в «по крови степном конокраде» обозначилась внутренняя оппозиционность С. Есенина в советских условиях.

В его поэзии трагически звучала тема противостояния **города и деревни**. В «Сорокоусте» (1920), «Песнь о хлебе» (1921), в стихотворении «Мир таинственный, мир мой древний...» (1922) город – враг, который «тянет к глоткам равнин пятерню»; сама природа – в состоянии гибели.

1920, из письма: Мне очень грустно сейчас, что история переживает тяжелую эпоху умерщвления личности как живого, ведь идет совершенно не тот социализм, о котором я думал...»

Невозможность принять «коммуной вздыбленную Русь» была связана в мироощущении С. Есенина с реальностью советской деревни. В стихотворении «Возвращение на родину» он рисует сиротскую, разоренную деревню, бедную избу с «на стенке календарным Лениным» как чужой ему мир.

В 1924-25 гг. С. Есенин, желая обрести внутренний покой, следовал концепции **принятия жизни такой, какая она есть**. «Ленин», «Капитан земли», «Песнь о великом походе», «Поэма о 36» и «Баллада о двадцати шести» = поэмы советского содержания, но содержат **двойственные** оценки. Потому в его поэзии трагическое восприятие современной России соседствовало с мотивом успокоения.

Вопрос 51. Новаторство поэзии В. Маяковского.

Индивидуальной авторской манере В. В. Маяковского свойственны:

- 1) Футуризм,
- 2) Существенной особенностью является резкая социальная окрашенность,
- 3) Сочетание грубости и лиризма,
- 4) Обращение к языку улицы и плаката,
- 5) Непримируемая ненависть к мещанству,
- 6) Патетическая интонация,
- 7) Особое внимание к лексической, ритмической и графической организации стиха.

В. Маяковский вошёл в истории русской литературы XX века как поэт-новатор. Он внёс много нового и в содержание, и в форму стиха, и даже в графику (знаменитая «лесенка»).

Если рассматривать **содержание**, то Маяковский освоил новые темы революции, гражданской войны, социалистического строительства, причём в таком аспекте. Который был характерен только для него. Это выразилось в соединении лирического и сатирического взгляда на действительность.

Особенно ярко новаторство Маяковского проявилось в **форме**. Поэт создавал новые слова, смело вводил их в свои стихи.

Неологизмы усиливали экспрессивность поэзии: «змея двухметроворостая», «планов громадьё», «краснокожая паспортница» и т. д., поэтому их называют экспрессивно-оценочными авторскими неологизмами.

Маяковский использовал **приёмы ораторской и разговорной речи**: «Послушайте! Если звёзды зажигаются, значит это кому-то нужно?», «Читайте, завидуйте – я гражданин Советского Союза!»

Особое значение в поэзии Маяковского имеют **ритм и интонация**, которые легли в основу системы его стиха. Для него важными в стихе являются ритм, интонация, паузы. Стих Маяковского так и называется – **интонационно-тонический**. Поэт ставил самое важное в смысловом отношении слово в конец строки и обязательно подбирал к нему рифму.

Новаторство Маяковского связано не только с системой стиха. Особое значение имеет **характер образности** поэзии Маяковского.

Чаще всего социальная **заострённость** поэтического образа проявляется в отдельной тропе – **метафоре, олицетворении, сравнении. Встречаются и фразеологизмы**.

При образно социальном восприятии пейзажа явления природы наделяются приметами общественных отношений. Очень распространённым приёмом в поэтике Маяковского является **гипербола**. Острый взгляд на действительность и приводил

Маяковского к гиперболизму. Через ряд произведений проходит образ пролетариата-громады, планов громадьё и т.д.

Метафора Маяковского всегда приметна. Поэт обращается к явлениям, окружающим человека в повседневной жизни, широко вводит ассоциации с предметами быта: «Море, блестящей. Чем ручка дверная». Поэзия Маяковского стала основой для традиции акцентного или интонационно-тонического стиха, которую продолжили Н. Асеев, С. Кирсанов, А. Вознесенский, Я. Смеляков.

Приёмы, которые использовал В.В. Маяковский:

1) **Прием метафоры, определяющий сюжетное развертывание стихотворения.**

2) **Авторские неологизмы.** Многие неологизмы и фразеологические сращения Маяковского вошли в состав русского языка: «о времени и о себе», «хрестоматийный глянец», «прозаседавшиеся», «наступит на горло собственной песне»,

3) **Необычные сравнения.** Например, о бурном Тереке сказано: "Шумит, как Есенин в участке". В этом и авторская ирония, и свойственный ему полемический запал, и неожиданность, которая приковывает внимание читателя.

4) **Специфика образности, в основе которой — сочетание правдоподобия и фантастики.** Такой сплав создает своеобразную сюрреалистическую модель действительности: «Вот и вечер / в ночную жуть / ушел от окон, / хмурый, / декабрь. / В дряхлую спину хохочут и ржут / канделябры».

5) **Образный строй часто основывается на отрицании принятого понятия о красивом.** «Никому не нужная, дряблая луна», «неба свисшиеся губы», «ощетинит ножки стоголая вошь» – все эти образы раннего В. Маяковского

6) **Широкое использование приема контрастов:** мертвые предметы оживают в его поэзии и становятся более одушевленными, чем живые.

7) **Смещение лексических стилей.** В рамках одного произведения есть слова и выражения, тесно связанные с реалиями современного поэту мира, а с другой стороны – встречаются устаревшие формы и слова.

8) **Фразеологические обороты** – важнейший элемент стиля Маяковского. Высокая идейность поэзии Маяковского придает фразеологизмам предельную стилистическую активность и целенаправленность.

Вопрос 52. Развитие сатиры в 20–30-е годы XX века: имена, жанры, проблемы.

Сатира – это:

1. *Обличительное литературное произведение, изображающее отрицательные явления действительности в смешном, уродливом виде.*

2. *Насмешка, обличение.*

В этот период происходит развитие сатиры, потому что: а) 20-е и в первой половине 30-х годов литература еще не подверглась столь жесткой регламентации и цензуре со стороны государства, как это происходило начиная со второй половины 30-х годов; б) это объяснялось живыми традициями русской демократической сатиры, идущими еще от Гоголя, Салтыкова-Щедрина и других авторов XIX века.

Происходит Борьба за идеалы революции, обновление мира на новых принципах, рождение нового человека. Характерно сатирическое изображение мещанства (особенно времени НЭПа) как пережитка «старого мира», и его отдельных представителей. Объект разоблачения – представители белого движения, а также эмиграции, которые являлись в произведениях также «осколками старого мира». Их гибель представлялась авторам закономерной, так как отсутствие идеалов, общественно-значимых целей привело к неизбежному загниванию и краху царского режима, а теперь, соответственно, и тех, кто пытался его защищать.

Среди наиболее заметных явлений отечественной сатиры XX века – лирика и пьесы В. Маяковского, проза М. Булгакова, М. Зощенко, И. Ильфа и Е. Петрова, драматические сказки Е. Шварца.

В этих произведениях авторы, являясь провозвестниками будущего, сторонниками революционного изменения жизни на принципах братства, равенства и свободы, свой сатирический пафос направляли на то, чтобы изображать в истинном свете те «пережитки» старого мира, которые «еще давали о себе знать», пытаясь повернуть жизнь на старую колею.

Сатира советского периода является сферой *идеологии*, делится на «внешнюю», обличающую капиталистическую действительность (Блек энд уайт, 1926, В. Маяковского), и «внутреннюю», в которой отрицание частных изъянов сочетается с общим утверждающим началом. Параллельно официальной сатире существуют фольклорные жанры (анекдот, частушка) и не разрешенная к печати сатирическая литература. В неофициальной сатире преобладают гротеск и фантастика, сильно развиты утопический и антиутопический элементы («Собачье сердце» и «Роковые яйца» М. Булгакова).

Маяковский высмеивает бюрократизм, мещанство, лодырничество, расхитительство.

- «Мразь» – так называется стихотворение, призывающее «взяточников брать за шиворот»
- «О дряни» – стихотворение, направленное против замаскированного мещанства
- «Прозаседавшиеся» – разоблачение бюрократизма, волокиты в государственных учреждениях.
- Сатирические пьесы «Клоп», «Баня» передают нездоровую общественную атмосферу 20-х годов, нуждающуюся в хорошей встряске.

Он продолжает традиции Салтыкова-Щедрина, широко пользуется гиперболой; гротеском, живыми интонациями разговорной речи, намеренным искажением грамматических форм; архаизмами.

Михаил Зощенко. Находясь у истоков советской сатирико-юмористической прозы, он выступил создателем оригинальной комической новеллы, продолжившей традиции Гоголя, Лескова, раннего Чехова. Разоблачение мещанства, пошлости, скудоумия, духовной нищеты – главная цель творчества. Новаторство: открытие комического героя, который «почти что не фигурировал раньше в русской литературе», а также с приемов маски, посредством которой он раскрывал такие стороны жизни, которые не попадали в поле зрения сатириков. Писатель возвышал эти отдельные случаи до уровня значительного обобщения. Писатель называл свои рассказы: «Счастье», «Любовь», «Легкая жизнь», «Приятные встречи», «Честный гражданин», «Богатая жизнь», «Счастлирое детство» и т. п. А речь в них шла о прямо противоположном.

Сатира у **Ильфа и Петрова** выступает в тесном содружестве с юмором, ее можно назвать юмористической сатирой. «12 стульев» 1928 г. – авантюрно-приключенческий роман с фигурой удачливого плута в центре. По существу, сюжет как таковой и фигура «великого комбинатора» для авторов лишь повод представить читателю широкую картину действительности, богатейший «букет» социальных пороков. Это делается как с помощью изображения быта и нравов, так и с помощью выведения конкретных образов.

Михаил Булгаков – один из выдающихся сатириков 20 века, ушел из жизни, оставив после себя прекрасное наследие в виде многочисленных фельетонов, рассказов, повестей (Дьяволиада, Роковые яйца, Собачье сердце), романов, пьес. Творчество Булгакова-сатирика нашло отражение в самых разных жанрах: фельетон и небольшой рассказ, повесть с острой фабулой и широким использованием элементов фантастики. Ему были доступны и легкий юмор и безобидный смех, тонкая ирония и резкая сатира.

Автор правдиво показал нового Башмачкина, задавленного бюрократической машиной тоталитарного общества. Тема «маленького человека», которая доминировала в сатирических повестях раннего Булгакова, сменяется проблемой русской интеллигенции. По мнению автора «Собачьего сердца», человечество оказывается бессильным в борьбе с темными инстинктами, просыпающимися в людях.

Вопрос 53. Поэзия 20-30-х годов. Основные литературные группировки.

Название, годы существования, печатный орган	Фамилии сторонников и их основные произведения	Теоретическая платформа	Значение в литературном процессе
<p>ЛЕФ (Левый фронт искусства) 1922-1928</p> <p>Толстые журналы «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ»</p> <p>ЛЕФ→РЕФ (Революционный фронт искусства)(1929)</p>	<p>• В. Маяковский «Хорошо!», «Во весь голос», «Стихи об Америке», «Париж»</p> <p>• Б. Арватов «Речетворчество», «Искусство и производство»</p> <p>• А. Кручёных «Фонетика театра», «Календарь»</p> <p>• В. Каменский «Стенька Разин», «Пушкин и Дантес»</p> <p>• Н. Асеев «Свердловская буря», «Семён Проскаков», «Маяковский начинается»</p> <p>• В. Шкловский «Сентиментальное путешествие», «Удачи и поражения М. Горького»</p> <p>• О. Брик «Против творческой личности»</p> <p>• С. Кирсанов «Моя именинная», «Пятилетка»</p> <p>• С. Третьяков «Слышишь, Москва?!», «Противогазы»</p> <p>• Н. Чужак «Как и почему я</p>	<p>«Письмо о футуризме» (В. Маяковский) и манифест «За что борется ЛЕФ?»</p> <p>• Социологический подход к литературе</p> <p>• Искусство и художник должны раствориться в производстве</p> <p>• Теория «социального заказа», прагматизм</p> <p>• Отрицание художественной условности, вымысла</p> <p>• «Литература факта», документальность</p> <p>• Жанры – очерк, репортаж, лозунг</p> <p>• Умаление эстетической, воспитательной роли искусства</p> <p>• В плане поэтики – ориентация на ОПОЯЗ (формальный метод)</p>	<p>Группа афишировала себя как «гегемона» революционной литературы и нетерпимо относилась к другим литературным группам. Конкурировали с пролетарскими группами «Октябрь» и «ВАПП».</p> <p>Ввели термин «социальный заказ». Теории ЛЕФа были несостоятельными (постепенно вышли из объединения: Б. Пастернак, В. Маяковский)</p>

	отказался служить царю» <i>Кинорежиссёры</i> С. Эйзенштейн, Д. Вертов		
Имажинизм 1919-1927 Издательства «Имажинисты», «Плеяда», «Сандро» Журнал «Гостиница для путешественников в прекрасном» «Ассоциация вольнодумцев» – официальная структура	•С. Есенин «Анна Снегина», «Москва кабацкая», «Чёрный человек», «Русь Советская» •Р. Ивнев «Солнце во гробе», «Четыре выстрела в четырёх друзей» •А. Мариенгоф «Руки галстуком», «Витрина сердца» •В. Шершневич «2х2=5. Листы имажиниста», «Существуют ли имажинисты?» •И. Грузинов «Бычья казнь», «Западня слов» •Н. Эрдман «Самоубийца», «Мандат»	«Живописный манифест» (1919) «Музыкальный манифест» (1921) •«Победа образа над смыслом» (<i>imago – образ</i>) •Словесные образы часто трактовались в духе раннего футуризма •Отвергали представления о целостности, о завершенности художественного произведения •Революционное отрицание традиций •Есенин – за образность, основанную на естественной образности народного языка •Есенин «Ключи Марии» (1918) – «теория образных впечатлений» •Увлечение метафорой	Позиционировали себя как альтернативное футуризму литературное направление. Внёс вклад в культуру рифмования русской поэзии. Теоретические основы имажинизма – предпосылка для модернизма. Критиковался в советской печати.
Конструктивизм (ЛЦК) 1924-1930 Журнал «Красное студенчество»	•В.А. Луговской «Сполохи», «Перекоп», «Мускул» •В.М. Инбер «Цель и путь», «Мальчик с веснушками» •Э.Г. Багрицкий «Птицелов»,	«ЗНАЕМ. Клятвенная конструкция (Декларация) конструктивистов-поэтов» •Авангардное течение с установкой на поэтический эксперимент •Универсальность поэтической техники	Именовали себя выразителями «умонастроения нашей переходной эпохи». Выражение идеологии научно-технической интеллигенции буржуазии. В 1930 г. конструктивизм самораспустился как группа, не

	<p>«Контрабандисты»</p> <ul style="list-style-type: none"> • К.Л. Зелинский «Конструктивизм и поэзия», «Госплан литературы» • И.Л. Сельвинский «Рекорды», «Пушторг» • А.Н. Чичерин «Кан-Фун» 	<ul style="list-style-type: none"> • «Техницизм», схематизм языка, рационализация стиха • Игнорирование национальной природы искусства • Лозунг «Смерть искусству!» • Математический подход к искусству • Документалистика • Человеческие эмоции в искусстве – устаревшие и лишние • Стремление сблизить искусство с производством 	<p>отвечающая духу времени.</p>
<p>Серапионовы братья</p> <p>1921-1927</p> <p>Альманах «Серапионовы братья»</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Вс. Иванов «Бронепоезд 14-69» • К. Федин «Города и годы», «Братья» • Н. Тихонов «Орда», «Брага» • М. Зощенко «Возвращённая молодость», «Голубая книга» • В. Каверин «Девять десятых судьбы», «Два капитана» • М. Слонимский «Лавровы», «Западники» • Л. Лунц «В пустыне», «Родина» 	<p>«Почему мы «Серапионовы братья»?»</p> <ul style="list-style-type: none"> • Отказ от «тенденциозности» • Искусство «без цели и без смысла», самоценность искусства и творчества • Занимательность сюжета • Фабульный динамизм • Мастерство орнаментальной бытовой прозы • За беспартийность в искусстве 	<p>Дружественная атмосфера внутри группы.</p> <p>Художественный опыт «серапионов» поддерживал М. Горький. У молодых литераторов было немало единомышленников (Ахматова, Шкловский). Отражали идеологию мелкобуржуазной интеллигенции. Объединение не было однородным по политическим и литературным симпатиям. В 1926 г. группа прекратила собрания. Репрессии и усиление цензуры вынудили «серапионов» принять идеологию советской власти.</p>
<p>Перевал</p> <p>1923-1932</p> <p>Журнал</p>	<ul style="list-style-type: none"> • А.К. Воронский «На стыке», «Искусство и жизнь» 	<p>«На перевале (дела литературные)»</p> <ul style="list-style-type: none"> • Связь с 	<p>Реальная оппозиция РАППу. Отстаивали свободу писателей</p>

<p>«Красная новь» Сборники «Перевал» (до 1929)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • А. Весёлый «Россия, кровью умытая» • Н. Зарудин «Тридцать ночей на винограднике» • М. Светлов «Рельсы», «Хлеб» • М. Голодный «Сваи», «Земное: стихи» • И. Катаев «Сердце», «Жена» • Э. Багрицкий «Дума про Опанаса», «Контрабандисты» • М. Пришвин «Жень-шень», «Кашеева цепь» • А. Малышкин «Падение Даира», «Февральский снег» • А. Платонов «Город Градов», «Котлован» • А. Лежнёв «Вопросы литературы и критики» 	<p>традициями русской и мировой литературы</p> <ul style="list-style-type: none"> • Принцип реализма • Познавательная роль искусства • Не признавали дидактику и иллюстративность • Духовная творческая свобода художника • Борьба с нормативным «управляемым искусством» • Против схематизации • Независимость от социального заказа и идеологии • Искренность • Лозунг эстетической культуры • Лозунг гуманизма • Искусство должно давать надежду 	<p>от «социального заказа», были доброжелательны в оценках современной им литературы, развивались в духе эстетической критики.</p> <p>Были обвинены во внеклассовом подходе к искусству, в культе красоты, в неверии в возможность рождения нового классового искусства. После исключения из партии лидера Воронского группа была распущена как реакционная и идеологически вредная организация.</p> <p>1930 – суд над «Перевалом».</p> <p>1937 – репрессированы многие перевальцы</p>
<p>Пролеткульт 1917-1932 Журналы «Пролетарская культура», «Горн», «Творчество» (Москва), «Грядущее», «Пламя»(Петербург)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • А. Богданов «Красная звезда», «О пролетарской культуре» • А. Гастев «Поэзия рабочего удара», «Восстание культуры» • В. Плётнёв «На тихом Плесе», «Шляпа», «Уездное» • М. Герасимов «Монна Лиза», «Железные цветы», «Цветы под огнём», «Завод весенний» • В. Кириллов 	<ul style="list-style-type: none"> • Превосходство практической деятельности над духовной • Подмена индивидуальности коллективным «мы» • Отказ от культурного наследия • Противопоставление пролетарской культуры всей предшествующей • «Коллективно-трудовая» точка зрения на мир • Идея «одухотворенного 	<p>После Октябрьской революции Пролеткульт стал самой массовой и наиболее отвечающей революционным задачам организацией. Он объединял профессиональных и полупрофессиональных писателей, вышедших из рабочей среды. Деятельность этой группы была</p>

	<p>«Железный Мессия», «Отплытие», «Паруса», «Голубая страна»</p> <p>• В. Александровский «Завод огнекрылый», «Рабочий посёлок», «Подкованные годы»</p>	<p>единства» с машиной («машинизация») <ul style="list-style-type: none"> • Романтическая традиция (воспевание революции) • Монументализм • Поэтика: гиперболизм, планетарность, космизм, плакатность, агитационные интонации • Классовая исключительность пролетариата </p>	<p>подвергнута критике В. Ленина (философские взгляды), в начале 20-х годов организация была ликвидирована. Ленин «не хотел создания рядом с партией конкурирующей рабочей организации». Боролись за автономию от государства, за что и были разгромлены.</p>
<p>«Кузница» (1920) → ВАПП (Всероссийская Ассоциация пролетарских писателей) (1921-1931)</p> <p>Журналы «Кузница», «Журнал для всех», «Рабочий журнал», «Пролетарский авангард»</p>	<p>• В. Александровский «Рабочий посёлок», «Восстание», Север»</p> <p>• Г. Санников «Корабли», «Восстание паровозов»</p> <p>• М. Герасимов «Чучело», «Черная пена», «Негасимая сила», «Электропоэма»</p> <p>• В. Казин «Рабочий май», «Лисья шуба и любовь»</p> <p>• С. Обрадович «Капель», «Окраина», «Город»</p> <p>• С. Родов «Прорыв»</p> <p>• Ф. Гладков «Цемент», «Огненный конь»</p> <p>• А. Серафимович «Железный поток»</p> <p>• Ю. Либединский «Неделя», «Завтра», «Рождение героя»</p>	<p>• Социалистический реализм</p> <p>• Советская романтическая поэзия (утопизм)</p> <p>• Примат классовой, пролетарской литературы</p> <p>• Не признавали руководство развитием культуры партией</p> <p>• Идеализация труда и пролетариата, металла и машин</p>	<p>Независимый от Пролеткульта орган Всероссийского Союза пролетарских писателей. Группа претендовала на ведущую роль в развитии новой пролетарской культуры. На I Всероссийском съезде пролетарских писателей была учреждена ВАПП. В 1929 г. – «война» с РАПП. Большинство участников «Кузницы» вступило в РАПП</p>

	<ul style="list-style-type: none"> • Д. Фурманов «Чапаев» • Н. Ляшко «Доменная печь» • А. Новиков-Прибой «Цусима» • В. Кириллов «Паруса», «Железный Мессия» 		
<p>Октябрь 1922-1925</p> <p>Журналы «На посту», «Октябрь»</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Г. Лелевич «Набат», «В Смольном», «Голод» • Ю. Либединский «Неделя» • А. Весёлый «Россия, кровью умытая» • А. Безыменский «Октябрьские зори», «Как пахнет жизнь», «Городок», «Комсомолия» 	<ul style="list-style-type: none"> • Нет формальным экспериментам • Литература – средство пропаганды тем, которые диктует эпоха • Нигилистическая позиция по отношению к классическому наследию и к «попутчикам» 	<p>Противостоял беспартийной «Кузнице».</p> <p>Претендовал на роль единственного защитника коммунистической идеологии. Но после постановления Политбюро внутри группы возникли разногласия. Многие напостовцы вошли в РАПП.</p>
<p>РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей)</p> <p>1925-1932</p> <p>Журнал «На литературном посту»</p>	<ul style="list-style-type: none"> • А. Фадеев «Разгром» • А. Серафимович «Железный поток» • Ю. Либединский «Комиссары», «Поворот», «Рождение героя» • В. Ставский «Станица», «Разбег» • В. Киришон «Рельсы гудят» • В. Ермилов «За боевую творческую перестройку» • Л. Авербах «За пролетарскую литературу», «О задачах пролетарской литературы» • А. Селивановский «В литературных боях» 	<ul style="list-style-type: none"> • Установление гегемонии пролетарских писателей административным путем • Социалистическ ий реализм • Лозунги «Союзник или враг», «За одемьянивание поэзии», «учёба у классиков» • Строгое следование партийной линии • Борьба за партийность литературы, внедрение идеологии в массы • Образцовые нормативные тексты • Курс на реализм и борьба с романтизмом • «Бригадный метод», дух групповщины • Ввели новое 	<p>Заявила о себе как о представителе партии в литературе. Содействовала творческому развитию советской литературы, воспитывала пролетарских писателей. Но узость творческой платформы и ошибочность лозунгов отрицательно сказывались на произведениях писателей. Нападки, давление на литераторов, не соответствовавших критериям советского писателя (М. Булгаков, В. Маяковский, М. Горький, А. Толстой).</p>

	<ul style="list-style-type: none"> • Г. Лелевич «Набат», «Голод» 	<p>клеймо – «попутчик»</p> <ul style="list-style-type: none"> • Пригодная только литература, созданная пролетариатом и для пролетария, все остальное неполноценно, вредно 	
<p>ВОКП (Всероссийское объединение крестьянских писателей) → организация «пролетарско-колхозных писателей»</p> <p>1921-1931</p> <p>Журнал «Жернов»</p>	<ul style="list-style-type: none"> • С. Клычков «Весна в саду», «Сахарный немец», «Князь мира» • Н. Клюев «Плач о Сергее Есенине», «Деревня», «Погорельщина», «Сосен перезвон» • С. Есенин «Радуница», «Берёзовый ситец» • П. Орешин «Ржаное солнце», «Соломенная плаха», «Родник», «Откровенная лира» 	<ul style="list-style-type: none"> • Всестороннее художественное отражение жизни крестьянской массы • Крестьянский писатель с пролетарскими взглядами • Символы древнерусской книжности и иконописи • Использование славянской мифологии • Воспевание национальной культуры • Мотивы – жизнь деревни, природы, оппозиция город-деревня 	<p>В 1931 г. ВОКП переименовано в организацию «пролетарско-колхозных писателей» (политика «раскрестьянивания»). Писатели, выразившие мировосприятие русского крестьянства, первыми приняли на себя удар репрессий. Запрет на наследие Есенина. Трагизм в том, что на сегодняшний день это самое неизученное литературное объединение.</p>
<p>ОБЭРИУ (Объединение Реального искусства)</p> <p>1926-1930</p> <p>Детский журнал «Ёж и Чиж»</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Д. Хармс «Елизавета Бам», «Иван Иваныч Самовар» • А. Введенский «Ёлка у Ивановых», «Мяу» • Н. Заболоцкий «Таинственный город», «Змеиное яблоко» • Н. Олейников «Танки и санки» • Л. Добычин «Встречи с Лиз», «Портрет», «Город Эн» • Д. Левин 	<ul style="list-style-type: none"> • Алогизм • Гротеск • Столкновение смыслов – выражение конфликтности мироуклада • Разрушение жанровых рамок • Театр абсурда • Работали для детских журналов • Установка на игру (приём остранения) • Борьба с реализмом • Против тоталитарной советской политики • Нетерпимость к 	<p>Творчество обэриуэтов не было «игрой в бессмыслицу», их волновали экзистенциальные вопросы.</p> <p>Судьба обэриуэтов трагична (арестованы и сосланы).</p> <p>Журнал «Ленинград» в 1930 г. объявил их творчество «враждебным социалистическому строительству».</p> <p>После хрущёвской оттепели начали</p>

	«Полет герр Думкопфа» <i>Художники</i> – П. Филонов, К. Малевич	обывательскому здравому смыслу	издаваться детские стихи Хармса, Введенского. Эксперименты группы были продолжены в 70- 80-е гг. представителями авангардного искусства – И. Холиным, Д. Приговым, Т. Кибировым
--	---	-----------------------------------	---

В 1932 году Постановлением партии все группировки были устранены. Всем писателям, «стоявшим на платформе советской власти», предписывалось войти в **Союз советских писателей**. Сначала им руководил **Горький**, затем – **Фадеев**. Основным художественным методом становится **социалистический реализм**.

Вопрос 54. Философская и нравственная проблематика романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Критика о романе.

Проблематика романа Михаила Афанасьевича Булгакова «Мастер и Маргарита» включает в себя социально-исторические, этические, философские, эстетические аспекты. Конфликт романа имеет нравственно-философскую основу. Проявления **вечной борьбы добра и зла** предстают у Булгакова как конкретные события. В сюжете соединяются два временных пласта. Действие происходит и в современной автору Москве 20-х гг., и в древнем Ершалаиме. Сопоставляя события, которые разделяют почти два тысячелетия, читатель приходит к выводу, что **человеческая природа** за это время не изменилась. Об этом говорит Воланд на представлении в Варьете. Особенно ясно мы понимаем это, сопоставляя поведение зрителей Варьете и толпы, собравшейся в Ершалаиме, чтобы посмотреть на казнь. В Ершалаиме толпа требует отпустить разбойника Вар-равана, в Москве — вернуть Бенгальскому голову.

Москва 20-х изображена **сатирически**. Особое внимание писатель обращает на творческую интеллигенцию. Они озабочены только своим материальным благополучием. «Жить по-человечески» для них — это значит обедать в недорогом хорошем ресторане, иметь квартиру, дачу в Перелыгине. О творчестве здесь речи не идет. Никто из них не верит в то, о чем пишет. Слово «писатель» утратило свой высокий смысл, и поэтому Мастер говорит Ивану Бездомному: «Я не писатель, я мастер».

Судьба Мастера — это **судьба художника**, который не принял общих правил, который остался верен своим нравственным принципам. Его травят критики, арестовывают, лишают желаний писать и жить. В его душе поселяется страх. И все же Булгаков уверен, что «рукописи не горят»: настоящее искусство обязательно придет к людям.

Параллельно с московским сюжетом развивается действие романа Мастера о Понтии Пилате и Иешуа. В этой истории, несомненно, много общего с **библейской** историей жизни и смерти Иисуса Христа. Однако Булгаков настойчиво подчеркивает различия. Для писателя важно было показать не Бога, а обычного человека, воплощающего в себе некий **нравственный** идеал. Таким человеком у Булгакова является Иешуа, бродячий философ, проповедующий истину и любовь.

На протяжении всего романа Булгаков предоставляет своим героям возможность **нравственного выбора** в пользу добра или зла. По Булгакову, жизнью человека управляет некая высшая сила, но свой путь он волен выбирать сам. Каждый получает по

своей вере. Так, Берлиоз, не верящий в существование иной жизни, уходит в небытие. Мастер и Маргарита переходят в вечность, обретая покой и счастье, но не свет. Чтобы заслужить свет, нужно испить чашу страданий до дна и продолжать нести людям веру в добро, как это сделал Иешуа.

Проблема нравственного выбора поставлена перед многими героями романа. Иешуа не может солгать даже ради спасения своей жизни. Он верит в то, что обязательно наступит царство истины, он верит в вечную жизнь души, он считает всех людей добрыми по своей сути, нет плохих — есть несчастные. И он не может отступить от своих нравственных принципов.

Понтий Пилат, испытывая расположение к Иешуа и в душе желая ему помочь, проявляет трусость, испугавшись, что может погибнуть его карьера, а он сам окажется на месте арестанта. Он отправляет на казнь ни в чем не виноватого философа. После казни он испытывает жгучее раскаяние. Его нравственные страдания длятся почти два тысячелетия. Но своими муками и раскаянием он искупает вину и заслуживает прощение, чтобы пойти по лунной дороге вместе с философом.

Иван Бездомный после пережитых событий пересматривает свою жизнь, отказывается от сочинения бездарных стихов и становится историком.

Маргарите не нужно материальное благополучие, ей нужна **любовь**, ей нужен Мастер. Ради него она готова на все. Но интересно то, что после бала у Сатаны она просит в награду не возвращения Мастера, а чтобы Фриде перестали подавать платок, которым она задушила своего ребенка. Она объясняет свой поступок тем, что подала Фриде надежду на балу, и если та будет обманута, Маргарита не сможет быть спокойна всю жизнь. Она не может жить в разладе со своей **совестью**, не может обмануть чьих-то ожиданий.

Под влиянием событий, произошедших в Москве, многие герои не только сделали свой нравственный выбор, но и просто пересмотрели свое поведение, и это тоже перемена к лучшему. Так, например, Варенуха перестал грубить по телефону, Степа Лиходеев перестал пить и стал сторониться женщин. В душах людей, как и целом мире, **существуют добро и зло**, как свет и тени. Зло в романе выступает носителем справедливости. Невозможно наслаждаться «голым светом», лишив мир теней.

Роман «Мастер и Маргарита» вобрал в себя основные мотивы творчества Булгакова. Роман вобрал в себя **бесконечность времени** – от античных времен до двадцатых годов двадцатого столетия. Действие разворачивается на **безмерном пространстве** – от древней Иудеи до Москвы. В сюжете романа нечистая сила (Воланд и его свита) помогают вскрыть сущность, высмеять и взорвать обывательский мир (но не уничтожить его). Главные герои – Мастер и Маргарита – свободно перемещаются «по ходу событий» из мира реального в мир фантастический. Библейский «пласт» является связующим звеном между реальным и фантастическим миром. Легенда о Понтии Пилате, осудившем на смерть Христа, интерпретируется Булгаковым и как содержание романа Мастера, и как своего рода реальность, оживающая в памяти Воланда и завершающаяся при непосредственном участии главных героев произведения – в финале романа. Мастер разрешает Пилату уйти по лунной дороге к ожидающему его (и простившему его) Иешуа и тем самым как бы дописывает свой роман до конца.

Рассказывая о том, что произошло две тысячи лет назад, разворачивая действие среди пейзажей древней Иудеи, автор заставляет нас присутствовать при сценах, где творится сама История, где решаются те же проблемы борьбы добра и зла, что волновали людей в двадцатые годы двадцатого века, волнуют и сейчас.

М. Озеров. Роман «Мастер и Маргарита» является не только великим литературным явлением начала XX века, но и историческим источником жизни в СССР в 20-30-е годы. Сами Мастер и Марго не являются по большому счёту главными героями. Произведение о демоне, о Воланде, и не только о нём. Автобиографичность: наблюдая за Мастером и его

автором, мы находим много общего, так, например, Мастер сжигал свой роман о Понтии Пилате. У Булгакова была также и своя Маргарита, Елена Сергеевна Шиловская.

И. Виноградов (Из статьи «Завещание мастера»). М. Булгаков – прямой наследник великой традиции русского философского романа XIX века – романа Толстого и Достоевского. Это сатира – настоящая сатира, веселая, дерзкая, забавная, но и куда более глубокая, куда более внутренне серьезная, чем это может показаться на первый взгляд. Это сатира особого рода, не так уж часто встречающаяся, – сатира нравственно-философская... М. Булгаков судит своих героев по самому строгому счету – по счету человеческой нравственности...

Б. Соколов. С образом Маргариты в романе связан мотив милосердия... У Булгакова милосердие проявляет Маргарита, а не сам Воланд. Любовь никак не влияет на природу сатаны, ибо на самом деле судьба гениального Мастера predetermined Воландом заранее. Замысел сатаны совпадает с тем, чем просит наградить Мастера Иешуа, и Маргарита здесь – часть этой награды. Триады и диады персонажей (Воланд – Понтий – профессор

Вопрос 55. Антиутопия в русской литературе XX века.

Жанр антиутопии рождается в XX веке на основе жанра утопии. В основе антиутопии – пародия на жанр утопии либо на утопическую идею, доведение до абсурда ее постулатов, полемика с нею.

Целью авторов утопий, среди которых Томас Мор («Золотая книга, столь же полезная, как забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопии» 1516 г.), Т. Кампанелла («Город Солнца» 1623 г.), Н. Чернышевский («Что делать?» 1823 г.), В. Моррис («Вести ниоткуда» 1890 г.), А. Богданов («Красная звезда» 1908 г.) и другие, является изменить мир в лучшую сторону. Авторы утопий твердо верят в то, что человечество может построить счастливое общество.

«Антиутопия в художественной литературе – проекция в воображаемое будущее пессимистических представлений о социальном процессе» [Тимофеева, 1974].

Антиутопия **непрерывно включает** в себя описание будущего утопического государства, конфликт между человеком и государством.

Финал – гибель человека.

Человек – винтик машины, лишенный индивидуальности (имени, семьи, детей, фантазии, творчества, культуры).

свобода человека отсутствует (во всех аспектах);

Романная ситуация – накануне событий.

Страх в антиутопии перерастает свои исконные признаки, связанные с причиняемым объекту беспокойством, и превращается отчасти в элемент наслаждения.

Нацелена не на будущее – на настоящее.

Надежда есть.

В произведении «Мы» **Е. Замятина** люди живут в некоем государстве, основой которого является коллективизм и четкая регламентация жизни каждого члена государства-коммуны. Тут и механизация, и идея разрушения традиционной морали, которая воплощена в гротескном планировании личной и сексуальной жизни человека, рождаемости. В Едином Государстве нет ни названий «человек», ни имени, только существуют номера, которые живут в стеклянных домах, выходят на прогулку в течение определённого времени каждый день, просыпаются в одно и то же время, погружаются в темноту в одно и то же время, даже количество раз жевания — это четкие «50». Буквы и цифры удаляют смысл, который имеет имя, делая человека не уникальным человеком, а машиной, которая не отличается от других видов машин. В этом царстве нет «я», есть только единое «мы». Человек существует здесь как инструмент, как вещь. После Октябрьской революции в России повсюду царит культурная атмосфера, в которой есть только «мы», а не «я», революционеры погружаются в видение «нашей» мощной силы.

Это коллективное «мы», а не индивидуальное, с нашей уникальностью. Замятин, увидев ужасную вещь о культуре машины, использовал слово «мы» в качестве названия этого романа, пытаясь вернуть «я» и развалить «наше» господство. Независимо от того, насколько человек механизирован, он не может быть полностью лишён человеческой природы. Так как люди не настоящие машины в конце концов, даже настоящие машины могут совершать ошибки. Поэтому между едиными номерами Единого Государства всё ещё сохраняются некоторые дикие призывы. Они пытаются найти потерянное «я» и душу, найти свою собственную субъективность, а затем пробудить субъективное сознание других. I-330, как первый номер, который хочет выйти из зелёной стены, имеет идеи и умения древних людей. Она привела часть номеров, включая D-503, в другой мир. Она постепенно освободила самосознание, заключённое в своём сердце. Будучи дизайнером космического корабля ИНТЕГРАЛА, D-503 качается между «я» и «мы», его уровень сознания находится между человеком и машиной. Герой в работе D-503 неоднократно подчёркивал, что для людей Единого Государства «Я» и «Моё» являются нелепыми историческими понятиями. В таком мире у всех нет ни желания, ни мыслей, ни эмоций, кроме упорядоченной работы остаётся только тишина. «Мы» все существуют как единое целое. В романе Замятин не называет персонажей, кто названы в честь порядка рождения. В этой группе «нас» доминирует экстремальный интеллект без какого-либо права свободно выбирать. С момента возникновения самого государства человечество всегда стремилось сделать его более совершенным. По общему признанию, персиковый источник вне предела людского мира — это цель, которую каждый хочет преследовать. Хотя совершенству нет предела, быть не имеет значения, если мы намеренно преследуем повторяющуюся совершенную жизнь. Наука и техника — это обоюдоострый меч, что не только делает общественную жизнь человека удобнее, но и нанесёт человеческому будущему страх и бедствие. Появление антиутопической идеи на самом деле воплощает в себе заботу о человеческой природе и является размышлением чрезмерного уважения к науке и технике.

Следует отметить, что антиутопический роман — это, в конце концов, вымысел, основанный на реальности, цель которого — предупредить будущее и, следовательно, литература с пророческим характером. То же самое относится и к русским антиутопическим романам. Вместо того, чтобы напрямую приравнивать реальность к антиутопическому миру, писатели не отрицают реальность полностью, они видят в реальности определённые факторы риска и тенденции, предупреждающие о будущем развитии человеческого общества. Забота о человеческом существовании всегда пронизывает слова, потому что русские антиутопические романы раскрывают систему, которая убивает человечество. Гуманные чувства — это тёплый поток бурного желания под мрачно-трагическим тоном антиутопического романа. Замятин в романе «Мы», хотя и устанавливает трагический финал для мужчины и героини, но для другой женской фигуры O-90 устраивает судьбу бегства в свободный мир и порождает новую жизнь. Этот побег, как черное облако, украшенное золотыми краями, передаёт нам немного надежды. То, что критикует писатель в романе, — это виртуальная тоталитарная система. Автор ставит под сомнение стремление человеческого общества к сверхдержаве государства и машины и беспокоится о перспективе такого развития. Он преувеличивает эту тенденцию, предупреждая людей. С точки зрения предсказания будущего и критики будущего «Мы» является наиболее типичным антиутопическим романом, а в последующей антиутопической литературе постепенно усиливается степень критик реальности.

Вопрос 56. Проблема «личность – народ – история» в романе М. Шолохова «Тихий Дон». Характеристика стиля писателя. Новое в «шолоховедении».

«Тихий Дон» М. Шолохова — роман-эпопея, раскрывающая судьбу народа в период Первой мировой и Гражданской войн. Российская действительность предоставила в

распоряжение автора такого рода конфликты, которых еще не знало человечество. Старый мир до основания разрушен революцией, ему на смену идет **новая социальная система**. Все это и обусловило качественно новое решение таких «вечных» вопросов, как человек и история, война и мир, личность и народ.

События в «Тихом Доне» начинаются в 1912 году, перед первой мировой войной, и заканчиваются в 1922 году, когда отгремела на Дону гражданская война. Прекрасно зная жизнь и быт казаков Донского края, будучи сам участником суровой борьбы на Дону в начале 20-х годов, Шолохов основное внимание уделил изображению **казачества**. В произведении тесно соединяются документ и художественный вымысел. В «Тихом Доне» много подлинных названий хуторов и станиц Донского края. Центром событий, с которым связано основное действие, является станица Вешенская.

Двадцатое столетие стало для литературы эпохой новых открытий и в области внутреннего мира человека, и в **изображении народа, масс**. Обе эти особенности современной литературы ярко проявились в «Тихом Доне» Шолохова. Это роман-эпопея. Уже сам выбор жанра говорит о том, что писателя одинаково интересует и судьба народа, и участь личности, изображение тех наиболее сильных чувств, стремлений, рожденных временем, которые, действуя одновременно и в совокупности, создают перевороты в истории, новые формы жизни.

Изображение эпических событий в романе-эпопее – это тоже психологическое исследование, но исследование особого рода. Автор видит, как определенные человеческие чувства и мысли берут верх над остальными, как эти чувства, оставаясь глубоко личными и уже не только личными, взаимно усиливаются, ищут выхода в действии, как творческая деятельность людей становится созданием истории. Автор эпопеи показывает, что думает и чувствует масса людей в каждый момент развития событий, какие представления рождают у нее эти события.

Вот в «Тихом Доне» Шолохова контрреволюционная **армия казаков** участвует в бою против красных. Какими глазами увидели казаки незнакомую им Красную Армию, что поразило их, какие вызвало ощущения?

«...Казаков изумило то, – пишет Шолохов, – что впереди первой цепи на высокой белой лошади ехал всадник, – видимо, командир. И перед второй цепью порознь шли двое. И третью повел командир, а рядом с ним заколыхалось знамя. Полотнище алело на грязно-желтом фоне жнивья крохотной кровавистой каплей».

Вот какой предстала Красная Армия перед казаками. Они увидели в ней то, что было новым, незнакомым.

«– У них комиссары попереди! – крикнул один из казаков.

– Вб! Вот это геройски! – восхищенно захохотал Митька Коршунов.

– Гляди, ребятки! Вот они какие, красные!»

Первое, что бросилось в глаза казакам, – новый для них мир невиданных отношений. *«Вот они какие, красные!»* – в таких словах выразилось изумление перед этим миром.

А через несколько минут казаки слышат властно хватающий за душу напев «Интернационала», с которым наступают красные бойцы. Они улавливают слова гимна «владеть землей», и слепая ярость охватывает казаков. Эти слова напоминают им, что перед ними безземельная мужичья Русь, которая – как внушили им белые офицеры – идет отбирать их тучные, политые потом и кровью земли. Враждебное, непримиримое чувство повело их в бой.

Это был тяжелый этап в истории, этап в психологическом развитии целого слоя – казачества. **Острое «чутье» истории нужно иметь писателю, чтобы» взять на себя ответственность вот так точно, смело определить состояние масс людей.**

Писатель не скрывает трагического заблуждения казаков, большинство которых составляли крестьяне-труженики, чьи интересы были с большевиками, а они, обманутые, обозленные, стреляли в таких же, как они, тружеников. Автор, ощущает это состояние казаков, знает его причины, чувствует, как клокочет в... казаке ревнивая, жадная страсть к

земле, заливают глаза слепая ненависть к чужакам, посягнувшим на казачье, кровное. Шолохов не просто определяет, исходя из фактов истории, вехи событий, он знает до тонкости психологию своих героев. Все оттенки их поведения – это живая, единственно возможная реакция его героев в данной обстановке. Неверно, таким образом, думать, что автором эпопеи становится художник, которого увлекают больше события, чем человек.

Художник также может показать, как классовые битвы, движение масс создают **историю, как они выдвигают личность**, создают условия для ее деятельности. **Сложный характер Григория Мелехова** нельзя было бы понять, если бы, распутывая клубок его внутренних противоречий, автор не отыскивал их концы в классовой борьбе среди казачества.

Из эпопей «Тихий Дон» читатель узнает, как «вырастает» на почве казацкой жизни Григорий Мелехов, как впитывает привычки и навыки своего мира. Затем Григорий становится участником большой истории, и каждое душевное движение, поступок героя читатель видит увеличенным, словно в мощном телескопе, в событиях классовой борьбы на Дону. Вот, например, как раскрывается в эпопее одно частное решение недавнего красноармейца Григория Мелехова – его отказ покинуть хутор и пробираться к красным при известии о разгроме красноармейского отряда под Сетраковым.

Сам по себе поступок Григория может показаться не таким уж серьезным. Ведь Григорий не сказал прямо, что порывает с Красной Армией, ни другим, ни самому себе. Он просто не вышел из хутора по первому зову, просто чуть «помедлил». И вот во что вылилось мгновенное к вроде бы случайное решение Григория в ходе развития событий.

Григорий распрощался с Михаилом Кошевым, решившим пробираться к красным, и уже через несколько минут очутился на многолюдном станичном майдане. Он оказался среди тех, кого белоказачий офицер призывал идти против революционных армий. Когда офицер начал читать воззвание, Григорий – «вышел из толпы». Что-то связывало везде Григория с ушедшим Кошевым, с Красной Армией. Но из толпы раздались крики отца, брата, хуторян: Григория уговаривали вернуться. После некоторых колебаний он *«пошел на толпу, не поднимая глаз»*. Сильно недовольство Григория-фронтовика войной, но глубоко захоронена в его сердце давняя привязанность к семье, к отцам и командирам. В романе-эпопее, в сцене сбора на майдане, видно, как эта привязанность задерживает Григория, словно *«бычка на оборочке»*, в толпе стариков, среди тех, кто готовится громить красногвардейские части.

В разгар сбора на майдане казацкий сотник предложил выбрать Григория командиром отряда. Григорий, *«подталкиваемый сзади, багровея»*, выходит на середину круга. Григорию льстит почет стариков. Еще не прямое желание послужить своим, а честолюбие оставляет Григория в кругу хуторян. **Ведь нельзя объяснять поведение Григория только влиянием социальной среды и классовых «противоречий. Это натура ярко индивидуальная.** В эпопее «крупным планом» даются и индивидуальные черты характера. Вдруг вспыхнувшее честолюбие чуть не сделало Григория-красногвардейца командиром контрреволюционного отряда. «Опомнились» сами старики: чуть не избрали «красняка» командиром. Только тогда Григорий «отмежевывается» от них: *«Да я и не нуждаюсь. На кой чорт вы мне сдались! Я и сам не возьмусь! На чорта вы мне понадобились!»*

Эпопея «увеличивает» каждую черту характера, каждый поступок героя, показывая, как эта черта проявляется в классовой борьбе. Чем становится в эпопее «частное» решение Григория не уходить из хутора? Эпическое начало «несет» это решение, раздувает его до громадных размеров. Мгновенное побуждение Григория повременить, остаться дома, вдали от битв, вовлекает его в крупные схватки. Григорий под угрозой лишения казачьего звания оказывается в отряде татарцев, направленных против Подтелкова. И вот он уже лицом к лицу с председателем Донского Совнаркома.

«Что же, расстреливаешь братьев?» – спрашивает его перед казнью Подтелков. Да, Григорий уже воюет против братьев, одно минутное решение при определенном ветре

обстоятельств занесло Григория в лагерь контрреволюции. Каждая черточка в характере героя, которую невозможно сделать видимой, растворив ее в «потоке сознания», становится ясно различимой на полотне эпопеи. Когда наряду с реакцией Григория на те или иные события показывается отношение к ним разных слоев казачества, то совершенно точно определяется природа тех или иных его колебаний, их объективный смысл.

Действие в романе развивается в двух планах — историческом и бытовом, личном. Но оба эти плана даны в неразрывном единстве. Патриархальная идиллия мелеховской юности разрушается в плане личном — его любовью к Аксинье, в плане социальном — столкновением Григория с жестокими противоречиями исторической действительности. **Органична и развязка романа.** В плане личном — это смерть Аксиньи. В плане социально-историческом — это разгром белоказачьего движения и окончательное торжество советской власти на Дону.

В центре романа трагедийный характер — Григорий Мелехов. Он **олицетворяет трагедию народа**: это и трагедия тех, кто не осознал смысла революции и выступил против нее, и тех, кто поддался обману, трагедия многих казаков, втянутых в Вешенское восстание в 1919 году, трагедия защитников революции, гибнущих за народное дело.

К Григорию Мелехову нельзя подходить однозначно. Нельзя не заметить, что он впитал в себя целый ряд народных **традиций**: тут и кодекс воинской чести, и напряженный крестьянский труд, и удалство в народных игрищах и гуляньях, и приобщение к богатому казачьему фольклору. Из поколения в поколение воспитываемые смелость и отвага, благородство и великодушие по отношению к поверженным, презрение к малодушию и трусости определили поведение Григория Мелехова во всех жизненных обстоятельствах.

Воплощением **народной нравственности** и нерушимых жизненных устоев являются в романе Ильинична и Наталья. Ильинична — хранительница семейного уклада. Она утешает своих Детей, когда им плохо, но она же сурово судит их, когда они совершают несправедливые поступки. Страдает от нелюбви Григория Наталья, и ее страдание отмечено высокой нравственной чистотой.

В романе «Тихий Дон» показан величайший социальный сдвиг в судьбе народа. Не только гибель казачества как сословия изображена в книге. Величие М. Шолохова в том, что он прослеживает жизнь всей нации, общенародную судьбу. Столкнулись два мира представлений и верований, произошли крутые исторические разломы. Герои М. Шолохова объединяют в себе коренные противоречия эпохи, воплощают общенародные душевные качества. В этом сила шолоховского реализма.

Работая над эпопеей «Тихий Дон», Шолохов исходил из философской концепции о том, что народ является основной движущей силой истории. Эта концепция получила в эпопее глубокое художественное воплощение: в изображении народной жизни, быта и труда казачества, в изображении участия народа в исторических событиях.

Характеристика стиля писателя. Общие истоки стиля Шолохова, автора «Тихого Дона», в настоящее время очевидны: народная основа, выступающая в многообразных формах, в частности, в виде местного донского наречья и колорита, в сочетании с традициями русской классической литературы (Л. Толстого, Гоголя, Чехова в особенности) и советской литературы 20-х годов.

Художественный мир «Тихого Дона» конкретен, представим. Слово Шолохова **передает зрительные, слуховые, обонятельные, осязательные, вкусовые ощущения и впечатления**: *«...резко пахло печеным хлебом, сеном, конским потом... Григорий, еле шевеля языком, облизал спекшиеся губы, почувствовал, как в рот ему льется густая, со знакомым пресным вкусом, холодная жидкость».* *«Григорий услышал издавна знакомый, согласный, ритмичный перезвук подогнанного казачьего снаряжения...»* Подобных описаний в романе-эпопее множество. Автор не избегает и описаний неэстетичных, особенно когда с эпической сдержанностью пишет о тяжелых ранах, о трупах убитых. *«Бешняк... присел, скрежеща зубами, сгибаясь в смертном поклоне: немецкий ножевой*

итык искромсал ему внутренности, распорол мочевой пузырь и туго дрогнул, воткнувшись в позвоночник». Ничего подобного в русской классической литературе, в том числе в «Войне и мире», мы не найдем, здесь отразился уже страшный опыт XX столетия, приучивший людей к тому, к чему привыкать нельзя. Но, разумеется, эпическое спокойствие повествователя обманчиво — это форма выражения неприятия войны.

«Изобразительное» в романе-эпосе, как правило, подчинено выразительному, передаче впечатления, настроения, характеристике персонажа и т.д.: во время венчания Григорий *«давил в руке восковой стержень свечи... Потом Григорий три раза целовал влажные безвкусные губы жены, в церкви угарно завоняло чадом потушенных свечей...»*. Мирон Григорьевич на свадьбе *«плясал деловито и серьезно, — как все, что он делал»*.

Изобразительна и речь персонажей, передаваемая со всеми ее диалектными особенностями. Частично они сохраняются и в авторской речи. Но персонажи, не принадлежащие к донцам, говорят менее сочным и характерным языком. Особенно это касается интеллигентов, вообще образованных людей. Практически все они изъясняются книжно — и друг с другом, и с простыми людьми, словно совершенно не могут хоть немного сориентироваться на понимание собеседника. Например, Копылов, начальник штаба дивизии Мелехова, распекает его за незнание приличий: *«...вместо того чтобы пользоваться носовым платком, как это делают все культурные люди, ты сморкаешься при помощи двух пальцев...»* и т.д. Весь этот разговор, как и многие другие в четвертой (и отчасти третьей) книге, затянут и звучит неестественно.

Наряду с сухим языком информационных «справок» Шолохов иногда **использует патетику**, достаточно, впрочем, сдержанную: *«Кучка храбрецов с пением «Интернационала» пошла в контратаку. На смерть. Сто шестнадцать павших последними возле Дона были все коммунисты Интернациональной роты»*

Шолохов оказывается в своей настоящей стихии, когда описывает природу, быт, людей родного Дона. «Местный» материал не мешает писателю **создавать общечеловеческие значимые образы, но придает им своеобразный, неповторимый живой колорит.**

Писатель социалистического реализма не делает «я» личности единственной святыней, он видит своих героев в реальном мире и не боится признать, что поступки их во многом определяются «внешними» обстоятельствами. А для автора романа-эпопеи все то, что «вне героя» – события жизни, истории, – представляет особый самостоятельный интерес и позволяет по-новому разглядеть то, что «внутри героя».

В эпосе «Тихий Дон» жизнь народа раскрывается в своем собственном (имманентном) проявлении, поэтому уникальный роман М.А. Шолохова относится к новому типу художественного изображения, в котором принципы «народного романа» (XIX век) соединены с эпосом нового времени и субъекты повествования воспринимаются читателем как реально существующая действительность.

Начиная с 1940 года, со времени выхода романа, в литературной критике велись достаточно острые споры об образе Григория Мелехова. **Наметились направления в оценке героя.**

В первом случае исследователи (Л. Якименко) делали акцент на том, что Григорий постепенно расходится со своим народом и превращается в «отщепенца», что Мелехов на этом пути расхождения постепенно утрачивает те привлекательные качества натуры, которые у него есть вначале (главный герой – народ, а Мелехов – отщепенец). **Кирпотин:** Как главное личное качество Григория Мелехова названы низкие умственные способности и малограмотность, а в общественном смысле – «собственник», для которого главная ценность – свой клочок земли. ...Он – рыцарь без страха и упрека, патриот-воин беспредельной храбрости, человек долга и чести. Он многосторонне одарен... Его чувства тонки и сложны. Ему близки идеи социальной справедливости... В образе Григория Мелехова воплощена двуличность мелкой буржуазии... В груди героя романа сожительствоуют и бурно сталкиваются две души: одна - полупролетарская, другая –

«хозяйская»... Вся его судьба ярко выраженная борьба тех двух начал... «Мелеховщина» - это трагедия мелкобуржуазной раздвоенности".

Вторая концепция, сформировавшаяся в 1960-е годы, «сняла» вину с Мелехова. **В. Ковалев** выступил против критиков, считавших, что Шолохов занят главным образом обличением слабых сторон народного характера, был против теории отщепенства.

О противоречивости характера шолоховского героя говорил **Щербина**, а **Метченко** назвал Г. Мелехова «художественным типом эпохи». В конечном итоге литературоведами делается вывод о трагичности героя.

Емельянов: выдвинул концепцию «исторического заблуждения»: в романе важная мысль народная, Мелехов – центральный типический герой, он часть народа, поэтому он жертва заблуждения исторического.

Петелин, Хватов, Бирюков не сосредотачиваются на казачестве, поэтому Мелехов – это типичный русский герой, герой эпический.

СОВРЕМЕННЫЕ ВАРИАНТЫ ТРАКТОВКИ МЕЛЕХОВА

Тамарченко и Чалмаев: концепция правдоискателя.

Чудакова: Мелехов – завершение череды русских героев.

Образ Григория Мелехова современных исследователей мало интересует, озвучиваются версии неожиданные или давно отвергнутые. Например, **Ф. Кузнецов**: «У Шолохова была своя мера отношения к Григорию Мелехову – как фигуре глубоко трагической и обреченной на гибель». Еще писали Д. Польш, Е. Палиевский, Г. Ребель и др.

Среди новейших исследовательских работ о Шолохове большой интерес представляет коллективная монография «**Новое о Михаиле Шолохове. Исследования и материалы**». В издание включены работы известных ученых, которые фрагментарно представляют отдельные монографические работы этих ученых: **Н. Корниенко** «Читатели и нечитатели у Шолохова (Контексты темы)», **Ф. Кузнецова** «Рукопись «Тихого Дона» и проблема авторства», **С. Семенов** «Донские рассказы». От поэтики к миропониманию», **Ф. Бирюкова** «Горький – Серафимович – Шолохов (К истории творческих взаимоотношений)», **В. Саватеева** «В силовом поле «Тихого Дона» (М. Шолохов и послевоенная проза: сближения и несходства)», **В. Васильева** «Последние книги «Тихого Дона» и «Поднятой целины» в единстве исканий М. А. Шолохова», **Н. Глушкова** «Русская совесть М. А. Шолохова в «расколоте зеркале» литературной критики», **Г. Ермолаева** «В поисках соавторов «Тихого Дона».

Н. Стюфляева успешно разрабатывает проблему соборности, христианских мотивов в «Тихом Доне». **Н. Гречушкина** пишет о том, что к мысли о необратимости угасания белого движения приходят и предшественники Шолохова, однако Шолохов еще в 1920-х гг. назвал единственный путь разрешения противоречий – личного покаяния в гражданской междоусобице («Белое движение в романе М. А. Шолохова «Тихий Дон» и военно-исторической прозе русского зарубежья (А. С. Лукомский, А. И. Деникин, П. Н. Краснов)»).

Вопрос 57. Эволюция военной темы в русской литературе 2 половины XX – начала XXI века (анализ произведений по выбору).

Литература о Великой Отечественной войне прошла в своем развитии несколько этапов:

Литература периода ВОВ

В 1941—1945 гг. ее создавали **писатели, отправившиеся на войну**, чтобы своими произведениями поддержать патриотический дух народа, объединить его в борьбе с общим врагом, раскрыть подвиг солдата (М. Львов, Б. Слуцкий, Ю. Друнина, С. Орлов, К. Ваншенкин, Б. Межиров, корреспонденты К. Симонов, А. Твардовский).

В это время доминирует **публицистика и жанр очерка**. Очерк был наиболее продуктивным жанром. Этот жанр давал художнику возможность быстрого, оперативного

отклика на происходящее события. Писатели утверждают необходимость победы. Основная мысль – Россия должна выстоять.

В развитии **жанра романа** наблюдаются три тенденции:

1) героико-эпическая тенденция (романтика, патетика, экспрессивное начало, патриотизм, концепт мужества, непримиримость): «Непокоренные» Горбатова, «Молодая гвардия» Фадеева, «Ленинградские рассказы» Тихонова.

2) яркое эмоциональное авторское начало, пафос, однозначность («Молодая гвардия» Фадеева, «Наука ненависти» Шолохова)

3) реалистическая тенденция толстовской традиции будней войны, грязи, крови (А. Бек «Волоколамское шоссе», Гросман «Народ бессмертен»).

Поэма А. Т. Твардовского «Василий Теркин» — самое удивительное, самое жизнеутверждающее произведение, с которого, собственно, и началась военная тема в нашем искусстве. Она поможет нам понять, почему же все-таки, вопреки сталинизму и рабскому положению народа, великая победа состоялась. «Василий Теркин» — это поэма-памятник русскому солдату, который был воздвигнут задолго до окончания войны. При всей эпической заданности сюжета в поэме торжествует лирическое начало, сообщающее повествованию пронзительную ноту любви и доброты, благоволения к человеку, будь он Теркин, будь старик ветеран, будь санитар, будь генерал. Любовь растворена в каждой строчке поэмы. Твардовский показал своего героя в полный рост. Его отличают доброта, юмор, чуткость, благожелательность, внутренняя сила. Он принимает все как есть, не занят только собой, не унывает и не предается панике («Перед боем»). Ему не чужды чувство благодарности, сознание единства со своим народом, не уставное «понимание долга», а сердцем. Он смекалист, храбр и милосерден к врагу («Поединок»). Все эти черты можно обобщить в понятие русский национальный характер. Твардовский все время подчеркивал «парень он обыкновенный». Обыкновенный в своей нравственной чистоте, внутренней силе и поэтичности. Именно такие герои способны заряжать читателя бодростью, оптимизмом и «добрыми чувствами» к людям, стране, природе.

А. Александров «Священная война», А. Ахматова «Мужество», М. Алигер «Зоя», К. Симонов «Жди меня», А. Толстой «Русский характер», М. Исаковский, М. Сурков, Н. Тихонов.

Послевоенный период (до 60-х)

Ведущий жанр – **повесть и роман, роман-эпопея** (К. Симонов «Живые и мертвые», В. Гроссман «Жизнь и судьба», «За правое дело»). Герой – полководец, русский богатырь. Враг – безликая масса. Появляются книги мемориально-очеркового характера (Твардовский «Родина и чужбина»). Разделение литературы **на «штабную»** (Л. Леонов, И. Стаднюк, А. Чаковский, В. Карпов, это социально-исторические романы, монументально-панорамные) и **«окопную»**. Природу подвига пытается показать Б. Полевой в «Повести о настоящем человеке». В 1946 выходит повесть Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда» – специфический жанр: мы как бы читаем **дневник** главного героя (краткость, впечатления, влияние на человека). Рассказ М. Шолохова «Судьба человека» (1956). Содержанием произведения становится столкновение героя с историей, попытка отстоять человеком свою сущность, свое право на жизнь в годы войны. Композиционный прием писателя-рассказ в рассказе, позволяющий соединить частное с общим. Рассказ от первого лица создает впечатление необыкновенной достоверности, документальности. Андрей Соколов-собираемый образ русского солдата.

Предтечей всей прозы «лейтенантов» стало повесть Н. Некрасова «В окопах Сталинграда». При обсуждении этой повести Фадеевым было впервые употреблено выражение «окопная правда». Писатели этой прозы – это люди окопов. На специфическом военном материале проза «лейтенантов» решает вечные вопросы о добре и зле, войне и мире, милосердии и жестокости.

Период 60-70-х гг.

60-70 гг. – в это время в литературу пришло «поколение лейтенантов»: Ю. Бондарев, Г. Бакланов, В. Быков, В. Астафьев, К. Воробьев. Их произведения противостояли многим произведениям, написанным ранее и в первую очередь тем, в которых возносился Сталин, командование. На третьем этапе писатели показали **становление характера** в условиях войны, **исповедальное** начало.

Черты литературы этого периода:

1. Локальность фабулы (основной жанр – **повесть**), автобиографичность, окопная правда. герой – **труженик** войны. Жанры – дневник. Ориентир на факт. Героизм, утверждение ценности жизни каждого человека. Проблема нравственного выбора (Б. Васильев, С. Залыгин)

2. Художественно-документальная тенденция (основа – документ). А. Адамович «Блокадная книга», Алексиевич «У войны не женское лицо».

3. Фронтная, **лейтенантская** проза: метафизическая военная проза. Бондарев «Последние залпы», Быков «Журавлиный крик», Астафьев «Звездопад», «Убиты под Москвой» Воробьев, «Пядь земли» Бакланов.

4. Неоднозначность образа врага (В. Кондратьев «Сашка», В. Быков «Карьер»)

5. Традиции «жесточкого реализма» В. Гаршина.

Е. Н. Горбунова: для художественного обобщения пережитого одного запаса биографии недостаточно, нужен определенный уровень эстетического и философского развития. Чаще всего в прозе лейтенантов изображается передний край, суровая правдивость сочетается с углубленным вниманием к психологии ч-ка на войне, к его внутреннему миру.

Кузьмичев: основная эстетическая концепция послевоенных книг о войне: ч-к на войне, его судьба. Ведущими становятся проблема нравственного выбора, совести, памяти и ответственности. В прозе лейтенантов (Бондарев, Быков, Кондратьев) определен угол зрения на войну и воюющего ч-ка, это угол зрения рядового участника боя.

Виктор Астафьев «Пастух и пастушка» – психологическая повесть. «Современная пастораль»-определение самого Астафьева. В античной литературе жанр, изображающий мирную сельскую жизнь. Война не изображалась в пасторали. Астафьев пытается соотнести несовместимые вещи: война и любовь, созидание и разрушение. 2 пласта повествования: антипасторальный (жестокая проза войны) и пасторальный (история о любви Бориса Костяева и Люси). В «Пастухе и пастушке» война предстает как Апокалипсис-как некое вселенское зло, жертвами которого становятся все, русские и немцы, женщины и мужчины, дети. Повесть насыщена натуралистическими сценами и подробностями, воссоздающими ужасный лик войны.

Понимание войны как трагедии. Астафьев показывает, что война делает с душой человека. Она ее растлевает. Пример тому – образ старшины Мохнакова. Он великолепный вояка-воюет умело, толково, профессионально начинает убивать. Но именно он после боя начинает мародерствовать, по-хамски обращается с приютившей их хозяйкой. Гибель Мохнакова по всем литературным стандартам подвиг, но Астафьев видит здесь не только героический акт, но и акт самоубийства; Мохнаков обдуманно покончил с собой, потому что не смог жить со своей испепеленной, ожесточившейся душой. И Борис Костяев на войне душевно истрачивается. Поэтому так нелепа его смерть. Надломленность души Бориса обнаруживается в снах героя. Сны – символическая картина Времени. В полузабытьи Борис видит: человек держит «на черной ладони сверкающие часики», рвет волосы на голове – отражение трагедии военного времени. Затем «человек выскочил из бани – мостки унесло» – разрыв связи с прошлым. «Прислонив руку к уху, человек слушает часы и бредет от бани все глубже, дальше не по воде, по чему-то черному», – по крови. «Человек бросает часики в красные волны и начинает плескаться», – образ человека вне времени, человека, порвавшего всякие связи с прошлым и будущим, погрузившегося в хаос.

Логическим продолжением первого становится второй сон. «Чистая-чистая» вода и «чистое-чистое» небо, море без конца и края, «неизвестно где сливающееся» с небом. На фоне света возникает образ паровоза – человеческой жизни, летящей к «какому-нибудь берегу». Птицы-время опять попадают под удары «человека из бани» и «безголовые» падают. Борис совершает одиночную попытку вмешаться и остановить человека, но получает грубый и устрашающий своей прямоотой ответ: «Жрать чего-то надо?!» Ощущением одиночества и беспомощности одного человека перед нагрянувшим насилием наполнены размышления героя: «Люди как люди, живут, воюют, спят, врага добивают, победу добывают, о доме мечтают, а я? “Книжков начитался!” Правильно... ни к чему книжки читать, да и писать тоже. Без них убивать легче, жить проще!»

С ужасом войны вступает в противоборство душевное начало. Сюжет повести-любовь Бориса и Люси. Мотив «Пастуха и пастушки» (вынесенного в заглавие) звучит несколько раз: Люся и Борис, полюбившие друг друга; деревенские старики, убитые одним снарядом (Образ «пастуха и пастушки» – не олицетворение безжалостной судьбы, сурового времени. Этот образ несет идею вечной любви, над которой не властна ни Смерть («попробовали разнять руки пастуха и пастушки, да не могли и решили так тому и быть...»), ни Время («Скоро, совсем скоро мы будем вместе. Там уж никто не в силах разлучить нас...»); родители Бориса как идеал нежной любви; пастух и пастушка, которых Борис видел в театре в детстве. Астафьев использует снижено-бытовое и идиллическое. Композиция кольцевая и такая композиция выявляет идею произведения. Война оборвала жизнь, но любовь не погибла, т.к. она живет в памяти Люси. Финал превращает повесть о любви в повесть-реквием по всем погибшим в годы войны (скорбящая женщина приходит на могилу любимого и оплакивает всех убиенных на войне).

Последние десятилетия XX в. и начало XXI в.

ознаменованы трагическими событиями новых войн в Афганистане, на Кавказе. Они нашли отражение в русской литературе.

Олег Ермаков. Будучи участником войны, он неизменно возвращается в своих произведениях к «афганскому» материалу – роман «Знак зверя» (1992) и повесть «Возвращение в Кандагар» (2004), цикл «Афганские рассказы». **Война в сборнике представлена буднично, как работа, зато смерть, кровь и ужас наполнены фотографическими подробностями. Бесправие ветеранов, дедовщина.**

«**Цинковые мальчики**» **С. Алексиевич**, как и книга об Отечественной войне («У войны не женское лицо»), дают срез эмоций, психологических и интеллектуальных реакций на самые болевые проблемы современной действительности. В вошедших в книгу рассказах зафиксированы моменты душевного слома, предельная трудность примирения с собой, профессионально убивавшим людей. Три художественные системы неразделимо соединены в повести: **реализм, натурализм, экзистенциализм** (традиционный «окопный» «набор»). Действительно, художественный материал «Цинковых мальчиков», как и любого другого (за исключением первого – «У войны – не женское лицо») произведения Алексиевич, наиболее адекватен эстетике ужасного.

Андрей Дышев «Двухсотый», Э. Пустынин «Афганец», Ю. Коротков «Девятая рота», О. Блоцкий «Ночной патруль».

В целом ряде произведений **Чеченская война** выступает поводом или отправной точкой для авторских размышлений по самым различным **бытовым и бытийным** вопросам - свободы и ответственности, дружбы и предательства, жестокости и милосердия. Подобные вопросы ставит в своей повести «Жажда» Андрей Геласимов. Какой будет жизнь тех, кто в лучшие годы попал в «кипящий котел»? Как жить с искореженной судьбой, с войной в раненых душах? Главный герой повести Константин воевал в Чечне, горел в БТРе, и теперь, в мирной жизни, у парня, что называется, нет «лица». Людям большого труда стоит смотреть на него. И только маленький соседский мальчик чувствует перемену в герое и указывает на нее: «...ты не страшный. Это у тебя просто такое лицо».

Черты:

- **усложненность** содержания за счет проблематики, онтологических **знаков и символов**, «**исповедальный** алтарь» (вина, ответственность, страх, совесть, отчужденность, память, причины войны);

- четкая **система оппозиций**: свой-чужой, гармония-хаос, гуманность-жестокость;

- **синтез** классических литературных форм (фольклор, миф, психологическая проза, магический реализм, поток сознания, черный юмор, натурализм);

- документальность;

- **сниженный пафос** (физиологичность, убийство, последующее забвение).

В. Маканин «Кавказский пленный», А. Проханов «Чеченский блюз», А. Бабченко «Алхан-юрт», З. Прилепин «Патологии», Г. Садулаев «Я – чеченец».

Вопрос 58. Социально-исторические и экзистенциальные аспекты прозы В. Астафьева, В. Распутина, Ю. Трифонова, Ф. Абрамова, Ч. Айтматова, В. Шукшина, А. Солженицына – одного из авторов по выбору студента.

На примере В. Распутина.

Основной задачей литературы всегда была задача отношения и разработки наиболее актуальных проблем: в XIX веке была проблема поиска идеала борца за свободу, на рубеже XIX-XX веков - проблема революции. В наше время наиболее актуальной является тема **нравственности**. В 70-е и 80-е гг. нашего столетия голос поэтов и прозаиков мощно звучал в защиту окружающей природы. Она является ведущей в произведениях **Распутина**.

Художественные произведения этого писателя — не просто сами по себе мир, но мир со **множеством** тропинок в другие миры, причём выбор пути — всегда за человеком, но этот выбор необратим, поскольку нельзя ни пройти по всем тропинкам сразу, ни вернуться и пойти заново другим путём. *«Человек сотворён, жить пущен, а ему, ишь, другого себя подавай...», «Я бы, может, хотела себе другую судьбу, но другая у других, а эта моя. И я о ней не пожалею...», «Не успеешь оглянуться — жизнь прошла. Только на три дня и можно рассчитывать: вчера, сегодня, ну и, может, немножко завтра...»*

В прозе Распутина, отнесённой советскими критиками к «деревенской», сплетаются, по сути, те же корни, что питали **экзистенциализм** Сартра и Камю (такие вот «Уроки французского»), **магический реализм** Маркеса, **постмодернизм** Борхеса (только не сад и не джунгли, а тайга расходящихся тропок). Но вовсе не это — главное. Главное и несомненное состоит в том, что Валентин Григорьевич был писателем истинным, *«писателем от Бога»*, явлением редчайшим даже для великой русской литературы — одним из тех, кто «не от себя говорит», пусть это «я» даже гениально и через него выражено «я» **целого сообщества, класса, нации, народа**, но из тех, кто стремится найти, освободить и проявить то неизъяснимое, лишь приблизительно указанное философом Владимиром Сергеевичем Соловьёвым: *«не что мы думаем о себе во времени, а что Бог думает о нас в вечности»*.

Распутин: *«Никогда и никому ещё не прощалось, если в своём деле он вырывается вперёд...», «Правда в памяти. У кого нет памяти, у того нет жизни...»*

Валентин Распутин – один из современных русских писателей, представитель так называемой **деревенской прозы**. В согласии с традициями русской литературы, Распутин не отказывается от роли **духовного учителя**. Неравнодушие писателя-патриота находит яркое воплощение в его творчестве. Во многих произведениях Распутина очень важным является соотношение текста и **подтекста**. При этом подтекст, как правило, не аллегоричен, а имеет глубинную **символическую** природу. На поверхности идет повествование о безымянных и поименованных деревнях и их жителях, о семейной жизни, о взаимоотношениях поколений и т. п., возникают такие **высокие** понятия, как Россия, русская идея, русская душа, русская судьба. **Соответственно глобализируется и**

проблематика повестей и рассказов Распутина. Распутин осознавал наибольшую свободу и нравственную силу писательского слова и постепенно в качестве прозаика.

Проза В. Распутина прежде всего необычайно **драматична** («Последний срок», «Прощание с Матерой», «Живи и помни»). Финалом его повестей часто становится смерть героев. В «Последнем сроке» умирает старуха Анна, в «Прощании с Матерой» встречаются смерть несколько человек, не пожелавших расстаться с родной землей, в «Живи и помни» - убивает себя, а вернее, топится в реке жена дезертира Настена. И зачастую конец повестей трагичен еще тем, что неожидан и непредсказуем – это бросается в глаза прежде всего, когда вспоминаешь прочитанный двухтомник избранных произведений Валентина Распутина.

Произведения В. Распутина глубоко **психологичны**. Проза Распутина – это проза о семье, об отношениях между родственниками: между матерью и детьми («Последний срок», «Уроки французского»), между братьями и сестрами («Последний срок»), между мужем и женой («Живи и помни», «Пожар», «Василий и Василиса»). Каждый раз перед нами настоящая мать и настоящая жена, настоящая вторая половина мужа. Она хозяйка, даже «добытчица», она та, на чем держится семья, без чего порою даже не может жить муж и дети. Думается, что проза Распутина – это **гимн русской женщине**, для которой ребенок («Уроки французского») может быть дороже собственной участи и карьеры; для которой муж – святое, свое, родное, что бы не думали люди и что бы не сотворила с ним судьба («Живи и помни»). Ведь жена – это «больше, чем жена». Вот что пишет В. Распутин в повести «Пожар»: *«Не принято ныне хвалить жен, но что делать, если нечего представить Ивану Петровичу даже и для Бога самого об Алене худого. И как вспомнит он: вот она бежит, вот бежит повечеру в дом, нетерпеливая и утлокаящаяся, чтоб скорей увидеть мужика, вот на бегу еще выкрикивает что-то виноватое и прерывистое – и сразу мирью растягивается душа» ... Еще оттуда же: «И сколько такого случилось, что кто-то ее руками подымал и подымал непосильные тяжели». Это ли не гимн женщине-жене?*

Одной из лейтмотивных черт поэтики у Распутина является **прием контраста**. Очень любопытно проследить, как использует его писатель в названии своей первой повести. Деньги – то, что несет страдание и одновременно – надежду на избавление от него для главной героини и ее семьи. Главная героиня несет в себе важнейшие черты **национального характера**: доброту, бескорыстие, простодушие, способность к состраданию и самопожертвованию. Не имея на то необходимых способностей, Мария начинает торговать в деревенском магазине. Страх за себя и четверых своих детей отступает перед мыслью о том, что односельчанам придется совершать многокилометровые поездки, чтобы купить необходимое. По христианскому обычаю она послужила миру. Но когда ревизия обнаружила недостачу, мир отвернулся от Марииного горя. Председатель колхоза, агроном, старики Гордей и Наталья да друг мужа Василий – вот и все «сочувственники». Дает деньги и директор школы Евгений Николаевич (автор его, «особенного» человека, для которого должность стала сутью, величает, как и деревенские, – по имени-отчеству), но этот одолженные сто рублей превращает в гимн своему благородству.

Главная боль Распутина: о спасении честного человека, попавшего в беду, деревня (а в подтексте – русский мир) не помышляет. Народная нравственность пребывает в **кризисном** состоянии – таков диагноз писателя. Не случайно муж Марии Кузьма видит во сне машину, которая едет по деревне в кромешной тьме: все спят – спит совесть народная. Освещаются фарами (светом совести) лишь те редкие дома, где готовы прийти на помощь. Символически также другой сон Кузьмы. В колхозном клубе собираются жители деревни. Но Кузьма их поначалу не узнает: «Мария, – испуганно шепчет он, – посмотри: народ-то не наш, чужой» (в подтексте: Россия – та же, а русские люди изменились, стали неузнаваемыми, чужими друг другу). Лишь после того, как герой понял, что перед ним

свои, они оказываются своими на самом деле: каждый отдает Марии вполне посильные пять рублей, и собрание завершается общим смехом.

Но это во сне. Наяву же Кузьма едет в город к брату, который уже семь лет не был на родине и давно успел стать чужим. У повести открытый финал – муж Марии у порога, за которым неизвестность: «*Сейчас ему откроют*». Среди героев произведения мы не видим нравственных монстров, но Распутин то и подчеркивает: чтобы свершилось зло, не обязательно его разжигать, достаточно быть нейтральным по отношению к добру. Всеобщее равнодушие, разделение горя на свое и чужое и есть главное зло для русских. О спасительной сплоченности в повести ведут речь только дед Гордей и председатель. Дедова память еще сохранила православную старину, а председатель пережил нечто подобное тому, что, возможно, предстоит Марии: в тяжелые послевоенные годы за незаконную покупку бензина для общего дела – ради завершения уборочной страды – отбыл семь лет лагерей. А деревня не сумела заступиться. Но он обиды на людей не держал и, когда снова позвали возглавить колхоз, согласился. Историческая память в лучшем случае и горе – в худшем учат русских совести и взаимовыручке – вот вывод Распутина.

«Конкретные ситуации и характеры старой и новой деревни стали поводом для широких размышлений писателя о нравственных проблемах бытия: о любви, ненависти, человеческого счастья, жизни и смерти, верности и предательстве, о благодарности и памяти. Живая конкретность рисунка, чувство времени, верность реальности, обостренность слуха, всегда безошибочно угадывающего подлинную интонацию речи, свойственные письму В. Распутина, исключают какой-либо рационализм и несовместимы с абстракциями». (В. Г. Распутин, Статьи о русской литературе, учебное пособие)

Вопрос 59. «Шестидесятничество» как социокультурный и художественный феномен («Новый мир», А. Твардовский, направления литературы).

Шестидесятники — это часть интеллигенции, появившаяся в период «оттепели», который наступил после XX съезда КПСС, где был развенчан «культ личности» Сталина. В это время внутривластительский курс государства был значительно более либеральным и свободным по сравнению с предыдущими временами, что не могло не повлиять на культурную сферу общества.

Огромную роль в «шестидесятничестве» играл журнал «Новый мир», с 1958 по 1970 год редактировавшийся Александром Твардовским. Журнал, стойко исповедовавший либеральные взгляды, стал главным рупором «шестидесятников» и был невероятно популярен в их среде. Трудно назвать печатное издание, имевшее сравнимое влияние на умы какого-нибудь поколения. Твардовский, пользуясь своим авторитетом, последовательно публиковал литературу и критику, свободные от соцреалистических установок.

Прежде всего это были честные, «окопные» произведения о Великой Отечественной войне, в основном молодых авторов — так называемая «лейтенантская проза»: «В окопах Сталинграда» Виктора Некрасова, «Пядь земли» Григория Бакланова, «Батальоны просят огня» Юрия Бондарева, «Мёртвым не больно» Василя Быкова и другие.

Но, очевидно, главным событием была публикация в 1962 году повести Александра Солженицына «Один день Ивана Денисовича» — первого произведения о сталинских лагерях, публикация которого стала почти столь же переломным и катарсическим событием, как и сам XX съезд КПСС.

Оттепель подарила глоток свежего воздуха не только народу, но и разным видам искусства. В литературе тот самый глоток начался с повести Солженицына «Один день Ивана Денисовича», которая стала первым сильным толчком к свободе литературы, так как до оттепели власти не позволили бы напечатать повесть о заключенном. Повесть была опубликована Твардовским в одном из самых популярных на тот момент изданий —

журнале «Новый мир» (легальный партийный оппозиционный журнал), ставшем трибуной для деятельности шестидесятников.

Направления:

Лагерная проза

Проблематика

Судьба личности в тоталитарном государстве, человеческие трагедии, отношения между заключёнными, тяжёлые условия их жизни, попытка сохранить человечность в нечеловеческих условиях.

Возникновение

Начало лагерной прозе положил рассказ А. И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича», увидевший свет в 1961 г. Само появление произведений на лагерную тематику стало возможным благодаря начавшейся в 60-е гг. XX в. десталинизации.

Характерные черты:

- автобиографизм;
- документальность и историзм;
- особое пространство — замкнутое, ограниченное территорией лагеря, остров;
- герой лагерной прозы — человек, оказавшийся в экстремальных условиях несвободы;
- наличие стилистически сниженной лексики, которая позволяет точно описать тюремный быт;
- изображение лагеря как ада;
- авторская рефлексия.

Представители:

- А. И. Солженицын. «Один день Ивана Денисовича», «Архипелаг ГУЛАГ»
- В. Т. Шаламов. «Колымские рассказы»

Городская проза

Проблематика

Личность, память, человек и общество, повседневный быт и душа, обесценивание прежних нравственных ценностей.

Возникновение

Одним из первых произведений городского направления стала повесть Ю. В. Трифонова «Обмен» 1969 г. Среди предшественников этого тематического направления исследователи называют Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова, В. В. Розанова, И. А. Бунина, М. Горького, М. А. Булгакова.

Характерные черты:

- психологизм;
- герой городской прозы — современник автора, человек, которого нельзя назвать ни плохим, ни хорошим из-за его нравственной слабости; интеллигент или творческий человек, который теряется перед бытом и повседневностью;
- семейно-бытовые конфликты;
- место действия — город.

Представители:

- Ю. В. Трифонов. «Обмен», «Дом на набережной»
- Ю. О. Домбровский. «Хранитель древностей», «Факультет ненужных вещей»
- А. Г. Битов. «Пушкинский дом»
- В. С. Маканин. «Лаз», «Где сходилось небо с холмами»
- В. В. Ерофеев. «Москва — Петушки» (18+)
- Т. Н. Толстая. «Сомнамбула в тумане»

Деревенская проза

Проблематика

Упадок деревни, конфликт города и деревни, тоска по единству с природой и историческому прошлому народа, экология, национальная самобытность.

Возникновение

Деревенская проза начала складываться в конце 50-х гг. XX в. под влиянием циклов очерков «Районные будни» В. В. Овечкина. Сильное влияние на деревенскую прозу оказал «Матрёнин двор» А. И. Солженицына.

Характерные черты:

- психологизм;
- этнографизм;
- герои деревенской прозы — местные старожилы, носители нравственных ценностей, простые жители села;
- магический реализм и символизм;
- важное место занимают такие концепты, как «род», «семья», «дом», и идея связи времён.

Представители:

- В. Г. Распутин. «Прощание с Матёрой», «Пожар»
- В. М. Шукшин. «Срезал», «Чудик», «Одни», «Обида»
- В. П. Астафьев. «Последний поклон», «Конь с розовой гривой», «Царь-рыба»

Авторская песня

Авторская песня — один из жанров, появившихся в условиях жесткого идеологического давления конца 50-60-х годов 20 века. История авторской песни в России берет свое начало с романсов А. Вертинского. А наиболее яркие представители — Е. Агранович, Г. Шангин-Березовский, Ю. Визбор, Б. Окуджава. Классиками жанра считаются В. Высоцкий, А. Галич, В. Матвеева, Л. Захарченко и другие.

Военная проза

Для военной прозы новый период развития начался с середины 60-х годов. В конце 50-х появились книги «Судьба человека» М. Шолохова, «Иван» В. Богомолова, притчи Ю. Бондарева «Батальоны просят огня», Г. Бакланова «Пядь земли», роман К. Симонова «Живые и мертвые». (Аналогичный подъем наблюдается в кинематографе — вышли на экраны «Баллада о солдате», «Летят журавли»). Принципиально важную роль в становлении новой волны сыграли рассказ М. Шолохова «Судьба человека» и повесть В. Некрасова «В окопах Сталинграда». Этими произведениями наша литература перешла к повествованию о судьбе простого человека.

С наибольшей резкостью новые начала военной прозы проявились в повестях того направления, которое можно назвать прозой психологического драматизма. Название повести Г. Бакланова «Пядь земли» словно отражало полемику с предыдущими панорамными романами. Название говорило о том, что происходящее на каждой пяди земли отражало всю силу нравственного подвига народа. В это время выходят повести «Батальоны просят огня» Ю. Бондарева, «Убиты под Москвой» К. Воробьева, «Журавлиный крик», «Третья ракета» В. Быкова.

В этих повестях был сходный центральный герой — как правило молодой солдат или лейтенант, сверстник самих писателей. Все повести отличались максимальной концентрацией действия: один бой, одно подразделение, один плацдарм, одна нравственная ситуация. Такой узкий взгляд позволял контрастнее высветить драматические переживания человека, психологическую правду его поведения в условиях достоверно показанного фронтового быта.

Вопрос 60. Лирический герой и его понимание современности в поэзии 60-70-х гг. (А. Вознесенский, Р. Рождественский, Е. Евтушенко, Б. Ахмадулина, Н. Рубцов, И. Бродский, Б. Окуджава, В. Высоцкий, А. Галич – анализ по выбору студента).

С наибольшей полнотой и выразительностью произошедшие в обществе в 60-е годы перемены отразила поэзия. Можно назвать несколько её направлений:

1. Гражданская (лирико-публицистическая), обращена к актуальным событиям своего времени, трактовка которых даётся через личностное восприятие поэта. Публицистичность, открытая апелляция к читателю – одна из самых ярких черт. Твардовский, Смеляков, Евтушенко и другие авторы.

2. Романтическая поэзия. В период «оттепели» романтическая поэзия поэтизирует прекрасное в самой жизни и в человеке. Её характерные фигуры – Окуджава, Юнна Мориц, Новелла Матвеева.

Философская лирика, которая обращена к вечным проблемам бытия: что есть мир, жизнь, смерть, в чём проблема смысла жизни, как соотносятся смерть и бессмертие. Таковы поздние тексты Пастернака, Тарковского, Заболоцкого.

Пафос гражданской дерзости, разоблачения сталинского прошлого, поиски новых ритмов и образов в поэзии **Е. Евтушенко, А. Вознесенского, Р. Рождественского, Б. Ахмадулиной** сделали этих поэтов кумирами молодежи. Они собирали многотысячные аудитории на поэтические вечера на стадионе «Лужники». Пафос поэтов-«шестидесятников» – **человечность**, которой измеряется идеологическая, абстрактная идея социализма. Они запечатлели отношение человека и времени, когда человек перестал быть винтиком в системе, а может влиять на нее исходя из человеческих (а не идеологических) стремлений к лучшему. В их поэзии возникает диалог между человеком и обществом, государством, временем, и этот диалог – одно из самых главных демократических завоеваний поэзии 60-х. Пафос шестидесятников заключался в желании преобразить социальный пафос советской гражданской лирики в пафос гуманистический, общечеловеческий.

Ведущим жанром в поэзии 60-х была **лирика – гражданская, философская, любовная, пейзажная.**

Примитивный спор шестидесятых годов между «физиками» и «лириками» шел под знаком взаимного недоверия. «Физики» считали «лириков» мечтателями и глотателями пустот, людьми, оторванными от жизни. Себя считали людьми «конкретными», умеющими «делать железо», воплощать идеи в жизнь. «Лирики» говорили об опасности инерции неосмысленного технического прогресса.

Роберт Рождественский

Роберт Рождественский начал писать стихи в третьем классе, когда война постучала в дверь, но маленький по тем годам поэт даже не знал, что именно эта война станет одной из главнейших тем его творчества. Роберт осознавал и проявлял должное уважение к людям, участвовавшим в военных действиях. Будучи мальчиком, он понимал то, что каждый человек, идущий на риск, чтобы спасти не только свою семью, но и людей, которых ни разу не видел в своей жизни, является героем. Рождественский всеми способами пытается зажечь в нас свечечку человечности по отношению друг к другу стихотворениями об уважении к людям, умершим за нас. Своё вечное уважение Роберт Иванович проявляет в стихотворении «На Земле». Увы, но даже маленький человек, участвовавший в ВОВ, является величайшим героем для каждого из нас.

Произведения этого поэта наполнены глубокими чувствами и рассуждениями о жизненном сроке, выделенном нам кем-то свыше: «А ради чего, ради кого и вообще зачем я существую?» Многие гонятся за какими-то высотами всего лишь для того, чтобы убедить себя в результативности этого существования, нам же поэт хочет сказать совсем другое: «Главная цель нашей жизни – это найти себя, включая в это понятие человека, ради которого вы готовы сделать всё, что угодно ради того, чтобы быть с ним, своё любимое дело, к которому у вас всегда будет живой интерес.»

В творчестве Роберта Ивановича раскрывается понятие детской и взрослой мечты. Поэт высказывал через стихи своё недовольство по отношению к взрослым, ведь те разучились мечтать по-настоящему. Эта мысль достаточно хорошо раскрывается в стихотворении «Приходит врач, на воробья похожий...». Автор чётко даёт понять то, что не желает видеть мир, состоящий из банальных стереотипов, связанных с искусством мечтать.

Ещё одной достойной для обсуждения является тема времени и расстояния. Увы, но когда-то тем или иным людям приходится сказать «прощай». Это может быть из-за потери работы, из-за призыва на войну, в общем, из-за чего угодно. Люди отдаляются друг от друга в прямом и переносном смысле. Это как причина и следствие – девушка уехала в другой город, туда, где нет её любимого человека, а после чувства просто остывают, несмотря на обещания. Именно такой феномен Рождественский называет «разницей во времени». Понятие точно и подробно описывается в произведении «Разница во времени». Автор будто пытается сохранить хрупкое, но любящее сердечко читателя, находящегося в ситуации, описываемой в тексте.

Рождественский действительно уважает женщин и особенно женскую долю. Быть женщиной не просто, ведь нам приходится краситься, тратить деньги на красивую одежду, готовить, убирать и делать всё это как можно лучше, чтобы понравиться мужчинам. Быть женщиной действительно сложно, мы не такие, как мужчины. Наш мир выглядит иначе. Всё это Роберт Рождественский понимал и уважал. Он считал, что профессия «женщина» одна из самых трудоёмких, ведь растить детей, оставаться вечно молодой – это действительно искусство!

Но не может же быть описываемой разницы во времени без «большой» любви. Она часто бывает не взаимной. Такая любовь описывается в стихотворении «Отдать тебе любовь?». Лирический герой описывает свои чувства как раб любви. Он готов сделать для этой любви всё. Он предан ей, действительно предан! Увы, но любовь иногда бывает горда и может воспринимать преданность как черное рабство.

Да, у Роберта Рождественского было много тем, которые не разделялись на достаточно изученные и наоборот, но всё же была одна вечная тема, тема «белого листа». Поэты и писатели – это в свою очередь люди с высокой духовной организацией. Многие думают, что можно просто правильно расставить слова, и из этого выйдет мировой бестселлер, но это не так. Люди, пишущие произведения не могут писать на заказ, они выражают свои мысли и переживания. Если реалисту скажут писать только о прекрасном в нашем мире, он просто не сможет. Это будет сухо, ведь написанное не будет его личным мнением. Рождественский многократно акцентировал внимание именно на писательском духовном стержне, обклеенном интересами и чувствами.

И в заключение хотелось бы охарактеризовать творчество Роберта Ивановича одним словом - «многогранное». Сколько бы я не писала о темах этого творчества, о глубоких мыслях писателя, я не смогу сделать это даже за год, ведь такого поэта нельзя полностью раскрыть. Он везде, причём в разных обликах.

Е. Евтушенко воспринимался как подлинный лидер всего шестидесятничества. Он возрождал в своём творчестве традицию позднего Маяковского, которую скреживал с традицией позднего Есенина (предельная искренность и распахнутость лирического чувства, каким пронизаны политические произведения поэта). Евтушенко ставит задачу возродить гражданственность истинную, причём противопоставляет гражданственность истинную и гражданственность казённую. По его словам, гражданственность – это нравственность в действии. Недаром у Евтушенко есть несколько стихотворений под названием «Гражданственность». Поэзия Евтушенко обращена к актуальным общественно-политическим проблемам эпохи. Современность – нерв его творчества. Только успевало событие совершиться, как Евтушенко уже успевал прореагировать на него. Евтушенко оказался первым в советской литературе выразителем тех негативных изменений, которые принёс с собой культ личности.

Вопрос 61. Литературный авангард 20-90-е гг. XX века – проблемы и имена.

Авангардизм – обобщенное название экспериментальных идей, концепций, течений, школ, творчества отдельных художников, преследующих цель создания нового искусства, не имеющего связей со старыми, путем отрицания исторической традиции и преемственности творчества.

Модернисты также стремятся к обновлению искусства, но, в отличие от авангардистов, считают необходимым не отрицать, а продолжать художественные традиции. В представлении модернистов «авангард представляет собой пройденный этап и даже своеобразную новую классику, которую следует, как и старую классику, развивать, а не опровергать». Авангардизм кратковременен, он проявляется лишь в переломные моменты истории; модернизм перманентен, он отражает постоянное стремление к совершенствованию художественной формы.

ОСОБЕННОСТИ

- необычность, броскость, провокационный характер
- заостренно-экспериментальный характер
- резкий протест против всего консервативного, обывательского
- демонстративный отказ от «прямого» (реалистически-натуралистического) изображения видимой действительности
- ведущий принцип поэтики – принцип «деконструкции языка» – «... расслоение языка, его структуры и семантики в процессе формирования текста как единого гармонического целого».
- тенденции к синтезу отдельных искусств, их взаимопроникновению
- конкретнее про изменения: словотворчество, обновление ритма и рифмы, свободный синтаксис, введение в стих изобразительных элементов и невербальных знаков (например, нотной записи), смысловые сдвиги.
- «Неоавангард» второй половины XX: явная маргинальность по отношению к официальной эстетике и идеологии, обостренное чувство внутренней свободы.

ПРЕДСТАВИТЕЛИ

В начале XX века

До 20-х годов (начальный этап): футуристы (а точнее, кубофутуристы: братья Давид и Николай Бурлюки, Василий Каменский, Владимир Маяковский, Велимир Хлебников, Крученых, Елена Гуро, Екатерина Низен).

С 20-х годов и до середины века (уже по теме вопроса): с начала 1920-х гг. ведущим направлением литературы авангарда стал **сюрреализм**, создавший новые приёмы (автоматич. письмо и др.) для выражения иррациональных подсознательных глубин человеческой психики. С сюрреализмом в рус. литературе соотносимо творчество поэтов, входивших в группу **ОБЭРИУ** (Объединение реального искусства) (1926-1933 гг.) – Д. И. Хармс, циклы «Случай» и «Старуха», А. И. Введенский, ранний Н. А. Заболоцкий, «Свадьба», К. Вагинов.

Творчество ОБЭРИУ

1. «В своём творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства. В поэзии — столкновение словесных смыслов выражает этот предмет с точностью механики». Из манифеста
2. Своей целью ставили пародийно-абсурдное изображение действительности.
3. Для их поэтики характерны гротеск, фантастика, трансформации и нарушения (пространственно-временные категории, причинно-следственные связи и проч.).

4. Основные способы построения текста — языковые и речевые аномалии, орфографические ошибки, опровергание собственных слов, фрагментарность, отсутствие логики и другие.

5. Обэриуты утверждали, что наряду с существующими четырьмя значениями предмета (начертательным, эмоциональным, целевым и эстетическим) необходимо ввести «пятое значение», которое определяется самим фактом существования предмета и обеспечивает ему полную свободу, освобождая от условных связей. То есть слово рассматривается как предмет, а предмет — как слово (например, «за кончик буквы взяв, я поднимаю слово шкаф» А. Введенский).

6. Релятивность. Этот принцип состоит в том, что когда последующий фрагмент текста опровергает предыдущий, опровергаемый элемент из текста не изымается. Существуют даже целые рассказы, построенные на этом принципе, например, рассказ Хармса «Голубая тетрадь № 10». Рассказ начинается так: «Был один рыжий человек...». Затем мы узнаём, что у этого человека не было волос, ушей, рта и внутренностей. Рассказ заканчивается словами: «Ничего не было! Так что непонятно, о ком идёт речь. Уж лучше мы о нём не будем говорить».

7. Их волновали глубокие экзистенциальные вопросы: отношение к времени, к смерти, к возможности высказывания, к самому языку, его приспособленности для описания мира.

Во второй половине XX века

С начала 1950-х гг. на Западе развивается **конкретная поэзия** (в основе – сосредоточенность автора на языковом материале (отсюда понятие «конкретности» в её названии): на грамматич. структурах, графич. возможностях письма («визуальная поэзия») или на звучании (звуковая, или «фонетическая», поэзия)), в России её культивировали в 1960-х гг. поэты так называемой **Лианозовской группы** (Евгений Кропивницкий, Ян Сатуновский «Люблю толпиться в катакомбах пышного метро...», Игорь Холин, Генрих Сапгир «Предпраздничная ночь»).

Группу принято относить к поставангардизму, с его экспериментом и взрывом канонов. Поэты уходят от претензии на абсолютность личности, свойственной авангарду начала XX века, снижают личностное начало и умаляют лирическое «я» автора, оставляя только взгляд, который с беспристрастностью видеокамеры запечатлеват окружающий мир.

В своих стихах лианозовцы использовали язык подчёркнуто непоэтический, который можно было услышать в бараках, в магазине, на заводах — язык «маленького человека», вынужденного существовать на окраине жизни. В противовес советской поэзии, наполненной громким пафосом и призывами к борьбе с мещанством, группа ориентировалась на инфантильную, аскетическую поэзию — такова была обратная сторона задекларированного построения коммунизма. («Я поэт окраины» Евгений Кропивницкий).

В русской литературе в конце 1970-хв русле авангардизма развивается **концептуализм** (Всеволод Некрасов (Вс. Некрасов «ну и ну...», Ян Сатуновский, Дмитрий Пригов «Куриный суп, бывает, варишь...» и др. — в поэзии, В. Г. Сорокин — в прозе). Концептуализм во многом наследует такому направлению русского авангарда, как ОБЭРИУ.

1. Концептуалистов интересовало, как устроены язык и речь, почему слова значат то, что значат, и какова природа человеческой коммуникации.

2. Основными приемами стали тотальная ирония и скептицизм. Демонтажу подлежали все стороны жизни общества. Пародируется, развенчивается революционный романтизм, оптимизм, в частности, дорогая не одному поколению знаменитая «Гренада» М. Светлова («Я хату покинул, пошел воевать, чтоб землю в Гренаде крестьянам отдать...»): «Вашингтон он покинул...» Д. Пригов.

3. Особенностью концептуализма является его язык. Поэтика концептуализма – это поэтика парадоксов, игры словом, столкновения различных значений слова. Например, Д. Пригов «И даже эта птица козодой...».

4. Язык концептуализма – это язык сплошных цитат (цитируются известные произведения, лозунги, ситуации и т. д.). Язык для концептуалистов – это своеобразный испытательный полигон, где происходит очищение от штампов, обветшалых систем.

В 80-е возникает Клуб «Поэзия». Из этого клуба выросли самостоятельные поэтические кружки и группы: «Задушевная беседа», «Эпсилон-салон», «Третье объединение». В последнем из названных кружков ключевое место занимали **поэты-иронисты**: Ю. Арабов, И. Иртеньев, А. Еременко, Н. Искренко и др.

Особенности: недоверие иронической поэзии к любым формам проповеднического, а также «перегруженного» лирическим началом слова, которое чревато срывом в «иллюзионизм». Художественно подобное недоверие выражается, как полагает Арабов, посредством иронии, которую он иносказательно представляет в виде «кислоты», «скальпеля», освобождающих индивидуальное и общественное сознание от «мишуры» и «псевдокультурных напластований» и испытывающих на прочность культурное наследие и исторический опыт нации.

Одним из ярких и наиболее последовательных представителей иронической поэзии стал **Игорь Моисеевич Иртеньев**, «остроумные зарисовки И. Иртеньева часто строятся на неожиданном снижении пафосности», что сам образ поэта вовлекается в игру мнимостей и оказывается далеким от широковещательного учительства и проповедничества. Лирический герой Иртеньева, ощущая внутреннюю связь с пестрыми людскими множествами, прокладывает для себя путь саморефлексии в сугубо ироническом и самоироническом духе, что отчетливо выразилось, к примеру, в стихотворении «С улыбкой мимолетной на устах...», где в мозаике реминисцентных ассоциаций с философской поэзией Пушкина («Брожу ли я вдоль улиц шумных.»), с мотивами лермонтовской лирики («Как часто, пестрою толпою окружен.») проступает сложная авторская эмоциональность - на грани скепсиса и глубоко драматичного мирозерцания.

Айги «А тот косогор». Поэт отличался авангардизмом в стихосложении, метафоричностью, игнорировал традиционные системы пунктуации и синтаксиса, в частности, во многих его стихах на русском языке практически полностью отсутствуют рифмы.

Что же касается поэзии конца 90-х годов, то, по замечанию А. Кобринского, наиболее сильной является не футуристическая, а именно обэриутская традиция: «Это, в частности, выразилось в широком распространении и развитии известного обэриутского приема, когда тональность высокого трагизма органически сочетается с материалом (персонажи, сюжет), который обычно носителем трагического начала не являлся. При этом обэриутское решительное неприятие пафоса и подтекста заменяется формированием постмодернистской цитатной базы, остраивающей и одно и другое».

Вопрос 62. Литературный андеграунд 70-90-х гг. «Другая» проза (В. Пьецух, В.Ерофеев и др.), новая проза В. Шаламова, поэзия андеграунда (И. Жданов, А. Пригов, Т. Кибиров, Ю. Арабов). Анализ произведений по выбору.

Само слово «underground» английское, означает «подземный, подпольный». В широком значении **андеграунд** – искусство некоммерческого, неофициального и экспериментального направления. Русский литературный андеграунд второй половины века – это литературное подполье, то есть социокультурное пространство, сформировавшееся в советском обществе как эстетическая **оппозиция** официальному искусству. Это своеобразный социум в социуме, свободное общество в обществе несвободном.

Андеграунд возник в годы **оттепели**, когда появилась минимальная свобода, и своего расцвета достиг в послеоттепельное двадцатилетие, когда был создан большой пласт так называемой «другой» литературы. Дело в том, что в официальной литературе под запретом оказались не только определённые темы и проблемы, но также и определённые эстетические новации, которые предполагали отступление от принципов социалистического реализма. Диссиденты вводили в свои произведения новый жизненный материал или по-новому говорили об уже известном, однако почти все они были реалистами (не социалистическими, но критическими).

В период застоя андеграунд разрастается и приобретает огромные масштабы. Представители андеграунда создают свою собственную культурную нишу, где царила прежде всего **свобода эстетического поиска**. Через самиздат, по знакомству можно было ознакомиться со всеми новыми не попавшими в печать произведениями отечественных и зарубежных авторов, которых тоже не всех печатали, а также с творчеством писателей-эмигрантов. Но связавшие свою жизнь с андеграундом должны были поставить крест на своей социальной реализации. По меньшей мере, они должны были не рассчитывать на достижение успехов в советском обществе. Люди андеграунда искали такое место в жизни, где их зависимость от советской власти была бы минимальной. Такое место удавалось найти на дне или на обочине, периферии жизни, в катакомбах. Появились люди, которые, окончив университеты и владея иностранными языками, великолепно зная мировую культуру, занимаясь переводами, владея новыми знаниями по зарубежной живописи (эрудиты из эрудитов), шли в кочегары и сторожа. Зачитываясь очень сложной, религиозно-философской литературой, работали дворниками.

Андеграунд получился настолько замаскированным, что до настоящего времени он изучен недостаточно. Время от времени всплывают материалы о андеграундных группах в Екатеринбурге, Прибалтике и др. Из числа наиболее ярких групп, чья работа более-менее проанализирована, надо обратить внимание на следующие.

Москва: считается, что первой, ещё в середине 1950-х, возникла группа Леонида **Черткова**, которая в какой-то степени повернулась лицом к модернизму. Эта группа дала таких авторов, как Станислав Красовицкий (поэт-авангардист, впоследствии уверовал в бога и тем самым погиб как поэт, писал на религиозные сюжеты), Андрей Сергеев, Валерий Хромов. Гораздо большую известность получила **лианозовская** группа (с 1958), которая возникла в подмосковном посёлке Лианозово, сейчас в черте Москвы, где в одном из местных бараков проживал художник Оскар Рабин. Он стал раз в неделю по воскресеньям устраивать домашние выставки авангардного искусства, в основном тех авторов, которые оставались невостребованными. Леонид Губанов в 1965 году создаёт группу **СМОГ**. Кроме него, в СМОГ входили Саша Соколов, Эдуард Лимонов, Юрий Кублановский. Они все были очень молоды и возрождали традиции модернизма и авангардизма. Лимонов старался поддерживать отношения с представителями лианозовской группы. В отличие от лианозовцев, смогисты устраивали всякие шумные акции и демонстрации, выпустили манифест, сбрасывали с парохода современности Евтушенко, Рождественского, Вознесенского, очень активно призывали к обновлению литературы. Может быть, потому, что они были такими шумными, они привлекли к себе внимание карательных органов и почти все пострадали. Группа просуществовала меньше года. Тем не менее, её энтузиазм «на своих подошвах» её члены унесли в большую литературу.

В Ленинграде андеграунд также возникает в конце 1950-х годов. Как неформальный лидер ленинградского андеграунда воспринимался **Бродский**, в молодые годы принадлежавший к группе так называемых «ахматовских сирот», куда, кроме него, входили Анатолий Найман, Дмитрий Бобышев и Евгений Рейн. Название «ахматовские сироты» происходит от того, что эти молодые поэты были знакомы с Ахматовой в последние годы её жизни, читали ей свои стихотворения и слушали её критику. Главным образом «ахматовские сироты» и другие поэты и писатели этой линии возрождали

традиции литературы Серебряного века. После эмиграции Бродского место неформального лидера (всё это были люди очень независимые, разница только в авторитете) занял Виктор **Кривулин**, что может показаться необычным: Кривулин был от рождения калекой и с трудом передвигался. Только благодаря необыкновенному обаянию, эрудиции, знанию иностранных языков и творческому потенциалу он выдвинулся на первые роли. Он на протяжении ряда лет выпускал самиздатский журнал под названием «37» (номер квартиры, где он в то время жил). В этом журнале опубликовались ныне достаточно известные Елена **Шварц**, Сергей Стратоновский, Александр Миронов и другие. В своём творчестве эти поэты обращались к богу, разрабатывали главным образом метафизическую проблематику, как бы возвращая её в литературу после полувекового забвения.

«Другая проза» – это генерирующее название потока литературы, объединявшего в начале 1980-х годов очень разных по своим стилистическим манерам и тематическим привязанностям авторов. К ней относили таких писателей, как Т. Толстая, В. Пьецух, В. Ерофеев, С. Каледин, Л. Петрушевская, Е. Попов, А. Иванченко, М. Кураев, Т. Набатникова и другие. Одни из них были склонны к изображению автоматизированного сознания в застойном кругу существования (А. Иванченко, Т. Толстая, М. Палей), другие обращались к темным «углам» социальной жизни (С. Каледин, Л. Петрушевская), третьи видели современного человека через культурные слои прошлых эпох (Е. Попов, В. Ерофеев, В. Пьецух), через призму исторического события (М. Кураев). Но при всей индивидуальности писателей, объединенных «другой прозой», в их творчестве были общие черты.

«Другая проза» отказывалась от учительства, проповедничества, вообще от всякого морализаторства. Позиция автора не только не выражалась отчетливо, а как бы вообще отсутствовала. «Другая проза» порывала с традицией диалога «автор – читатель»: писатель изобразил – и устранился, никакой оценки изображаемому он не давал. Она не создавала фантастического мира, она открывала фантастичность в окружающем, реальном.

Здесь, в этой прозе царила случайность. Именно она, в совокупности со столь же тотальным абсурдом, управляет судьбами людей. В основе «другой прозы» лежал стереотип – жизненный хаос есть обратная сторона и прямое следствие системы красивых фраз и умолчаний, всеобъемлющего лицемерия и человека, и общества. Поэтому «другая проза» изображала разрушенный быт, катастрофическую историю, изживающую себя культуру.

Необходимый элемент «другой прозы» – абсурд. «Другая проза» перемещала читателя в иные сферы, к другим людям. Ее художественное пространство размещалось в замызганных общежитиях для «лимиты», в коммуналках, на кухнях, в казармах, где властвовала дедовщина, на кладбищах, в тюремных камерах и магазинных подсобках. Ее персонажи в основном маргиналы: бомжи, люмпены, воры, пьяницы, хулиганы, проститутки и т.п. Абсурд в «другой прозе» возникал из реальной жизни, он составлял ее внутреннее качество, порожденное социальной, исторической, бытовой действительностью. Абсурд жизни определял ценностные ориентиры. «Абсурд делает равноценными последствия поступков. Он не советует поступать преступно. Это было бы ребячеством, однако он обрекает на бесполезность угрызений совести»

Для персонажей «другой прозы» «бытие в мире» заменяется бытом. Именно в собственном быту осознает себя герой. Для писателей «другой прозы» было характерно едва ли не постоянное обращение к предшествующим культурам. Их культурный фон складывался из литературных реминисценций начала двадцатого века, Гоголя, Достоевского, хотя литература прошлого для них – предмет иронического переосмысления, а не следования традиции или смыслопорождающая почва. Ирония, причем мрачная, – важная черта «другой прозы».

Конфликты «другой прозы» заключались в разладе смысла и существования, жизни и судьбы, имени и образа. **В «другой прозе» необычайно велика роль времени.** Оно могло появляться как самостоятельный художественный образ. Образ времени вырастал до образа мнимой истории, абсурдного тупика исторического движения. Этим сплошным потоком, в котором человек отчуждается от самого себя, предопределяется невозможность какой-то иной жизни, невозможность экзистенциального исхода. «Пограничные ситуации» становятся буднями, привычкой. Выхода из этого привычного круга писатели «другой прозы» не видели.

Пространство в произведениях «другой прозы», как правило, ограничено и четко определено. Оно могло быть замкнуто, как в «натуральном» течении. Всегда в нем сконцентрированы типичные, узнаваемые константы советской и постсоветской действительности, которые предстают как вечные и неизменные условия существования человека, сформированного предшествующими десятилетиями.

Разные произведения «другой прозы» объединялись **общей типологической чертой** – отрицающим по отношению к литературе официоза пафосом. В основе «альтернативной» эстетики лежало стремление противопоставить оптимистической концепции отражения внешнего мира концепцию фиксации глубокого кризиса и его, и внутреннего, личного мира человека. «Другая проза», которая в критике середины 1980-х годов рассматривалась как некий идейно-эстетический конгломерат, потенциально содержала в себе несколько впоследствии разошедшихся стилевых тенденций. Одна из них – **экзистенциальная**, другая – **ироническая** проза. Это деление довольно условно, так как историческое время – нечто вторичное по отношению ко времени человеческого Бытия, а ироническое отношение к действительности вообще – своеобразная примета всей «другой прозы».

Экзистенциальное течение «другой прозы» сосредоточивало внимание на человеке, чье существование трагично, и трагизм этот самим героем не осознается, хотя ощущается. К такому герою применимо описание Кьеркегора: «Одинокий, на самого себя покинутый, стоит он в безмерном мире, и у него нет настоящего, где бы он мог почтить, ни прошлого, по которому он мог бы тосковать, так как его прошлое еще не настало, как нет и будущего, на которое он мог бы надеяться, ибо его будущее уже прошло... Ему нельзя состариться, так как он никогда не был молод, он не может стать молодым, так как он уже стар; в известном смысле ему нельзя и умереть, так как он ведь и не жил; в известном смысле ему нельзя и жить, так как он уже умер; он не может и любить, так как любовь всегда в настоящем, а у него нет ни настоящего, ни прошлого, ни будущего, и в то же время – он восприимчивая душа, и он ненавидит мир, только потому что любит его» (Кьеркегор). Экзистенциальный реализм ориентирован на человеческую личность не в системе социально-исторических координат, а взятую в бытийном измерении.

Выделение в экзистенциальном течении «другой прозы» «исторической» и «натуральной» линий удобно при анализе художественной специфики произведений и соответствует внутренней логике литературной ситуации конца 1980-х годов, когда обнаружилась необходимость переоценки некоторых исторических событий и иного ракурса изображения человека.

«Историческая» линия – это попытка литературы взглянуть на события истории, которые прежде имели отчетливо однозначную политическую оценку, с позиций человека-в-мире, а не человек-в-истории. Нестандартность, необычность акцентов позволяют глубже понять исторический факт, порой и переоценить его. В центре «исторических» повестей – человек, судьба которого исторична, но не в пафосном смысле. Она неразрывно связана с перипетиями существования советского государства. Это человек, для которого история страны является частью собственной экзистенции.

Но в отличие от традиционного реализма «историческая» проза исследует феномен советского человека с точки зрения общегуманистической, а не социальной или политической. В «исторической» прозе, как и вообще в «другой прозе», концепция

истории – это цепь случайностей, которые воздействуют на жизнь человека, изменяя ее в корне.

Г. Белая была права, называя «чернуху», т.е. изображение исключительно низменного в человеческой жизни, одной из главных примет «другой прозы». Жестокая правда об обществе была призвана обнажить ложь, фальшь, приукрашивание действительности, лицемерие и демагогию, распространенные и в жизни, и в литературе социалистического реализма.

«Новая проза» Варлама Шаламова

Биография и творчество **Варлама Тихоновича Шаламова** представляют собой явление необыкновенное в контексте русской и мировой культурной истории. На фоне жанра лагерной литературы, возникшего благодаря историческим обстоятельствам катастрофы гуманизма и предельного уничтожения человека в лагерях, и его литературных условностей проза Шаламова, а именно его сборник «Колымские рассказы», занимает одно из самых передовых мест. Причина этого в её новизне и виртуозности литературного мастерства.

Новая проза – само событие, бой, а не его описание. То есть – документ, прямое участие автора в событиях жизни. Проза, пережитая как документ. Эффект присутствия, подлинность только в документе. Письма – выше надуманной позы. Смерть, крах романа, рассказа, повести – смерть романа характеров, описаний. Все выдуманное, все «сочиненное» – люди, характеры – все отвергается. В 60-е годы В. Шаламов записал свои главные теоретические размышления, обосновывающие его собственный метод. «О прозе», «О моей прозе» и «О новой прозе» опубликованы И. П. Сиротинской как эссе, представляют собой записи в тетрадях или выдержки из письма В. Шаламова к ней. Говоря о «**новой прозе**» Шаламова, необходимо обратиться к рецензиям на «Колымские рассказы», которые отмечают ее основные особенности — писателя обвиняли и отвергали за то, что было его изобретением, новаторством, сознательно выстроенным методом. (Рецензии тут:

Критики отмечают, что одним из приемов прозы Шаламова являются **фотографичность**.

Именно с такой точностью Шаламов дает ужасающие детали лагерного быта: свитер, шевелящийся от вшей, кожа, перчаткой сходящая с руки, цинга, отмороженные конечности, развалившиеся бурки, страшный мороз.

Особенностью прозы Шаламова, помимо точности и достоверности, Волков называет рефлексию героев, анализирование и осмысление происходящего с ними: Герои Шаламова пытаются, в отличие от Солженицынского, осмыслить навалившуюся на них беду, и в этом анализе и осмыслении заключается огромное значение рецензируемых рассказов: без такого процесса никогда не удастся выкорчевать последствия того зла, которое мы унаследовали от сталинского правления.

Язык художественного произведения — то, на что всегда обращает внимание Шаламов. Важно отметить, что проблема языка имеет два аспекта. К языку героев предъявляется то же требование, что и к повествованию в целом: достоверность. Поэтому, с точки зрения Шаламова, у Солженицына — исключительно сильная форма. Это достигается за счет правильной передачи лагерного языка. Язык автора — это другая проблема, на которую постоянно обращает внимание Шаламов. В рецензии на повесть «Все смертные» (1963) он указывает на то, что язык повести очень неровен: В ряде случаев автор во что бы то ни стало хочет говорить «красиво» и получается «прыщавая стужа», «слякотливая погода», «клеенчатое молчание». Главная проблема героев автора Куликова — они говорят друг с другом языком газетных статей, а не живой человеческой речи. Этим недостатком страдают в особенности фронтовые сцены. Диалоги героев, их поведение, далеки от жизненной правды.

В эссе «О моей прозе» (1971) Шаламов подводит итог размышлениям о языке современной художественной прозы: главное — лаконизм, исключается любая «пестрота».

Отношение Шаламова почти ко всей «лагерной» прозе было изначально отрицательным: никакой текст, написанный по канонам русской классической или современной советской литературы, не был возможен для описания такого опыта. К 70-м годам его собственный метод и теория новой прозы были уже сформированы и применены в «Колымских рассказах».

Концепция лагеря Варлама Шаламова качественно различается от концепций других известных представителей лагерной литературы. В отличие от, например, итальянского писателя, Примо Леви, для которого концлагерь представляет собой прежде всего исторический феномен, Шаламов лагерь рассматривает вообще вне рамок понятия «событие», т.е. вне рамок истории и исторического времени. На этом плане он расходится также с Солженицыным, в творчестве которого ГУЛАГ связывается исключительно с советской властью, как её непереносимое последствие, историко-политическое событие предельного масштаба. Подобное мировоззрение отражается и на художественной форме исповедально-документальной философской эпопеи, стремящейся полностью захватить, осмыслить, материализовать и вместить опыт лагеря, чтобы в конце его передать всем, особенно тем, у кого этот опыт отсутствует. Этот опыт является одновременно и историческим, и сугубо личностным; он связан с самосознанием людей определённой эпохи и определённого народа.

Вторая важная для Шаламова мысль по отношению к лагерной прозе: она не может быть смешной. Проза, описывающая катастрофический опыт, не может содержать никакого намека на юмор.

Будучи поэтом и прозаиком, Шаламов на протяжении всей жизни выступал как исследователь и историк литературы, наблюдатель и критик, рефлексировавший не только над собственным опытом. Он внимательно следил за литературным процессом, обсуждал проблемы творчества с авторитетными для него современниками, дискутировал с теми, кого считал равными оппонентами.

Главные принципы новой прозы Шаламов тоже обозначает и неоднократно описывает.

Сюжетность. «Сюжетная законченность. Жизнь – бесконечно сюжетна, как сюжетны история, мифология; любые сказки, любые мифы встречаются в живой жизни» («О прозе», 5; 149).

Краткость. «Пухлая многословная описательность становится пороком, зачеркивающим произведение. <...> Чем достигается результат? <...> Краткостью, простотой, отсечением всего, что может быть названо “литературой”» («О прозе», 5; 145, 152).

Новизна и точность деталей. «В рассказ должны быть введены, подсажены детали – необычные новые подробности, описания по-новому. Само собой новизна, верность, точность этих подробностей заставят поверить в рассказ...» («О прозе», 5; 145, 152).

Поэтический концептуализм

Поэзия концептуализма возникает в русской литературе в 1980-е гг. Тексты «московских концептуалистов» (Дм. Пригов, Т. Кибиров, Л. Рубинштейн) фиксируют такое состояние культуры, когда все традиционные связи оказываются разомкнутыми.

«Конец литературы». Цель – разоблачение СТЕРЕОТИПОВ, штампов массового сознания и языковых клише (КОНЦЕПТОВ):

а) автор не может говорить на своем оригинальном языке, в коммуникацию вступают сами языки, всегда чужие по отношению к говорящему. Поэтому основной чертой концептуализма стало выстраивание поэтического текста из элементов уже существующих произведений.

б) Основными источниками для концептуальной поэзии 1980-х годов являются дискурс советской официальной идеологии и тексты русской классической литературы, так как и то, и другое воспринимается постмодернистским сознанием как мертвые языки.

в) Язык воспринимается как конструктор, с помощью которого можно создавать идеологические фантомы, предлагая **ироническое видение мира, лишенное какое-либо системы ценностей**.

г) Автор в поэтическом концептуализме практически полностью самоустраняется, что вызвано, во-первых, нежеланием навязывать читателю свое понимание мира, а во-вторых, неверием в возможность личного и личностного значимого высказывания.

д) В силу этого характерной формой в творчестве концептуалистов оказывается **центон** – поэтический текст, полностью составленный из цитат и чужих высказываний. Концептуалисты работают не с прямыми цитатами, а моделируют существующие стилевые манеры, или отсылая к какому-то конкретному произведению, или воссоздавая общую манеру письма, присущую тому или иному стилю, с целью дискредитации того или иного факта культуры как не имеющего права на утверждение истины.

Метаметафоризм

Термин «метаметафоризм» возник в декабре 1982 г. как антитеза концептуализма.

Его цель – обнажение метафизической глубины явлений и вещей, составляющих человеческое бытие.

Не отрицали лирическое высказывание.

Главный художественным принцип – метабола – смещение в иное, «бросок» в возможное («метабола» буквально означает «сверхбросок», «перемещение», «поворот»). Метабола – синтетическая метафора, сопрягающая природу, атрибутику НТР и разные временные пласты культуры (включая мифологию). В стилевом отношении это реализуется в форме метафорического реализма, переходящего от условного подобия вещей к их реальной взаимопричастности. Метаметафоризм обращается к целостности образа и мира, апеллирует к мифопоэтическим основам мира.

Основными представителями этого поэтического течения являются И. Жданов, А. Парщиков, А. Еременко, О. Седакова, В. Аристов, И. Кутик.

В своих стихотворениях они декларируют художественный поиск сходств и подобий в реальности как способ проникновения в подлинную взаимообусловленность самых различных явлений, вещей и процессов.

Мир в поэзии метаметафористов раскрывается как действительность иного, куда метафора отсылает лишь условным намеком. Место сходства занимает сопричастность разных миров, равноправных в своей подлинности.

Истоки метаметафоризма – не какое-то конкретное поэтическое явление, а вся история мирового искусства, в ее энциклопедических извлечениях. Стихотворное произведение предстает здесь как словарная статья, микроэнциклопедия культуры, спрессованной всеми своими жанрами и языками. Поэтому для поэзии метаметафористов характерно отсутствие явно выраженного лирического героя, который заменяется суммой видений, «точек зрения», равноудаленных от «я» или, напротив, расширенных до «сверх-я», состоящего из множества представлений о бытии.

Критика сравнивала метаметафористов с модернистами начала 20 века. Но у них нет воинственности, утопизма, восторга перед будущим.

Вопрос 63. Постмодернизм в российском социокультурном контексте. Основные признаки, развитие авторских жаровых форм, концептуализм, соцарт (В. Ерофеев, А. Битов, Е. Попов, Вик. Ерофеев, В. Пелевин, А. Парщиков, И. Жданов, В. Степанцов, Т. Кибиров, В. Кривулин, В. Коркиа, Д. Пригов, В. Друк, И. Яркевич и др.)

В широком смысле **постмодернизм** – это течение общего характера в европейской культуре, обладающее своей философской базой; это своеобразное мироощущение, особое

восприятие действительности. В узком понимании постмодернизм - это течение в литературе и искусстве, выразившееся в создании конкретных произведений. Основной чертой постмодернистского сознания является неприятие какой бы то ни было иерархии, оценки, отсутствие ограничений. Поэтому трудно выделить набор определенных черт этого явления — согласно постмодернистской философии, его просто не существует. Однако можно очертить круг явлений постмодернизма хотя бы условно. Наиболее ярко постмодернизм проявился в литературных текстах. Причем эти тексты были одновременно и философскими, точнее они растворили в себе философию постмодернизма. Как художественное явление, постмодерн был зафиксирован и рассмотрен на Западе.

Характерные черты постмодернизма:

- интертекстуальность (это главная черта постмодернизма)
- пародирование (само-), иронизирование, переосмысление элементов культуры прошлого
- многоуровневая организация текста
- прием игры, принцип читательского сотворчества
- неопределенность, культ неясностей, ошибок, пропусков, фрагментарность и принцип монтажа (принцип ризомы)
- жанровый и стилевой синкретизм (соединение, нерасчлененность различных видов культурного творчества)
- театральность, работа на публику, использование приема «двойного кодирования»
- явление «авторской маски», «смерть автора».

В русской литературе феномен постмодернизма также нашел свое место. Правда, здесь существовали совсем другие предпосылки, условия возникновения и развития постмодернистских тенденций, несмотря на то, что основными образцами, оказавшими влияние, были тексты западных писателей.

Особенности русского постмодернизма:

1. отчетливое присутствие автора через ощущение проводимой им идеи (Л. Петрушевская);
2. постмодернизм паралогичен по своей сути и вмещает в себя семантические оппозиции категорий, между которыми не может быть компромисса (М. Липовецкий);
3. категория симулякра носит двусмысленный характер, выполняя одновременно функцию разрушения реальности и синтезируя новую реальность; категория Пустоты обладает онтологическим верховенством над всем остальным и является самостоятельной величиной (самоуглубленная и спокойная); категория Смерти выступает как универсальная стратегия перевода с одного культурного языка на другой, перехода к воссозданию новой реальности (В. Пелевин);
4. отсутствие чистоты направления (сочетания авангардистского утопизма и отголоски эстетического идеала классического реализма) (Соколов, А. Битов, В. Ерофеев);
5. русский постмодернизм рождается из поисков ответа на отличную от западной коллизию - на сознание расколотости культурного целого, не на метафизическую, а на буквальную «смерть автор» и складывается из попыток в пределах одного текста восстановить культурную органику путем диалога разнородных культурных языков;
6. особенностью русского постмодернизма является так же архетип юродивого, который в тексте является энергетическим центром и выполняет функции классического варианта пограничного субъекта, плавающего между диаметрными культурными кодами и одновременно функцию версии контекста;
7. русский постмодернизм имеет несколько вариантов насыщения художественного пространства, например: а) насыщенное состояние культуры; б) бесконечные эмоции по любому поводу и др. (Сорокин).

Соцарт и концептуализм

В зависимости от того, какими культурными штампами «играет» художник-постмодернист, можно обозначить ведущие направления постмодерна. Поп-арт использует

образы, темы и тексты рекламы, упаковок и комиксов. Соцарт имеет дело с темами, штампами, текстами и образами, заимствованными из искусства тоталитарных идеологий, в частности в России — из соцреализма. Концептуализм ориентирован на создание композиций, цель которых — предъявление некой художественной идеи. Он объединяет процессы творчества и его исследования. Это искусство или, скорее, интеллектуальная практика, занятая анализом собственного языка. Концептуалисты утверждали, что единственная достойная задача художника — генерирование идей и концепций.

Примерно к концу 60-х — середине 70-х гг. относят исследователи появление в русской литературе концептуализма. Художественный концептуализм не только оказал воздействие на свой литературный аналог, но и выдвинул из своих рядов такие фигуры, как Дмитрий Пригов, Всеволод Некрасов, Лев Рубинштейн, Владимир Сорокин.

На первый план концептуалистами выдвигается воссоздание типичных структур мышления, стереотипов массового сознания. Важнейшая особенность бытования концептуализма — потребность в публичности, главное для концептуалистов — разрушение мифологизированных представлений о жизни, которые внедряла официальная культура, раскрепощение сознания и языка. Привычное, кажущееся естественным, предстает у них странным, смешным и даже абсурдным. Произведения концептуалистов часто представляют собой всего лишь жесты или проекты. Тем не менее концептуальное творчество утверждает новый тип свободы — существование человека, не вписанное в идеологические сюжеты.

У нас в стране концептуализм предстал прежде всего в его соцартской версии, то есть в более социологизированном, идеологизированном варианте, как искусство игры обломками идеологии тоталитарного государства. Четкой границы между концептуализмом и соцартом провести невозможно. Концептуализм — понятие более широкое, чем соцарт, и в отличие от соцарта, суть концептуализма не исчерпывается только стремлением к развенчанию и разрушению. Основные цели, которые ставили перед собой концептуалисты (соцартисты), следующие:

- развенчание официальной идеологии, соцреализма (как и соцарт);
- язык для концептуалиста является своеобразным полигоном, где он очищается от обветшалых систем, штампов;
- концептуализм предлагает разнообразные модели, формулы, конструкции, которые стимулируют развитие художественной мысли, могут пригодиться в будущем.

При своем появлении концептуализм (соцарт) заявил о себе как о литературном течении, противостоящем официальному искусству соцреализма и государственной идеологии. Из этого противостояния вытекала и его важнейшая, хотя и не единственная цель: тотальная критика существующих идеологических и культурных стереотипов — так называемого «фундаментального лексикона» тоталитарного государства. Основным приемом отечественного концептуализма стала тотальная ирония. Язык концептуализма — это язык сплошных цитат (цитируются известные произведения, лозунги, ситуации и т.д.).

«Соцарт — вариант концептуализма, решающий характерные для него проблемы на базе языка советской культуры». Соцарт долгое время воспринимался как антитеза официальному советскому искусству — социалистическому реализму. Именно соцарт более чем все другие направления в советской литературе 60-х-80-х годов унаследовал основные, «родовые» черты социалистической эстетики, такие, как любовь к идеям, схемам, концептуальным обобщениям, сознательную цитатность и вторичность. В русле соцарта и концептуализма в русской литературе рубежа 20-21 вв. писали и пишут свои произведения, например, Вен. Ерофеев, Д.А. Пригов, Т. Кибиров, Л. Рубинштейн, И. Иртеньев В. Сорокин и другие.

Современная русская литература

Вопрос 64. Литературное пространство XXI века: жанровая структура, «новый реализм», философское наполнение современного романа.

Прежде всего, современную литературу можно разделить на два типа:

- **фикшн** (fiction – художественная литература)
- **нон-фикшн** (non-fiction – нехудожественная литература).

Нон-фикшн – это научные, оклонаучные и псевдонаучные труды по психологии, диетологии, обучению, воспитанию детей и т. д.

Современная литература испытывает колоссальное влияние массовой литературы, ее

жанровая структура:

- детектив
- фантастика
- фэнтэзи
- любовный роман
- триллер
- мистика
- боевик/экшн
- приключения
- исторический роман

Основной жанр сегодня – **роман**.

«Новый реализм»

Литература XXI века озадачена поиском сильных героев, писателей с ярко выраженной жизненной позицией, несущих четкие, не «игровые» идеи в своих произведениях. Появляется молодое поколение авторов, которые не идут в русле традиционного реализма, они создают «новый реализм».

«Новый реализм» — литературное течение, зародившееся в начале нулевых, в рамках которого работали такие писатели, как Сергей Шаргунов, Роман Сенчин, Герман Садулаев, Андрей Рубанов, Захар Прилепин и некоторые другие.

Новые реалисты пытались осуществить возобновление литературной традиции, якобы прерванной в девяностые годы.

+ в литературу возвращается интерес к жизни конкретного человека в рамках «мемуарных жанров» и «жизнеописания», где становится важен образ автора.

Новые реалисты стали дотошно описывать окружающую их «новую реальность» без идеализации, без символики, без обобщения, на уровне физиологических очерков: они описывают грязный реальный мир нынешней молодежи.

Персонажей нового поколения скрепляет жажда выйти из современности (через разгул, пьянство, наркотики) в другую реальность, которая оказывается еще более неприемлемой, гнусной. Они не уверены в людях: прежде всего в себе, отчуждены от мира. Внешняя растерянность, закомплексованность и внутренняя неудовлетворенность составляют портрет героя.

Начало нового реализма относят к выходу программной статьи Шаргунова «Отрицание траура» (2001), расцвет его связан с изданием таких романов, как «Ура!» (2004) Сергея Шаргунова, «Русскоговорящий» (2005) Дениса Гуцко, «Я — чеченец!» (2006) Германа Садулаева, «Сажайте, и вырастет» (2006) Андрея Рубанова, «Санька» (2006) Захара Прилепина, «Аномалия Камлаева» (2008) Сергея Самсонова, «Горизонтальное положение» (2010) Дмитрия Данилова.

С. Шаргунов «Отрицание траура». Автор уверенно говорит о том, что современному человеку не нужна серьезная литература. У русской классики закончился срок годности. Она устарела и не вызывает особого интереса у современного читателя, так же, как и произведения в стиле постмодернизма, которые представляют лишь «пароход пародий».

А. Рудалёв провозглашает социальность, когда писатель включен в проблемы современности и его деятельность направлена на переустройство общества, а «не просто механическое и автоматическое транслирование этой реальности». Этот тезис очень близок с идеями С. Шаргунова, который рассматривает направление «новый реализм» как движение социально активных людей.

Скептически относятся к «новому реализму» Сергей Казначеев, Павел Басинский.

К концу нулевых оптимистический заряд новых реалистов фактически исчерпал себя, что уже заметно в произведениях Данилова или в романе Гуцко «Домик в Армагеддоне» (2010). Подводящим итоги краткой эпохи нового реализма стал роман Сенчина «Елтышевы» (2011), пронизанный сумрачным настроением, навязчивой идеей безысходности и социального распада. Знаменательно, что, будучи последовательно номинирован на все крупные литературные премии («Большая книга», «Национальный бестселлер», «Русский Букер» и «Ясная Поляна»), роман «Елтышевы» так и не получил ни одной из них. По мнению специалистов, это стало свидетельством того, что новый реализм быстро исчерпал свои ресурсы.

Основные признаки:

1. Противостояние постмодернизму как игровому, нарочито интертекстуальному, ироническому, фрагментарному;

2. Выбор современного хронотопа – времени и пространства, соответствующих социальной действительности наших дней;

✓ Достоверное изложение действительности, где основа произведения – документальная, а форма – художественная; вымысел сводится к минимуму.

3. Автобиографизм как важный метод сюжетостроения, позволяющий писателю креативно использовать воспоминания, собственный житейский опыт;

✓ Это описание объективной реальности с настоящими «живыми» героями.

4. Интерес к жанровым формам (эссе, манифест, автобиография, художественное исследование, роман в рассказах);

5. Социально-политический критицизм, не приводящий к формированию очевидных идеологических концепций;

✓ Это поколенческий признак свободных писателей, стоящих вне идеологических рамок, сформировавшихся в промежутке между распадом СССР и становлением новой Российской Федерации.

6. Становление оптимистического миропонимания и поиск положительного героя, способного представить современного (как правило, молодого) человека в контексте его жизненной активности.

7. Традиционализм – сближение с традицией «деревенской прозы».

- Основополагающий манифест «Отрицание траура» С. Шаргунов (2001)
- Первый художественный текст «Ура!» С. Шаргунов (2004)

«Новый реализм в том смысле нов, что более откровенен и резок, нежели классический, впитывает в себя актуальные интеллектуальные поиски, психологические откровения, языковые приемы, отражает более динамичную стилистически жизнь».

Таким образом, «новый реализм» как особое течение в современной русской литературе тяготеет к созданию текстов, отражающих острейшие исторические, социальные, нравственные, эстетические и философские проблемы времени.

Философское наполнение разбирать на конкретном примере прочитанного романа.

Вопрос 65. Феномен массовой литературы. Явление нового беллетризма или миддл-литература (анализ произведения по выбору). Проблемы и жанры современной массовой литературы.

Массовая литература — совокупность литературных текстов, в которых доминирует ориентация на коммерческий спрос и использование готовых словесных (культурных) моделей.

В качестве синонима массовой литературы употребляются термины *тривиальная литература*, *популярная литература*, а также возникший в начале 1960-х годов термин «*паралитература*». В настоящее время, однако, последний термин используется всё реже, что признают активные разработчики соответствующей проблематики (Д. Куэньяс). Для русской традиции характерен также термин «**беллетристика**» (добротное массовое чтение).

В строгом смысле слова массовая литература возникает только на рубеже XIX-XX веков, с началом «эпохи технической воспроизводимости» (термин Беньямина), когда за счёт тиражирования стирается представление об уникальности произведения. В то же время массовая литература сохраняет преемственность по отношению к более ранним формам «низовой литературы».

Н. А. Кузьмина даёт следующее определение массовой литературы – литература, **созданная для масс** и появляющаяся в условиях рыночной экономики, индустриального производства, урбанистического образа жизни, развития технологии массовых коммуникаций, унификации социальных, экономических, межличностных отношений

Нередко термин «массовая литература» привязывается только к росту массового **книгоиздательства**: «Массовым следует назвать любое произведение, возникшее в постгутенберговскую эпоху и бытующее в определенную жанровую парадигму, в которую входят детектив, фантастика, фэнтези, мелодрама и др.»

Коммерциализация писательской деятельности и ее вовлечение в рыночные отношения, увеличение количества читателей, связанное как с мощным развитием книгоиздания и книжной торговли, так и с повышением образовательного уровня, стали предпосылками становления массовой литературы.

Жанры

Эротическая и готическая проза XVIII века, разбойничий роман, различные варианты мелодрамы во многом предвосхищают структуру последующего массового чтения. Основные жанрово-стилистические модели массовой литературы складываются под воздействием культуры романтизма: детектив, фантастический роман, приключенческий роман, морской роман. Жанр исторического романа подвергается в рамках массовой литературы процессу тривиализации. Многие из созданных для массового чтения книг стали со временем классикой детской литературы. Распространенной публикационной формой массовой литературы становится начиная с 1830-х годов роман-фельетон, однако он полностью не принадлежит популярному чтению. В XXI веке жанр антиутопии становится массовым.

М. Лотман определяет массовую литературу как **социологическое** явление, которое ориентируется в первую очередь на определенные группы и преследует определенные цели. Массовая литература четко **противопоставляется** элитарной («вершинной»).

Беллетристика и массовая литература – это понятия близкие, часто используемые как синонимичные (например, И. А. Гурвич в своей монографии 1991 года не выделяет массовую литературу, считая весь объем «легкой» литературы).

Симптоматично, что в ходе исследования этой проблемы многие авторы (критики и культурологи, главным образом) вместо термина «беллетристика» всё чаще используют понятие «**миддл-литература**» (от англ. middle – середина). По своим содержательным характеристикам оно мало отличается от той же беллетристики. Так, предложивший его С. Чупринин характеризует миддл-литературу как «тип словесности... располагающийся между высокой, элитарной, и массовой, развлекательной, литературами, порождённый их динамичным взаимодействием и по сути снимающий извечную оппозицию между ними. К миддл-классу с равными основаниями можно отнести как «облегчённые» варианты высокой литературы..., усвоение которых не требует от читателей особых духовных и интеллектуальных усилий, так и те формы массовой литературы, которые отличаются

высоким исполнительским качеством и нацелены отнюдь не только на то, чтобы потешить публику... для писателей этого типа характерно подчинение собственно эстетических функций произведения задачам коммуникативным, когда ценятся не столько философская глубина и многослойность художественных смыслов, сколько собственно сообщение и остроумие, сюжетная и композиционная изобретательность, проявленные автором при передаче этого сообщения. Эта литература не может быть ни аутичной, ни депрессивной, зато обязана быть занимательной... общей чертой миддл-литературы можно назвать в разной степени отрефлектированный отказ от так называемого языка художественной литературы (с его установкой на стилистическую изошрённость и опознаваемую авторскую индивидуальность) в пользу языка нейтрального или, если угодно, никакого – безусловно грамотного, но не создающего проблем для понимания даже и при торопливом чтении». Из этого следует, что основным категориальным признаком в данном случае следует считать характеристику **целевой группы** (этот рекламно-издательский термин здесь представляется более уместным, чем, например, читательская аудитория), то есть «средний класс».

В основе популярности этой литературы лежит потребность в идеологической самоидентификации, поэтому одной из функций миддл-литературы является поиск новой **идеологии**.

Обязательные признаки: штампованность языка и ценностей, открытость авторской позиции, нравственные ценности, динамичность, занимательность, понятность, отсутствие языковых экспериментов и т. д.

Под такое направление подходит фантастический роман **Сергея Лукьяненко** «Квази» – он несет в себе исключительно развлекательный характер. Роман строится на домысле автора, есть три типа «людей»: обычные, квази (полулюди, полужомби), и зомби (те, кто не подлежат человеческому восстановлению). Можно сказать, что сюжет банален и сверх чего-то можно не ждать, т. к. мы всё это видим и в фильмах.

Чем-то схоже с детективом, т. к. присутствует полицейский, который расследует дело, ищет виновных и зомби. Никакого напряжения для мозга нет, все события идут плавно и логично, поэтому эту книгу можно прочитать на одном дыхании, т. к. интересно, что же будет дальше. Но в конце романа автор оставляет открытый финал, и ты идешь покупать вторую книгу, чтобы в конце концов поставить точку.

Вопрос 66. Современная онтологическая проза.

Корни онтологической прозы – в деревенской. Писателями этого направления был воспринят новый уровень мышления: человек находится в центре бытия, в центре всего человеческого, природного. В центре образно-философских построений писателей **судьба** вечных нравственных ценностей, вопрос о необходимости и возможности их сохранения, следовательно, и нравственного **выживания** человечества. Для онтологической прозы существует только один закон существования – **нравственный**, с позиции совести, бога. Разум, расчет, прогнозирование уходят на второй план, поведение человека определяют часто интуитивные чувства: вера, совесть, любовь, самоотдача. Онтологическая проза не дает статичного мира, а показывает круговорот в бытие, всё движется, изменяется, всё многообразно и гармонично устроено. Человеку в этом мире даны все возможности реализовать себя, он должен это сделать, тем самым он отдает дань жизни, его породившей. Но реализация не разовая, человек постоянно реализует себя, судьба его повторяется в детях, затем во внуках... Поэтому идея **повторяемости** очень важна, все идет по кругу и все возвратится на круги своя, отсюда особая концепция времени. Реалистическая онтологическая проза выдвигает много **экзистенциальных** проблем: в чем сущность человека, чем он живет, в чем видит смысл жизни. Отсюда закономерно обращение онтологической прозы к человеку **деревенскому**, который не потерял связи со своими корнями, с памятью. Понятие рода определяет линию поведения человека, один он – ничто, только в соединении с людьми достигается цель жизни, так

преодолевается проблема потребительства как современной жизненной философии, декларируется этика ответственности человека за каждый поступок. Деревенский человек интересен в определенную пору своей жизни – в **старости**, когда его сознание обогащено опытом жизни, когда оно хранит память всего рода, когда он дает итоговые ответы на вопросы жизни, поэтому мир отдельного человека, мир малый, дается как универсальный. Онтологическая проза пыталась создать миф о гармоничном существовании человека, но эти идеи оказались бессильны что - либо изменить, отсюда трагическое осознание мира.

Представители онтологической прозы и некоторые произведения:

В. Г. Распутин «Прощание с Матерой». Здесь писатель воплощает миф о конце света. В названии заложен смысл конца острова и прощения детей у своей земли. Сюжет повести – это прогрессивная ситуация – строительство ГЭС, забота о лучшей жизни людей, создание материальных благ. Но автор заставляет посмотреть на прогрессивную ситуацию, по-другому – какова цена прогресса? Ценой становится природа, её смерть, уничтожение, мерой становятся ценности родовые. Остров Матера понимается как сама история человечества, жизни. Вода, омывающая берега острова, приобретает значение вечного времени, смывающего людей и их жизнь. Это особое географическое пространство, отделенное многими водами от чужого мира. Старуха Дарья, главная героиня повести, не стремится идти против законов рода, против уклада жизни. Во всем для нее присутствует дух: в избе, печи, природе. Она оказывается судьей своих детей, понимающим важность происходящих событий. Жизнь Дарьи – это поиск истины, поиск и сохранение памяти, духовных ценностей. Память есть источник совести, нравственного самосознания личности. Сын Павел – это безвольный человек, он всей душой любит Матеру, но ничего ради её спасения сделать не может, более того, он является начальником эвакуации. Андрей – внук, социально надежный человек, едет строить электростанцию, т.е. становится одним из разрушителей Матеры. Финал повести апокалиптический – остров погружается во тьму, в туман и пропадает в реке, во времени.

В. П. Астафьев «Царь-рыба». Основная мысль этого произведения – возвращение к природным истокам, к связи Человек и Природа. Эта связь интересует автора в нравственно – философском аспекте, Астафьев ищет объяснение нравственных достоинств и нравственных пороков личности, отношение к природе выступает в качестве проверки духовной состоятельности личности. Природа у Астафьева – это царь, мать, человек должен самоопределяться по отношению к природе, а не наоборот. Такой гармонии, как у Распутина здесь нет, это борьба двух стихий, двух противоположностей. Поэтому автор всегда оставляет человека один на один с природой, чтобы посмотреть, кто из них сильнее, но чаще всего побеждает природа, человек оказывается слабее и не в состоянии преодолеть свою греховную сущность. Отсюда и пафос, которым окрашена вся «Царь-рыба», автор постоянно напоминает, что человек лишь часть природы и должен слушаться её, должен существовать с ней в мире.

В. Шукшин исследовал результат распада онтологических отношений между людьми. Человек вышел из круга рода, не стал культурным городским человеком, а превратился в маргинала. Человек у Шукшина оказался маргинальным в том смысле, что он оказался в мире разрушенных ценностей, в вакууме. В чем смысл жизни? На этот вопрос нет ответа, исчезает храм как сакральная ценность, остается сарай. Распадаются связи в семье, в деревне, между людьми, человек оказывается не в жизни, а при ней. Поэтому главная проблема в творчестве Шукшина – исследование этого распада и различные попытки реабилитации человека, попытки человека найти свое место в мире. Своеобразие прозы писателя в том, что на материале сельской жизни писатель решает общечеловеческие проблемы – счастья, ответственности человека за свою жизнь, разрешаются проблемы добра и зла, жизни и смерти, стремление в простых людях к гармонии, ладу.

Б. П. Екимов. Писателя часто называют «последним деревенщиком». В каждом его произведении все отчетливее слышен голос угасающей надежды о возможности

утверждения патриархального пути развития Руси. Вместе с тем, в отличие от старших «деревенщиков» Екимов более сдержан в разрешении типичных для «деревенской прозы» конфликтов (противостоянии мира города и деревни, которое влечет за собой противоборство духовности и бездуховности, добра и зла, традиций и новшеств).

Отличительной чертой «новой деревенской прозы» является уход от идеализации современного мира русской деревни. Борис Петрович в своих произведениях поднимает нравственно – эстетические проблемы, проблемы упадка, развала современных деревень. В своих произведениях автор изобразил целую галерею образов жителей Придонья. Это простые люди, люди – труженики с богатым внутренним миром и поэтическим восприятием окружающей среды. Традиционными чертами поэтики «деревенской прозы» является живой русский язык с многочисленными диалектами и деревенскими просторечиями. Писатель не идеализирует персонажей, а показывает истинную сущность героев с их достоинствами и недостатками. В изображении мира человека в прозе Екимова важную роль играет не материальная сторона жизни героев, он сосредотачивает свое внимание на духовной стороне, вечном. Скромная, бедная жизнь героев показана на контрасте с ее богатым внутренним миром. Екимову очень важно раскрыть внутренний мир деревенских жителей, их простодушие, доверчивость, бесхитрость, а главное – показать тесную взаимосвязь человека с природой, традициями и друг с другом. В произведениях Б. Екимова голос уходящей в прошлое родины звучит трагическим и в то же время светлым плачем о несбыточности мечты утверждения мира крестьянской Руси.

Возможны для анализа авторы: Василий Белов, Виктор Лихонос, Виктор Потанин, Владимир Крупин.

Вопрос 67. Основные направления развития современной драматургии. Комедия в формах «самой жизни» и явления новой драматургии (А. Вампилов, В. Славкин и др.). Ценностные ориентиры в драме 90-х годов. Вербатим. Явление новой драмы (Н. Коляда, бр. Пресняковы, О. Богаев и др.).

Явление современной "новой драмы" состоялось благодаря новой драме конца XX века.

А. Вампилов.

Использование **мелодраматических** элементов, обыгрывает обычные литературные приемы. Он умеет в микросцене, **фразе передать ощущение** всей жизни персонажа, нечто сокровенное («В ваши окна не видно дорог» – из пьесы «Дом окнами в поле»).

Пафос всего творчества – «сохранить и приумножить **человеческое** в человеке». Его герои разные, как правило, обычные **провинциалы**. Задается вопросом, что происходит с человеком – переживания, иллюзии, оттепель. Нет чувства отторженности от мира. Вообще не замыкается на одном типаже героя.

В его пьесах **действие** персонажа = эксперимент. Переосмысливание жизни. «Случай, пустяк, стечение обстоятельств становится самым драматическим моментом в жизни человека». Заурядный случай становится **нравственным испытанием**. Герой чаще всего на пороге нового существования (или нет).

Завязка сюжета – чаще всего некая анекдотичная ситуация. Например, как в «Старшем сыне» – двое опоздали на электричку и попросились переночевать к Сарафанову. Один из них был его сын, а другой нет. Хотя именно другой стал выдавать себя за его сына. Старший сын – объединяющий и гармонизирующий элемент. Показана психология характера.

Авторское отношение. Слегка **ироничный**, добрый, одновременно **требовательный** взгляд, заметно **неоднозначное** отношение автора к герою, например, Зилу.

«Утиная Охота». Пьеса о своем поколении. Зилу – **опустошенный** герой. Потерял ориентир. Он противопоставлен героям со светом в душе. Отличие героини – чтобы мир оставался гармоничным. Удерживающая роль героини. Тема предательства.

Нравственные компромиссы. Противопоставление бессмысленности жизни. Процесс самосознания героя. Уход героя – мотив самоубийства – признание опошленности и **исчерпанности** собственной жизни. Окно обращено на здание планетария – уход от реальности. Лишенность любви, принцип отражения. Неприкаянность и брошенность. **Зиловщина! Дискуссия о герое:** дикарь и пьянь (Рудницкий), новый тип героя (Сушков)

У Вампилова нет **«нормального»** положительного героя. Наоборот, «нормальные» – всегда ущербные, бездуховные, а «ненормальные» – совестливые, наивные, доверчивые, неиспорченные. Есть даже «праведники» – Сарафанов (Старший сын), Валентина (Прошлым летом в Чулимске).

Синтез лирических + комических + драматических элементов (традиции Чехова, Гоголя, Горького). «Старший сын»: от быта предместья до общечеловеческих проблем. «Утиная охота»: трагикомедия.

Открытый финал, нет заданности, декларации, морали. Некий гедонизм – наслаждение жизнью.

Вампилов породил целое направление – **«новую волну»**, **«поствампиловскую драматургию»**. А. Фоменко, Л. Малюга выделяют ее **черты**:

- **жанр** – социально-бытовая драма.
- стремление показать **бытие** через быт
- драм. ситуация, не требующая внешних параметров масштабности
- **статичный** конфликт – противостояние, неприятие
- становящийся герой
- **узость** круга лиц
- нет **действия**, много разговоров
- внешняя **небрежность** языка: легкий треп, «магнитофонная речь».

Конфликт, как правило, не лежит на поверхности, это конфликт **с собой**: неудовлетворенность жизнью, положением. Быт имеет над человеком громадную власть. Между человеком и Домом разлад: дом рождает одни проблемы. Героя невозможно определить однозначно: переходное время родило переходного героя. Душевный дискомфорт. Обвинения самого себя. Душевный кризис. Реалистическая оценка своего тупикового состояния. Редкие решительные действия – сигнал перестройки сознания или только намек на возможность такой перестройки.

В. Славкин "Взрослая дочь молодого человека" А. Галин "Звезды на утреннем небе", Л. Петрушевская "Три девушки в голубом".

Конец XX века определяют как **«перемену интонаций»** (В. Славкин).

Драматурги конца 20 века: М. Угаров, О. Михайлова, Е. Гремина, А. Образцов, О. Богаев, О. Мухина, С. Носов, О. Юрьев, М. Курочкин, Е. Гришковец, К. Драгунская.

Начало XXI века: В. Сигарев, Вл-р и Олег Пресняковы, Вяч. и Мих. Дурненковы, В. Забалуев, А. Зензинов, Е. Нарши, В. Леванов, Н. Громова, И. Исаева, И. Савельев, А. Найденов, В. Ляпин, Н. Ворожбит, А. Варганов, В. Тетерин, А. Валов.

Оценка ситуации в драматургии:

- «мощный взрыв» (Громова),
- затухание активности (Липовецкий).

Поэтика отражает **смену художественной парадигмы**:

- насыщенная метафоричность,
- игровые отношения и высокий интеллект уровень,
- пьесы последователей «новой волны» имеют ярко выраженный **итоговый**, обобщающий характер: условно-символическое начало, интертекстуальность, табуированные темы (например, эротика), ненормативная лексика, ирония, изображение жуткого быта и дисгармонии социума,

- не ищут социальных причин, а осмысливают и ищут **нравственные ориентиры**,
- сочетание реалистичности и **ирреальности**.

«Новая драма» – явление неоднородное. Например, по отношению к реальной действительности:

1. пьесы с **нарушением** композиции сюжета – аномативность, дискретная художественная структура = сплошной без ремарок диалог (А. Слаповский «Русская тоска», «Пьеса №27»).

2. особенная роль подробной **ремарки** (опис. + коммент.) (О. Богаев, О. Михайлова, М. Угаров).

3. функциональная ремарка, она сближает с **прозаическим** текстом, = диалогизированная проза, «поток сознания», жанр пьесы-прозы (В. Пьецух «Красивая жизнь», В. Сорокин «День русского едока», Е. Гришковец «Как я съел собаку»). Действие размыто, им движет слово, много частностей, натурализма, эпатаж, эксперимент, желание самовыразиться.

4. Документальный театр – **вербатим**. Вид театрального представления, состоящий из **реальных** диалогов, воспроизводимых актерами. Близок к журналистскому интервью, но акцент не только на смысл, но и на психическое состояние «донора». Первый пример – 1987 – телевизионный шоу «Кто убил Улофа Пальме?» Г. Зубков, А. Красильников («Угольный бассейн», А. Стадников «Это тоже я. Вербатим» – студия МХАТ, 2018 — «Москва. Дословно» ([Театр Маяковского](#)), «Первый мужчина» Елены Исаевой, основанный на интервью женщин об их отцах)

Театр.doc (Москва) выделяет **свойства** вербатима:

- натурализм (иногда жестокий),
- искренность (монолог-исповедь, интимность, доверительность)
- воздействие на зрителя
- монтажность, ведь редактировать монологи нельзя
- пренебрежение сценической условностью,
- тяга к структурированности
- социальная проблематика (экстрим, нарко, негатив, террор).

Признаки спектакля-вербатима: один акт продолжительностью не более часа, исповедальность интонации, постоянный стремительный ритм – выглядят в корне противоречащими тому, что происходит в классическом репертуарном театре. Неприглаженность и шокирующая откровенность того, что говорят герои пьес вербатима. В упрек новой драме может быть поставлена злободневность, чрезмерная социальность, ограниченность метода, опасное приближение к границе между подмостками и реальностью, погубившее уже не одно подобное начинание. Однако вербатим силен не социальной, а нравственной интенцией: сквозь напластования бытовых реалий, мат, оговорки и неправильности речи проступают боль, страдания и радости, присущие любому персонажу вне зависимости от степени его социального благополучия.

Мнения критиков:

- есть дюжина интересных драматургов (А. Соколянский),
- это вообще не пьесе (М. Тимашева),
- драматурги не знают «элементарных законов драматургии» (Г. Заславский),
- это показатель затяжного кризиса: отсутствие образования, авантюризм, лабораторность, снобизм по отношению к успеху у зрителя (Н. Птушкина).

У драматургии сложный жанрово-стилевой характер, «новая драма», скорее, не направление в драме, а ее новый этап.

а) **традиционная** линия реалистической драмы, старики: В. Розов, М. Рошин, Г. Горин, Л. Зорин, А. Володин, Э. Радзинский, Л. Разумовская, А. Мишарин, Ю. Эдлис.

Обновление реализма в пьесах М. Арбатовой «По дороге к себе», А. Галина «Конкурс "Чешское фото"», Н. Птушкиной «Пока она умирала».

Постреалистическая (гиперреалистическая) драма: бр. Пресняковы «Терроризм», В. Сигарев «Пластилин», Н. Садур «Черти, суки, коммунальные козлы» (признаки: ужас суровой действительности, чернуха, нравственная деградация, ощущение катастрофичности).

Неосентиментализм (ужас искалеченной жизни маленького человека, чаще подростка, человечность, любовь, одиночество, провинция, мелодрама) Н. Коляда «Куриная слепота» и др. его театра.

б) **нетрадиционные**, модернистские (А. Слаповский «Пьеса №27», Е. Гришковец «Город», «ОдноврЕмЕнно», Ю. Мамлеев «Зов луны»), постмодернистские (М. Угаров «Зеленые щеки апреля», О. Богаев «Мертвые уши», О. Михайлова «Родная кровь»). Л. Петрушевская «Мужская зона», В. Коркия «Козлиная песнь», В. Сорокин «Dostoevsky-trip».

Экспериментальные пьесы, вербатим А. Родионов, М. Курочкин «Бездомные», Е. Калужских «Солдатские письма», И. Вырыпаев «Кислород», Е. Нарши «Яблоки земли», Г. Заславский «Норд Ост: 40й день».

Основные **жанры** современной драматургии (трагедия, комедия, трагикомедия, трагифарс, притча, вербатимная драма, документальная драма, монодрамы, римейки, абсурдистский бриколаж).

Комедия сегодня представлена во многих вариантах: сатирическая, лирическая, фарс, трагифарс, трагикомедия, комедия-гротеск, комедия-ремейк, комедия-клоунада и т. д. Жанровые разновидности комедий обогащаются авторскими жанрами. Например, у Н. Рудаковского есть «диетическая комедия» («Ана и ананас»).

Не менее интересен «идеальный жанр наших дней» (Л. Зорин) – трагикомедия, основу которой составляют два типа соотношений героя и среды: трагический герой и комическая среда, комический герой и трагическая среда.

Трагикомедия отражает существенные черты нашего времени, которое называют «театром абсурдной реальности»: вопиющее одиночество человека в «тусовочное» время, невозможность самоидентификации в хаосе идей, рекламных призывов, философских теорий, верований; «ужас бесчувствия» и торжество прагматизма; разрушение традиционной системы нравственных ценностей и замена их сомнительными «новыми принципами морали». Современные авторы (С. Главатских, Н. Коляда, П. Гладилин, О. Богаев и др.) создали интересные образцы такой жанровой разновидности. Например, произведения В. Азерникова «Она и ее мужчины» (трагикомедия в двух действиях), Р. Белецкого «Шоколадная стена» (трагикомедия в одиннадцати картинах).

Еще более сложным видом комедии является трагифарс (гротеск), где весьма активны гротескные элементы. Например, пр-ния А. Казанцева «Великий Будда, помоги им!», «Сын Евгении», «Кремль, иди ко мне!», О. Кучкиной «Лиля», О. Богаева «Русская народная почта», А. Образцова «Ленин и Клеопатра», Н. Садур «Ехай», Л. Петрушевской «Мужская зона» и др.

Монодрама – драм. произведение, разыгрываемое с начала до конца одним актером. Если этот единственный актер играет одну роль, тогда монодрама представляет собой развернутый монолог, который может обращаться непосредственно к зрителю, к присутствующему безмолвному персонажу или к персонажу, находящемуся за сценой.

Возвращаясь к творчеству самого Е. **Гришкова**, интересно отметить сам способ написания им монодрам. Этот уникальный способ работы над произведением берет свое начало в кемеровском театре «Ложа», где работал Гришковец. Актеры не брали готовых пьес, а создавали спектакль во время репетиций на тему, определенную заранее. Поэтому-то свой первый текст «Как я съел собаку» он записал только через год после показа

спектакля да и то только потому, что его просили об этом издатели. Впрочем, перенесенный на бумагу текст сам автор не любит, поскольку он лишился дополнительных «спецэффектов», как то бесспорное обаяние героя, его интонация, пантомима и т. п. А напечатанные произведения, соответственно, стали материалом для литературоведческой критики и анализа. И теперь уже преимущества моноспектакля отделились от самой монодрамы. Но неожиданно разговорный текст оказался удобочитаем, приятен и даже художественно ценен. Способ, которым автор доносит свои мысли, – истории, небольшие сюжеты, которые то и дело вплетаются в канву текста. Многие критики называют их байками, анекдотами, вариантом американской «stand-up comedy». В целом же тексты Гришковца – это сочетание ассоциаций, воспоминаний героя, которые возникают по мере того, как он рассказывает основной сюжет, если таковой присутствует. По сути дела, монопьесы Гришковца – это лирические монологи, в которых происходит самораскрытие чувств героя, выражение личного восприятия и душевного состояния. И здесь лишним может быть все, что отвлечет зрителя от монолога, в том числе и излишняя сценография.

Радзинский и др. драматургия «новой волны» вскрыла такие пласты текущей тогда действительности, о которых предпочиталось не говорить: «дно», «обочины» жизни, маргинальность в ее социальном измерении. Заметно ужесточились проблемы и конфликты пьес. Но жестокость и вообще приемы «шоковой терапии» нельзя использовать бесконечно долго. Недуг недостаточно выявить — важнее понять, как его преодолеть. Эти задачи пали на плечи драматургов «новой драмы», пришедшей в литературу и на сцену в 1980-е гг. «Новейшая драма» — это и популярный в современном репертуаре Н. Коляда, и равные ему по смелости в своих эстетических исканиях Н. Сакур, А. Шипенко, и плеяда новых имен, открытых уже в последние десятилетия на драматургических семинарах и фестивалях, — Е. Гремина, М. Арбатова, М. Угаров, О. Михайлова, Е. Исаева, К. Драгунская, О. Мухина, В. Леванов, М. Курочкин, В. Сигарев и другие. Л. С. Петрушевская известна как автор «жестокой прозы».

Вопрос 68. Направления развития современной русской поэзии.

1. Концептуализм – система языковых жестов, относящихся к материалу советской идеологии, массового сознания социалистического общества. Официальные лозунги и клише доводятся до абсурда, обнажая разрыв между знаком, от которого остается голый концепт, понятийное ядро, и его бытийным наполнителем – означаемым. Поэзия опустошенным идеологем, близкая тому, что в живописи именуется соц-артом. *Дмитрий Пригов, Лев Рубинштейн, Вилен Барский.*

2. Постконцептуализм, или «новая искренность» – опыт использования «падших», омертвелых языков с любовью к ним, с чистым воодушевлением, как бы преодолевающим полосу отчуждения. Если в концептуализме господствует абсурдистская, то в постконцептуализме – ностальгическая установка: лирическое задание восстанавливается на антилирическом материале – отбросах идеологической кухни, блуждающих разговорных клише, элементах иностранной лексики. *Тимур Кибиров, Михаил Сухотин.*

3. Нулевой стиль, или «великое поражение» – воспроизведение готовых языковых моделей, например, русской классики XIX века, в предельно опрозраченном контексте, как бы лишенном признаков авторской индивидуальности – в модусе раскавыченных текстов чужих произведений. *Андрей Монастырский, Павел Пеперштейн.*

4. НеопрIMITив, использующий детский и обывательский тип сознания для игры с самыми устойчивыми, близкими, поверхностными слоями реальности, поскольку все остальные метафизически неизвестны и поддаются идеологической подмене. «Ножик», «стол», «конфета» – самые неподменные слова, неизолгавшиеся знаки. *Ирина Пивоварова, Андрей Туркин.*

5. Ироническая, шаржированно-гротесковая поэзия, обыгрывающая трафареты повседневного образа жизни, абсурдизм существования «типичного» человека в «образцовом» обществе. В отличие от концептуализма, работающего с языковыми моделями, ироническая поэзия работает с самой реальностью – на уровне не грамматического описания идеоязыка, а производимых на нем конкретных сообщений. Поэтому здесь сохраняется явная авторская поэзия, отсутствующая в концептуализме: смех, ирония, сарказм, юмор. *Виктор Коркия. Игорь Иртеньев. Владимир Салимон.*

Таковая левая часть спектра современной поэзии, тяготеющая, условно говоря, к антиискусству, к языковой диверсии. Перейдем к правой части, тяготеющей к сверхискусству, к языковой утопии.

6. Метареализм – поэзия высших слоев реальности, образных универсалий, пронизывающих всю европейскую классику. Система приемлющих и освящающих жестов, обращенная от современности к высокой культуре и культовой поэзии минувших эпох - от античности до барокко, от Библии до символистов. Архетипы «ветра», «воды», «зеркала», «книги» – образы, тяготеющие к безусловности и сверхвременности мифологем. Обилие вариаций на вечные темы, переключек с классиками всех эпох и народов. *Ольга Седакова, Виктор Кривулин, Иван Жданов, Елена Шварц, Ольга Денисова.*

7. Континуализм. Поэзия размытых семантических полей, упраздняющих значение каждого определенного слова, рассчитанная на тающее, исчезающее понимание. Техника деконструкции, десемантизации текста, используемая в современных литературоведческих исследованиях /постструктурализм/, здесь становится методом творчества. Слово ставится в такой контекст, чтобы его значение стало максимально неопределенным, "волнообразным", лишилось дискретности, вытянулось в непрерывный, континуальный ряд со значениями всех других слов. Снимается бремя значения и наступает праздник сплошной, нерасчлененной значимости. *Аркадий Драгомощенко. Владимир Аристов.*

8. Презентализм – соотносимая с футуризмом, но обращенная не к будущему, а к настоящему техническая эстетика вещей, магия их весомого, зримого присутствия в человеческой жизни. Феноменологический подход: мир явлений фиксируется как таковой, в его данности, вне отсылки к "иной" сущности. Подчеркнуто дегуманизированный взгляд, снятый непосредственно с сетчатки глаза, до всяких психологических преломлений. Ориентация на системы знаков, принятые в современной науке и технологических производствах, -метафорическое употребление специальных слов. Природа переосмысливается в терминах современной цивилизации. *Алексей Парщиков. Илья Куттик.*

9. Полистилистика. Мультикодовая поэзия, соединяющая разные языки по принципу коллажа. Обывательски-низовый и героико-официозный язык, лексика традиционного пейзажа и технической инструкции, «металлургические леса», в которых созревает настоящий "хлорофилл". В отличие от презентализма, который добивается органического сращения разных кодов в целостном, "энциклопедическом" описании вещей, коллажирующая поэзия играет на их несовместимости, катастрофическом распаде реальности. *Александр Еременко. Нина Искренко.*

10. Лирический архив, или поэзия исчезающего «я». Наиболее традиционная из всех новых поэзии, сохраняющая в качестве центра некое лирическое «я», но уже данное в модусе ускользающей предметности, невозможности, элегической тоски по личности в мире твердеющих и ожесточающихся структур. Реализм в описании современного быта, но не вполне живого, раскрытого как слой в зоне будущих археологических раскопок /«московская культура 80-х гг. XX века»/. Ностальгический /по чувству/ и археологический/ по предметности/ реализм. *Сергей Гандлевский. Бахыт Кенжеев. Александр Сопровский.*

Вопрос 69. Портрет одного из писателей XXI века.

Творческая индивидуальность Виктора Пелевина

Постмодернизм оформился и утвердился к 1991 году. Для него характерны эсхатологическое умонастроение «**findusiecle**» и «**dejavu**», а также **тотальная ирония, игровое начало**.

Еще одна характерная черта этого направления — **ремейк, палимпсест, эстетика чужого слова**; так созданы многие постмодернистские произведения («Жизнь насекомых» В. Пелевина и «Стрекоза и муравей» И. А. Крылова, «Из жизни насекомых» Карела и Йозефа Чапеков). Большой работы, монографии о творчестве Пелевина пока нет, и все написанное когда-либо на эту тему — это, в основном, газетные статьи: публикации в «Огоньке» (А. Вяльцев, С. Кузнецов, Б. Минаев), в журнале «Знамя» (А. Генис, К. Степанян, Л. Филиппов), в «Литературной газете» (Р. Арбитман, П. Басинский) и другие.

У Виктора Пелевина под пристальным наблюдением находится **постсоветский человек**. Одна из тем, которые разрабатывает Пелевин, — тема исторического рубежа России: перехода ее от советской власти к новой эре — демократии. Хотя советская власть и не смогла изменить реальность, она видоизменила сознание людей, и именно такие люди, находящиеся в плену у собственного сознания, являются героями многих произведений писателя. Проблема их не в том, что они боятся карательной системы и четко следуют линии вождя, а в том, что они не понимают, что их существование виртуально, так как обусловлено чужой волей. Эта тема особенно ярко проявилась в романе «Омон Ра», а также в рассказах «Миттельшпиль», «Вести из Непала» и в повести «Принц Госплана».

В каждом своем произведении Виктор Пелевин описывает **воображаемую** картину жизни: это мнимая прямая, проходящая через несколько плоскостей и тем самым являющаяся их **связующим звеном**. Герои пелевинской прозы одновременно и находятся в каждой плоскости, и существуют лишь виртуально. Они в некоторой степени являются оптическим трюком, как в случае, когда перед вами два предмета — один вблизи, другой вдалеке: сфокусировав взгляд на ближнем предмете, вы видите дальний нерезко, размыто, и наоборот. И только тогда предмет становится для вас четким и реальным, когда попадает в поле вашего зрения. Вот как комментирует эту ситуацию критик А. Генис: «В героях Пелевина больше и от насекомых, и от людей. Собственно, между ними вообще нет разницы, насекомые и люди суть одно и то же. Кем их считать в каждом отдельном эпизоде, решает не автор, а читатель».

Основной темой пелевинского творчества можно считать **буддистский тезис** «мир — это только мое впечатление». Но Пелевин развил его гораздо глубже, чем может показаться на первый взгляд. Для него любая проблема сводится к тому, что человеку часто навязывают это впечатление, заменяют его чужим, а он этого не осознает.

Дискуссия вокруг творчества Виктора Пелевина

Ксения Рождественская, журналистка, кинокритик: *«Пелевин — это наше все. Ну кривенькое у нас это самое все, ну стилистически не всегда идеальное, ну скучноватое и сумбурное — так ведь какие мы, такое у нас и все».*

Александр Генис: *«В нем нет ни советской самобытности, ни космополитической универсальности. Гибрид, составленный из американских слоганов и русского мата, художественно нежизнеспособен» («Generation П»).*

Виктор Олегович Пелевин с момента своего появления в отечественной литературе был назван фигурой загадочной. Определение это в равной степени относилось и относится до сих пор, как к творчеству молодого прозаика, так и к самой личности Пелевина. Но кроме этого вокруг него накопилась целая плеяда разнообразных отзывов, восхвалений и порицаний. Критики много, как положительной, так и отрицательной, но последних, как мне кажется, гораздо больше.

Творчество Пелевина достойно пристального критичного взгляда. И на то есть две причины. Одна весомее другой.

«Первая: он является одним из тех редких современных авторов, которые создали себе имя вне жанра детектива, боевика или фантастики — настоящих кузниц новых

литературных имён, вне «чернушной», кровавой либо скандальной тематики. Пелевин сотворил свой жанр, свою тему, занял свою собственную литературную нишу.

И вторая причина. Творчество Пелевина решает некую суперзадачу, которая делает его, это творчество, — прошу подготовиться! — натужным, противоречивым, негуманным и в конечном итоге негативным в смысле ментального и эмоционального воздействия на читателя. Именно вторая причина затыкает рот всем тем, ко мог бы что-нибудь сказать о Пелевине. Действительно — и интересно, и загадочно, и круто, но... Для чего всё это? Книги Пелевина, проглатываемые взахлёб — ибо именно таков завораживающий талант автора! — после прочтения откладываются в сторону с некоей недоумённой задумчивостью: что сказать? Читатель не готов к тому плотному и неординарному воздействию, которое организует Пелевин в своих книгах. Это означает, что те жертвы, которые возносит Пелевин на алтарь решения своей суперзадачи, в конечном итоге оказываются напрасными: он не справляется...

Но, пожалуй, достаточно. Раз автору предъявлены столь серьёзные претензии, необходимо и объясниться самым серьёзным образом.

Давайте по порядку. Итак, «интересно». Почему? Пелевин — редкий оригинал и тонкий наблюдатель. Говоря словами его героя из рассказа «Затворник и Шестипалый», «не так важно то, что сказано, как то, кем сказано». Пелевина читать приятно хотя бы потому, что сквозь текст чувствуешь умный ироничный взгляд автора, а это по сегодняшним литературным меркам уже большое достоинство произведения. Пелевин интеллектуален и современен, в его произведениях с естественной точностью воспроизводятся человеческие типажи сегодняшнего дня — бизнесмены и бандиты, телекомментаторы и наркоманы, криэйторы и чечены. Этого мало — пересекаются реальности, а сюжет и герои испытывают самые неожиданные метаморфозы. Люди превращаются в насекомых, герои компьютерных игр — в людей, политическая жизнь страны создаётся руками пиарщиков и системных программистов... Если прибавить ко всему этому, что Пелевин умеет «строить», то есть чутко чувствует композиционную вязь произведения, стремительно развивает события, правильно расставляет акценты и безошибочно соразмеряет части своего произведения, — становится понятным, почему его книги завораживают читателя с первых страниц». (**Игорь Гетманский**)

А. Закуренко не первый уличает Пелевина в использовании приемов не столько самого постмодернизма, сколько его «праотцов». Особенное внимание в этом вопросе уделяется мотиву «народного сказания» (в данном случае – многочисленных анекдотов про Чапаева, оказавшегося гуру, его верного ординарца Петьку, бывшего на самом деле поэтом-декадентом, и пулеметчицу Анку – прекрасную Анну, распорядительницу глиняного пулемета, обращающего вещи в пустоту). «В раннем буддизме существовал жанр джаттаки – доступного для широких масс предания о предыдущих перерождениях Будды. В советское время ему соответствовал жанр анекдота. Так что роман Пелевина являет собой образец советского богоискательства», – замечает **Закуренко**.

«Анекдот, оказывающийся притчей – ключ к поэтике романа Пелевина, в котором за байками и приколами проступает Послание, – утверждает другой литературовед, Сергей Кузнецов в рецензии «Василий Иванович Чапаев на пути воина». – Можно назвать это «двойным кодированием» ... но лучше увидеть в этом следование буддистской традиции, в которой сожжение мастером статуи Будды служит лучшим объяснением сущности буддизма... И в этой ситуации путь «священной пародии» – едва ли не единственный шанс передать мистическое послание, не опошлив его».

Сергей Корнев обнаружил еще одну исторически-культурную параллель, вычленил еще один «вечный сюжет» из структуры пелевинского романа: «Пелевин сделал с Чапаевым то же самое, что суфии с Ходжой Насреддином. Он взял комического героя народного фольклора и «нашел» в примитивных и пошловатых анекдотах некую глубинную мистическую суть. Нужна особенная отвага, чтобы вложить свою выстраданную идею в уста откровенно пародийному персонажу...».

Излюбленный постмодернистами принцип коллажа, наложения смысловых планов, обнаруживает в произведениях Виктора Пелевина **Александр Генис**, посвятивший этому писателю отдельную радиопередачу из цикла бесед о русской литературе. Генис, в частности, отмечает особую дискретность прозы Пелевина, приводящую, как ни парадоксально, не к раздробленности, энтропийности формы, а ее монолитности и строгости: «В поздних фильмах Феллини самое интересное происходит в глубине кадра - действия на переднем и заднем плане развиваются независимо друг от друга. Так, в фильме «Джинджер и Фред» трогательный сюжет разворачивается на фоне специально придуманных режиссером безумных рекламных плакатов, мимо которых, их не замечая, проходят герои.

К такому же приему, требующему от читателя повышенной алертности, прибегает и Виктор Пелевин. Важная странность его прозы заключается в том, что он упрямо вытесняет на повествовательную периферию центральную «идею», концептуальную квинтэссенцию своих сочинений. Обо всем по-настоящему серьезном здесь говорится вскользь. Глубинный смысл происходящего раскрывается всегда неожиданно, якобы невпопад. Наиболее существенные мысли доносят репродуктор на стене, обрывок армейской газеты, цитата из пропагандистской брошюры, речь парторга на собрании. Так, в рассказе «Вести из Непала» заводской репродуктор бодрым комсомольским языком пересказывает тибетскую «Книгу мертвых»: «Современная наука установила, что сущностью греха является забвение Бога, а сущностью воздушных мытарств является бесконечное движение по суживающейся спирали к точке подлинной смерти. Умереть не так просто, как это кажется кое-кому...».

Информационный мир у Пелевина устроен таким образом, что чем меньше доверия вызывает источник сообщения, тем оно глубокомысленнее. Объясняется это тем, что вместо обычных причинно-следственных связей тут царит синхронический, как назвал его Юнг, принцип. Согласно ему, явления соединены не последовательно, а параллельно. В таком единовременном мире не объяснимые наукой совпадения не случайны, а закономерны.

А. Минкевич: «...Он легко и с огромным удовольствием читается. Читается, как анекдот. Его хочется цитировать и посылать друзьям по электронной почте. Пелевин многослоен, как капуста. У него есть лист для любителя анекдотов, лист для ненавистников рекламы, лист для любителей фантастики, лист для любителей детектива, боевика, наркомана, астральных путешествий. Идеи, религии, мифы, символы, двойной, тройной, четверной смысл... Все как в хорошем, крепком постмодернистском произведении. Каждый может унести ровно столько, сколько способен понять».

А. Долин: «В свое время Умберто Эко, говоря об идеальном постмодернистском произведении, называл в качестве одного из его неизбежных и необходимых качеств «многослойность». Другими словами, разным категориям читателей должно быть одинаково интересно читать эту книгу. Пелевин – один из первых, кому удалось воплотить мечту современной литературы в жизнь. «Чапаев и Пустота» – роман-притча, соединивший в себе черты восточных учений, исконно русских фольклорных представлений (анекдоты) и новорусского быта; эту книгу читали и перечитывали, опустошая книжные прилавки, и интеллектуалы, и компьютерная молодежь, и потерянные пожилые шестидесятники... И невозможное свершилось: книга (не любая, увы, именно эта) вновь, впервые за долгие годы превратилась в коммерчески полноценный продукт».

Мало кто из критиков сказал вслух, что Виктор Пелевин стал первым представителем относительно «высокой» литературы с коммерческим уклоном. Как считает уже цитированный А. Долин, многослойность литературы является тонко просчитанным коммерческим приемом. Но, стоит заметить, бестселлер бестселлеру рознь. Видимо, именно поэтому в большей своей части литературные критики не столько внимания уделяют анализу непосредственно художественных достоинств произведений

Пелевина, их поэтике, сколько интересуются «технологией» их создания. Слово достаточно новое для российской науки о литературе, поэтому критикам и литературоведам еще только предстоит выработать метод исследования».

Скептические отзывы о прозе Пелевина. Ряд маститых критиков приблизительно в одно и то же время выпустил статьи, отличающиеся откровенно издевательским тоном и неприятной менторской интонацией. П. Басинский: мелкие социальные нападки, пошлость. **Рубинштейн:** «Generation П» — это несколько бестолковое повествование, которое, несмотря на то что оно временами то глючит, то зависает, читать все же занимательно. Жанр? Антиутопия не антиутопия. Сатира не сатира. Да, в общем-то, и неважно. Язык? Язык с точки зрения адептов «качественной» прозы — никакой. Это язык нынешнего «нового журнализма» — не без изящества, не без наблюдательности, не без бойкости и даже виртуозности, не без проницательных и парадоксальных обобщений».

Липовецкий: «Пелевин — все-таки лирик по складу таланта, и там, где нет нервного контакта между его «я» и «я» героя из текста, исчезает живой напор и остается просто беллетристика среднего качества».

Генис: «Мне никак не удастся понять, что вызывает такую неприязнь. Неужели то и в самом деле обидное обстоятельство, что Пелевина читают все больше, а, нас, критиков, все меньше?»

Курицын: «Пелевин победил. Но победил книжкой, в которой недвусмысленно сказано, что победа — это дерьмо».

Долин: «Еще одна особенность нового романа Пелевина — полное отсутствие персонажей женского пола. Это, однако, не лишает книгу характерного мистически-эротического флера. С одной стороны, ненавязчивая скабрёзность проглядывает в неожиданно появившейся у Пелевина ненормативной лексике (под ее употребление автор — а как же иначе — подводит особую эзотерическую платформу). С другой же — единственным и главным объектом эротических стремлений героев остается сама Реклама, воплощенная в образе вавилонского божества Иштар».

Павлов: «Если взять поверхностный уровень, этот роман — очередная культурологически-цитатная буффонада из современной жизни, не дающая читателю соскучиться, что уже немало. Читатель, вопреки распространенному мнению, не дурак, и буквы не забыл, и не деградировал в процессе эволюции, проблемы чаще всего бывают по другую сторону забора».

Александр Дельфин, литературный критик: «Бывший турбореалист давно преодолел границы фантастического жанра. Ни технократической футурологии, ни альтернативной истории в чистом виде в его новом романе не найдешь. Его поэтика — массовый, жанровый коктейль. Синтез «Мастера и Маргариты», «Нейроманта» и «Бардо Тхёдол» (Тибетская Книга мертвых.)».

Вопрос 70. Современный литературный процесс. Оценка перспектив развития литературы в критике. «Новый реализм».

Современный литературный процесс захватывает литературу с периода перестройки до наших дней (1985-2024).

В конце 1980-х гг. на авансцену выходит поток новой прозы. Появляются «*Дети Арбата*» Рыбакова в 1987 г., «*Белые одежды*» Дудинцева, «*Плаха*» Ч. Айтматова. В пятилетку гласности литературные издания начали усиленно печатать все то, что было обречено на писание в стол или печаталось в эмиграции.

В это время набирает силы постмодернистская литература, приверженцами которой являются **Леонид Габышев, Зуфар Гареев, Сергей Каледин, Александр Кабаков, Евгений Попов, Вячеслав Пьецух**. Отдельно следует отметить литературу русского

андеграунда, одним из ярких представителей которой был **Венедикт Ерофеев** со своей повестью «*Москва - Петушки*». На первом плане оказываются писатели **Виктор Ерофеев, Валерия Нарбикова, Тимур Кибиров, Лев Рубинштейн, Людмила Петрушевская, Владимир Сорокин**. Выходят произведения **Виктора Пелевина**: романы «*Чапаяев и Пустота*», «*Генерация Пи*», «*Жизнь насекомых*», повесть «*Омон Ра*».

М. Бутов («Свобода»), А. Уткин («Самоучка»), В. Березин («Свидетель»), А. Варламов («Купол») – эти писатели принадлежат к одному поколению, вспоенные и вскормленные застойными годами, провоцирующими скорее тягу к скепсису, нежели к какой-либо то ни было очарованности действительностью. Характерными чертами этого поколения служит известная угрюмость, расслабленность, располагающая больше к созерцательности, нежели к активному действию.

Расцвет массовой (жанровой) литературы. Приведите примеры.

В литературной коммерции встречаются имена, заслуживающие уважения – **А. Иванов** с историческими детективами, **Павел Санаев**, которому принесла известность автобиографическая повесть «*Похороните меня за плинтусом*», **Олег Андреев** и его «*Казино*» или «*Отель*», относящиеся к жанру городского делового романа, **А. Варламов, Л. Юзефович, Н. Абгарян** и т. д.

Визитной карточкой литературы России последнего десятилетия XX века стала русско-израильская писательница **Дина Рубина**, автор романов «*Почерк Леонардо*», «*Синдром Петрушки*» и др. Многие ее творчество относят к рыночной конъюнктуре, но языковое мастерство позволяет писательнице относить себя к литературе высокой.

Сформировалось особое направление «**гламурной** литературы», или литературы «рублевки». Она показывает жизнь и систему ценностей целого класса очень богатых и знаменитых людей. Одной из самых знаменитых представительниц гламурной элиты стала **Оксана Робски**, наиболее известны ее романы – «*День счастья завтра*», «*Устрицы под дождем*» и др. Фантастический успех у массового читателя сразу же привлек к ней внимание прессы, позволив критику **Павлу Басинскому** иронически разделить русскую литературу на периоды «до» и «после» Робски.

В современной литературе сосуществуют:

Обращение к прошлому и его интерпретация

Эксперименты с языком и его унификация

Презрение к читателю (Пелевин) и потакание его вкусам (массовая литература)

Присутствие нескольких поколений (молодые – Евгения Некрасова, Александр Пелевин, Вера Богданова, Мария Степанова, Ольга Васякина).

Промежуточные формы литературы фикшн в сочетании с документалистикой (Л. Юзефович).

Женский автофикшн

Непрофессионализм

С **Шаргунова** и его манифеста «*Отрицание траура*» начинается свежая волна **«нового реализма»**, которая до сих пор не дает покоя его критикам. Тогда этот манифест в «Новом мире» был опубликован с пометкой «Опыты». Шаргунов писал о «новом ренессансе», поколении аналогичном Серебряному веку, которое сильно своей полнотой, пестрым многообразием, где ушли на второй план идеологические противоречия: славянофилов – западников, либералов – патриотов. Настоящее искусство – симфонично, поэтому и возвращается «ритмичность, ясность, лаконичность».

К новым реалистам в нулевые годы стали причислять всех, кто сам себя в полный голос не относил к постмодернистам (С. Шаргунов, З. Прилепин, Г. Садулаев, Л. Айрапетян, А. Бабченко, Р. Сенчин, Д. Гуцко, И. Кочергин, А. Карасёв, Д. Новиков, И. Мамаева, Н. Ключарева и др.).

В «Литературной газете» заметкой **Л. Пирогова** «*Погнали наших городских*» начался любопытный и показательный разговор на ново-реалистическую тему. **И. Фролов** заметил, что «НР» не имеет никакого отношения к литературе, а авторов сравнивает то с

пираньями, то с саранчой. Также категоричен **Владимир Лорченков**, для него все эти авторы лишены звания «писатель», все они «публицисты, которые пытаются свои выступления навязать как «новый реализм». **М. Бойко** критикует сам термин, говорит о многочисленных «перезагрузках» «нового реализма». Бойко утверждает, что «новому реализму» присуща «духовная нищета», а авторы зациклились «на бытописательстве и материально-предметном мире».

Более лоялен **Бондаренко**. Сам термин редактор «Дня литературы» критикует, но относительно персоналий питает большие надежды. «НР» в его понимании – это поворот к истокам, к значению литературы в ее традиционном русском понимании. Он говорит о возможности существования рядом с «нов. реалистами» других авторов с иной эстетикой.

Сам термин «НР» (введенный **В. Пустовой**), как считают многие, не имеет никакого смысла, так как он употреблялся ранее огромное количество раз и не является отличительной метой только лишь литературного поколения 2000-х. Об этом рассуждает Бойко и **Кукулин**. Бондаренко предлагает россыпь терминов взамен: «новые левые», «новая социальность», «протестная литература», Ермолин выдвигает заумь – «трансавангард». Периодически возникает такое понятие как «новые романтики» (Анкудинов, Трунченков). По мнению критика **Натальи Ивановой**, «новый реализм» – не реализм вовсе, а описательная литература, не создающая новую реальность. Это не просто механическое и автоматическое транслирование этой реальности на бумагу, но надежда на ее переустройство. Об этом заявляет, в частности, Роман Сенчин.

«НР» – литература молодого поколения, способ самоидентификации авторов, только вошедших в литературу. С одной стороны, такое ассоциирование послужило неким объединительным началом для литературной генерации «нулевых», но с другой – сыграло плохую службу и стало поводом для многочисленных спекуляций. Едва ли можно обозначить его четкие рамки, территорию, группу писателей, которые к нему безраздельно принадлежат. Скорее это некая общественная тенденция, она стала частью писательского сознания, ей сейчас заряжен воздух. Это процесс в развитии, а не оформившееся с четкими гранями явление.

Общие черты:

- критицизм,
- остросоциальные темы, болевые точки современности, отсутствие готовых ответов, молодой ГГ, без внятных ориентиров, ценностей, связи поколений,
- ГГ противостоит толпе,
- повтор сюжетных мотивов, фрагментарность композиции, небольшой объем текстов,
- повествование от первого лица, эмоциональность,
- склонность к устной речи, ее шаблонность.

Жукова Ирина Максимовна
Фролова Татьяна Олеговна
Рычкова Екатерина Владимировна
Коробова Екатерина Викторовна
Постовалова Ольга Дмитриевна

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Методические рекомендации

для подготовки к Государственной итоговой аттестации

студентов направлений 44.03.01, 44.03.05, 45.03.01

В авторской редакции

Библиотечно-издательский центр КГУ.
640020, г. Курган, ул. Советская, 63/4.
Курганский государственный университет.