

Литература в условиях ЕГЭ.

Учебные конспекты для старшеклассников и учителей литературы

Предисловие

Данное пособие адресовано в первую очередь старшеклассникам, поставленным перед проблемой итоговой аттестации по литературе в форме ЕГЭ, а также учителям литературы в старших классах.

В пособии содержится образец предельно сжатого, часто доведённого до формул, изложения основного содержания литературного образования, включающего следующие компоненты:

- системное представление об особенностях развития литературной ситуации в каждый изучаемый период;
- сведения биографического и концептуального характера о писателях (частично – с электронным сопровождением в формате презентаций);
- особенности поэтики каждого изучаемого автора;
- основные элементы анализа произведений и их компонентов (дидактические инструкции);
- терминология и понятийный аппарат, включённый в систему заданий ЕГЭ;
- образцы анализа различных литературных компонентов;
- образцы сочинений учащихся в формате ЕГЭ.

Материал пособия значительно более удобен и лёгок для восприятия и использования, чем содержание всех известных сегодня учебников, так как структурирован короткими главами, чётко, ясно, содержит необходимые для итоговой аттестации в форме ЕГЭ понятия, может служить не для примитивного «натаскивания», а для результативного закрепления старшеклассниками изучаемого на уроках литературы в школе содержания.

Учителя-словесники могут применять данный продукт как при подготовке к занятиям, так и непосредственно на уроках в качестве содержательного компонента, дидактического материала, обучающих рекомендаций, готовых образцов или элементов диагностики.

Таким образом, пособие вполне способствует решению задачи создания условий для реализации индивидуальности учащихся и педагогов, их самореализации и самоактуализации, а также помогает решить утилитарную задачу подготовки к сдаче итоговой аттестации по литературе в формате ЕГЭ.

10 класс

50-е – 60-е годы XIX века. Расцвет реализма

Литература как служение

В сознании большинства просвещённых людей XIX века литература – не только изящная словесность, но и основа духовного бытия нации, общенациональное дело. Не случайно в этот период так сближаются писательство и литературная критика – почти до неразделимости. Для русских писателей и литературных критиков литература – не профессия, а служение, а литературное слово – дело, поступок.

Обострение общественной жизни и литературно-критических позиций

Обострение общественно-политических противоречий ведёт к усилению различий и во взглядах на литературу и критику. Таких универсалов, как В.Г.Белинский, не стало. Критика разделилась по взглядам на два ведущих направления:

- Революционно-демократическое («мужицкие демократы»);
- Либерально-реформаторское (дворянство).

В свою очередь либеральные критики разошлись по взглядам на западников, славянофилов и почвенников.

Революционеры-демократы

Основные теоретики и практики: Н.Г.Чернышевский, Н.А.Добролюбов, Н.А.Некрасов, Д.И.Писарев (вначале). Основной рупор – журнал «Современник» (ред. Некрасов) – самый популярный в те годы журнал, в котором до поры до времени печатались и прошли литературную школу все ведущие писатели и критики 2-й половины века.

По своим политическим взглядам революционеры-демократы вынашивали идею крестьянской революции, видя опору общинного земледелия не в смирении и христианстве, а в революционных, социалистических инстинктах русского мужика.

Н.Добролюбов изобрёл так называемую «реальную критику». Её задача – не столько анализировать произведение, сколько сделать его поводом к обобщениям, к призывам изменить действительность. Задача реальной критики – завершить начатое писателем, т.е. привести приговор русской жизни, якобы содержащийся в произведениях, к исполнению. Нередко анализ произведения перерастал в осмысление острых проблем современности, приводя критика к таким далеко идущим выводам, о которых автор даже не думал. Н.Чернышевский, к примеру, написал статью «Русский человек на рандеву» о повести И.С.Тургенева «Ася», где подменил художественный анализ размышлениями о судьбе России. Причину несчастья героев критик-демократ видит в неспособности господина NN к решительным действиям, а далее ведёт читателя к обобщению о слабости и пассивности лучших людей России. Не выдерживающий проверку любовью не способен спасти Отечество – примерно так выглядит логика автора статьи. Между тем И.С.Тургенев меньше всего при работе над повестью думал об освободительном движении в России. Поступками его персонажей всегда руководят не только его личностные качества, но и необъяснимые рационально таинственные законы человеческой природы и природы вообще, идя против которых человек приближается к духовной или даже физической смерти.

После реформы 1861 года среди демократов произошёл раскол: журнал «Русское слово» во главе с Д.И.Писаревым выступил против «Современника». Писарев выдвинул в качестве революционной силы не крестьян, а разночинцев, несущих в народ

естественнонаучные знания, разрушающих духовные основы общества нигилизмом и отказом от искусства. В этих взглядах Писарева – причины его пародийных статей в адрес А.С.Пушкина, его Татьяны, Катерины из пьесы А.Н.Островского «Гроза» и других.

Либералы-реформаторы

В политике они выступали за реформы сверху, без революционных потрясений. В искусстве – за торжество вечных ценностей над преходящими, в критике – за углублённый анализ литературного текста и отказ от его подмены анализом действительности. Либеральная мысль выделила два основных направления – западники и славянофилы. Крайности этих двух антогонистических позиций пытались снять почвенники.

Западники

Основной общественно-литературный рупор – журнал «Русский вестник». Идеологи и практики – С.Катков, П.Анненков, А.Дружинин. Русскую историю отсчитывали только от времён Петра I, когда Россия встала на путь цивилизованного развития. Считали, что преимущество русского человека в том, что он свободен от груза исторических традиций, что он прогрессивней любого европейца в силу своей «переимчивости».

В литературе выступали против общественного содержания искусства, за «чистое искусство», обращённое к «вечным» вопросам, против злобы дня, за «абсолютные законы художественности».

А.Дружинин разделил писателей на дидактов и артистов. Дидакты, непосредственно поучая, выигрывают в общественном смысле и проигрывают в искусстве (пример – Н.А.Некрасов); артисты бескорыстно служат не интересам минуты, а идеям вечной красоты, добра и правды. Они (артисты) живут в возвышенном мире (на Олимпе) и сходят на землю, при этом не забывая о высоте.

Славянофилы

Идейный рупор – журнал «Русская беседа». Идеологи и практики – И.Киреевский, К. Аксаков. В отличие от западников, признавали самобытные исторические корни русского народа. Если западники видели лишь количественную разницу в просвещении Европы и России (Европа просвещённее России), то славянофилы отмечали качественную разницу: Россия не меньше образована, а по-другому. Эту разницу они видели как минимум в трёх ипостасях:

1. В культуре: Европа и Россия усвоили разные типы античной культуры. Запад ориентирован на древнеримскую культуру (рассудочность, буква закона, пренебрежение к преданиям, традициям), а Россия – на византийскую и древнегреческую (свобода и чувственность).
2. В вероисповедании: в Европе католичество (формальная рассудочность, подчинение веры логическим доводам, освобождение разума от веры – путь к атеизму в немецкой классической философии), в России – православие (самобытность, чувственность, церемониальность).
3. В государственности: западная государственность возникла в результате завоевания германцами коренных жителей бывшей Римской империи. В России же не существовало завоевателей и побеждённых. Здесь святость преданий выше юридической формулы, нравственность выше внешней пользы. Русская церковь не рвалась к власти, как папский Рим. В России сильнее общинные, коллективные начала.

В европеизации России (со времён Петра) славянофилы видели угрозу сущности русского национального бытия. Они выступали против демократии, за реформу самодержавия в духе русской соборности.

Литературная программа: задача народного слова не в том, чтобы указать на дурное в народе, на болезни (против критического реализма), а в «поэтическом воссоздании того, что дано ему лучшего для своего исторического предназначения». Они выступали против социально-аналитических начал в литературе, против утончённого психологизма (критиковали за это Л.Толстого, Ф.Достоевского, И.Тургенева).

Почвенники

Идейные рупоры – журналы «Время», «Эпоха». Идеологи и практики – Ф.Достоевский, А.Григорьев, Н.Страхов. Пытались снять крайности западников и славянофилов. Опирались на взгляды В.Г.Белинского: «Известно, что французы, англичане, немцы так национальны каждый по-своему, что не в состоянии понимать друг друга, тогда как русскому равно доступны и социальность француза, и практическая деятельность англичанина, и туманная философия немца». Почвенники утверждали, что характерная черта русского народного сознания – «всечеловечность».

Идеал почвенников – А.С.Пушкин. Они говорили, что нужно принять в себя народный элемент, но при этом не отказываться от просвещения и культуры, соединить народные корни (взгляды славянофилов) с «переимчивостью» (взгляды западников). Ценили творчество А.Н.Островского. Н.Страхов написал наиболее глубокие статьи о произведениях И.Тургенева, Ф.Достоевского, Л.Толстого.

Демократическое и «чистое» искусство

Это ещё один водораздел, предмет непримиримых споров мыслящих людей середины века. Сторонники демократического искусства утверждали, что «прекрасное есть жизнь» (Н.Чернышевский), и писатель должен изображать жизнь такую, «какова должна быть она по нашим понятиям». В своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» Чернышевский ставил перед искусством три основные задачи: воспроизвести жизнь, дать ей объяснение и привести её к приговору. Приоритет сторонники демократического искусства отдавали сиюминутным проблемам общества и отказывались от вечных проблем. Поэтически идеи противостояния двух видов искусств воплотил в своём творчестве Н.А.Некрасов.

Сторонники «чистого» искусства опирались не на преходящие, а на вечные ценности и считали задачей художника подниматься над реальной действительностью и создавать свой собственный художественный мир силой своего творческого воображения, а переделывать земную жизнь – не задача художника. Поэтически идеи «чистого» искусства наиболее глубоко воплотили А.Фет и Ф.Тютчев.

Два взгляда на обновление России

В 60-е годы в литературе сложились два полярно противоположных взгляда на пути обновления России. Ф.М.Достоевский и Л.Н.Толстой утверждали необходимость нравственного совершенствования человека как основы социального прогресса общества, а Н.А.Некрасов, Н.А.Добролюбов и Н.Г.Чернышевский, наоборот, видели залог нравственного обновления человека и общества в изменении социальных условий жизни. Эта скрытая полемика наиболее ярко воплощена в романах Л.Н.Толстого «Война и мир» и Н.Г.Чернышевского «Что делать?».

Иван Александрович Гончаров. «Обломов».

Хроника жизни и творчества.

- 1812, 6 (18) июня. Родился в Симбирске.
 1822-1830. Учёба в Московском коммерческом училище.
 1831. Поступил на филологическое (словесное) отделение Московского университета.
 1834. Служба в канцелярии губернатора Симбирска.
 1847. В журнале «Современник» опубликован роман «Обыкновенная история».
 1849. Написан «Сон Обломова».
 1852-1855. Кругосветное путешествие на фрегате «Паллада».
 1858. Публикация путевых очерков «Фрегат «Паллада»».
 1855-1860. Работа в качестве цензора в цензурном комитете.
 1859. Публикация в журнале «Отечественные записки» романа «Обломов».
 1863-1867. Работа в Совете по делам книгопечатания, Главном управлении по делам печати, цензурном департаменте.
 1869. В журнале «Вестник Европы» опубликован роман «Обрыв».
 1891, 15 (27) сентября. Скончался в Петербурге, похоронен на Никольском кладбище Александро-Невской лавры.

Штрихи биографии и творческого пути

Родился 6 (18) июня 1812 года в Симбирске в купеческой семье. Детство – в частном пансионе. С 1822 по 1826 годы – учёба в Московском коммерческом училище.

В 1831 году поступил в Московский университет, познакомился с А.С.Пушкиным. Начало литературного творчества – 1832 год. Через 2 года заканчивает университет, возвращается в Симбирск и служит в аппарате губернатора. В 1835 году приезжает в Петербург и входит в литературные круги.

В 1838 году публикует повесть «Лихая болезнь», а вскоре и другие произведения. В повести иронично изображает праздных мечтателей, которые не способны на реальные действия по изменению жизни к лучшему. В эти годы живёт спокойно и размеренно, всё идёт своим чередом. В 1840 году становится титулярным советником.

В 1844 году начал роман «Обыкновенная история», главы читал В.Г.Белинскому. Роман вышел в 1847 году в «Современнике».

В 1849 году пишет «Сон Обломова» - это было начало работы над будущим романом, который пишет следующие 9 лет.

В 1852 году крайне удивил всех, кто его знал и называл «мистер лень». Он отправляется в полное риска и приключений кругосветное путешествие на фрегате «Паллада».

По возвращении из путешествия служит в Петербургском цензурном комитете. В 1855 году как государственный чиновник удостоивается титула надворного советника, а вскоре – и коллежского советника.

В 1856 году ездит за границу, продолжает писать «Обломова». Затем служит при дворе. Наконец, в 1859 году «Обломов» опубликован полностью.

Через год увольняется со службы, становится членом-корреспондентом Российской академии наук, а с 1861 года – членом Совета министров.

В 1867 году встречается в Баден-Бадене с Ф.М.Достоевским, а через два года пишет свой третий роман «Обрыв» (тоже на «Об...») и читает главы Л.Н.Толстому.

Следующая важная веха в творчестве – 1872 год – статья «Миллион терзаний» о комедии А.С.Грибоедова «Горе от ума». Ещё через 2 года художник И.Крамской пишет известный портрет И.Гончарова.

В 80-е годы здоровье ухудшается. В 1883 году пишет завещание. Умер через 8 лет, похоронен сначала в Александро-Невской лавре, а затем прах перенесён на Литераторские мостки.

Роман «Обломов».

И.А.Гончаров – художник несуетный, неспешный. Мироззрение его в основе своей было славянофильским, однако он не отвергал роль западного прогресса, а считал, что нужно соединить достижения цивилизации, рационализм, расчётливость с исконно русскими патриархальностью, теплотой, гармонией ума и сердца, союзом человека с природой, но не находил путей такого сочетания. Роман «Обломов» - своего рода попытка поиска такой гармонии.

Обломовщина

Два друга, но совершенно разных героя – возвращённый в сонной и бездеятельной Обломовке Илья Ильич Обломов и деятельный, практичный наполовину немец наполовину русский Андрей Штольц – диаметрально противоположно трактуют появившийся в их споре термин «обломовщина». Штольц считает обломовщиной неподвижность, лень, паразитизм, а Обломов – поэзию, созерцательность, мечтательность, поиск смысла жизни, душевный покой, труд души, а не физический или материальный труд.

Обломовщина в понимании Штольца обнаруживается в чистом виде у самого Обломова, а в отдельных признаках – у многих других героев романа: у Алексева, Волкова, Тарантьева, Судьбинского, слуги Захара. Но обломовщина в понимании Обломова обнаруживается в Штольце и Ольге, в их пустой хлопотливой деятельности, лишённой высокого смысла, и в их отказе быть «гигантами», т.е. решать сложные вопросы человеческого бытия (разговор героев в конце романа).

«Оживания» и возвращения Обломова

Несколько образов-символов сопутствуют в романе сонному существованию Ильи Ильича: это, прежде всего, дом героя, сон, а также предметы-«орудия его труда» - диван, халат и туфли. На протяжении романа несколько раз то под влиянием уговоров Штольца, то под влиянием влюблённости в Ольгу Обломов встаёт с дивана и выходит из дома, покидая привычные предметы. Но всякий раз, разочаровавшись в очередной попытке, с наслаждением или со страданием возвращается к своему укладу, так как ни разу не нашёл сколько-нибудь высокого смысла в той суете, которую предлагали ему взамен душевного покоя и поэзии. Серьёзным шансом могла стать лишь любовь к Ольге, но Обломов мучительно осознаёт, что Ольгой в их отношениях двигало не искреннее чувство, а скорее желание перевоспитать Обломова, помочь ему подняться с дивана. Герою больно сознавать, что в любви к нему Ольга словно выполняет поручение Штольца. Но это только одна причина разрыва. Другая же, справедливости ради стоит признать, кроется в страхе героя перед жизнью, нежелании рисковать своим спокойствием ради серьёзных перемен.

«Чистота» Обломова

Понятие «чистоты» несколько раз встречается в романе по отношению к главному герою. В это понятие могут быть вложены разные смыслы. «Чистый» может означать незаполненный ничем, пустой. Но может быть другое понимание: незапятнанный, не произведший грязи. Кроме того, «чистый» может пониматься как искренний, стыдливый, светлый. Любое из этих пониманий в разных местах романа

может быть применено к Обломову. Но в романе есть свидетельства и в пользу последней трактовки. К примеру, в конце 8-й главы 4-й части романа в разговоре об Обломове с Ольгой Штольц в несвойственной ему манере восторженно говорит о «честном, верном сердце» Обломова: «Ни одной фальшивой ноты не издало его сердце, не пристало к нему грязи... В душе его всегда будет чисто, светло, честно... Это хрустальная, прозрачная душа... это перлы в толпе!»

Есть в романе и авторские свидетельства обломовской чистоты. Вот, к примеру, отрывок из 11-й главы 2-й части, незадолго до очередного объяснения Ильи Ильича с Ольгой: «...в душе у него теплилась вера в дружбу, в любовь, в людскую честь, и сколько ни ошибался он в людях, сколько бы ни ошибся ещё, страдало его сердце, но ни разу не пошатнулось основание добра и вера в него. Он втайне поклонялся чистоте женщины, признал её власть и права и приносил ей жертвы... Ни одного пятна, упрёка в холодном, бездушном цинизме... не лежало на его совести».

Обломов и Ольга

История их отношений начинается с фальшивой ноты: Штольц ставит перед Ольгой задачу поднять Илью Ильича с дивана и вытащить его в большой свет. Ольга очаровывает Обломова, и его чувства к ней искренни и безыскусны, в то время как в её отношении к Обломову чувствуется последовательный расчёт. Даже в минуты увлечения она не забывает о своей высокой миссии: «ей нравилась эта роль путеводной звезды, луча света...» Ольга любит в Обломове не самого Обломова, а своё собственное отражение, или, как она сама позже признается, «будущего Обломова». Взамен лежания она предлагает Обломову, по сути, то же, что и Штольц: читать газеты, хлопотать по устройству имения, ехать в приказ, выходить в свет. Это предел смысла жизни для Ольги и её учителя Штольца, и это становится одной из причин быстрого увядания любви Обломова и Ольги. В их романе было всего несколько высших точек напряжения: *Casta diva* в начале отношений, ветка сирени да страстное объяснение в сцене разрыва.

Достоинство Обломова в том, что он сам осознаёт свою неспособность к активной жизни, он словно уговаривает увлекшуюся им Ольгу не связываться с ним, а в ответ на её жестокие слова, жалко улыбаясь, произносит: «Да, я скуден, жалок, нищ... бейте, бейте меня!...»

В сцене разрыва (11-я глава 3-й части) автор рисует картину, когда переполненность чувств не даёт героям возможности твёрдо и последовательно вести свою линию. Ольга сначала говорит о мучениях, затем пытается поставить Илье последние условия; не услышав ответа, начинает убеждать Обломова в том, что он не будет с нею счастлив; наконец, просто рыдает от боли, обнаруживая на секунду подлинность своих чувств, а затем произносит жестокое признание: «Я любила будущего Обломова!» - и тут же бросается с просьбой о прощении. Точно так же мечется от одного состояния к другому и сам Обломов. А заканчивается всё «обломовщиной»...

В финале романа угасает не только Обломов. Окружённая мещанским комфортом, Ольга начинает всё чаще испытывать острые приступы грусти и тоски: её тревожат вечные вопросы о смысле жизни, о цели человеческого существования, на которые ранее мучительно искал ответы Обломов. Но Штольц отвечает ей: «Мы не титаны с тобой... мы не пойдём... на дерзкую борьбу с мятежными вопросами, не примем их вызова, склоним головы и смиренно переживём трудную минуту...» Разве это не обломовщина?

Рекомендация: анализ эпизода (сцены, фрагмента, главы)

1. Представление эпизода в контексте произведения в целом.
2. Границы эпизода (в тексте, во времени, в пространстве), его название (если это имеет значение).

3. Место данного фрагмента в сюжете и композиции произведения. Что предшествует ему, что следует за ним, каковы связи.
4. Аналитический пересказ эпизода с наблюдениями над способами выражения авторской позиции, динамикой мысли или действия, развитием логики, сменой настроения, развитием состояния, характера героев и их отношений, композиционными особенностями, художественными деталями, выразительными средствами, символикой, речью и т.п.
5. Новое, что открывает эпизод для понимания произведения в целом.
6. Возможные дополнительные (свободные) наблюдения.

Анализ эпизода спора Обломова и Штольца об идеале.

Вспомогательные вопросы к анализу данного эпизода:

- *После каких обстоятельств взбунтовался Обломов против «этой вашей петербургской жизни»?*
- *Как на протяжении сцены обыгрываются ставшие уже привычными образы-символы (диван, халат, туфли)?*
- *Почему в начале спора в своих обличительных высказываниях Обломов противопоставляет два понятия: «свет» и «жизнь»? Понял ли это Андрей?*
- *Почему большую часть «поединка» Обломов говорит длинные речи, тогда как Штолец лишь парирует их короткими, хлесткими ударами, подливая масла в огонь, а в процессе диалога друзья практически дважды меняются местами?*
- *Что считает «жизнью» каждый из героев?*
- *Чем отличается обрисованный Обломовым идеал от жизни Обломовки и последующего пребывания Ильи Ильича в доме Пшеницыной?*
- *В чём убедился Штолец? Чем он разбередил душу Обломова?*
- *Чем Обломов, в свою очередь, в конце сцены тронул душу Андрея?*
- *Почему важно заглянуть в начало следующей, 5-й главы?*

Анализ эпизода (2 часть, 4 глава)

Спор друзей разразился в тот момент, когда Штолец в очередной раз зовёт Обломова куда-то ехать, что-то делать, и они целую неделю разъезжают по всяким делам. «Обломов протестовал, жаловался, спорил, но был увлекаем и сопутствовал другу своему всюду», - пишет автор. Но в очередной вечер, «возвратясь откуда-то поздно», Обломов взорвался: «Не нравится мне эта ваша петербургская жизнь!» После вопроса Штольца: «Какая же тебе нравится?» - Обломов разразился резким, едким и длинным монологом о бессмысленной суете, в которой нет «целости» и нет человека, который «разменялся на всякую мелочь». Длинные сатирические речи Обломова изобличают и свет, и общество, и картёжные игры без «задачи жизни», и занятия молодёжи, и отсутствие «ясного, покойного взгляда», и «непробудный сон», в который погружено на самом деле суетливое и деятельное, на первый взгляд, общество. В этом монологе, лишь изредка прерываемом Андреем короткими, острыми возражениями или вопросами, обнаруживается недюжинный ум и сатирический талант Обломова.

Монолог Ильи Ильича заканчивается ключевой фразой: «Нет, это не жизнь, а искажение нормы, идеала жизни, который указала природа целью человеку...» На вопрос Андрея, в чём же этот идеал, Обломов нашёл ответ не сразу, а лишь после долгого диалога с короткими репликами обоих. Штолец в этом диалоге иронично подтрунивает

над неловкими попытками Обломова хоть что-то объяснить другу, но затем, видимо, раззадоренный этой иронией, Илья Ильич начинает подробно описывать то, как бы он «проводил дни свои». Это описание длинное, доброе и поэтичное, даже суховатый Штольц замечает: «Да ты поэт, Илья!» Воодушевлённый, захвативший в это время беседы инициативу Обломов восклицает: «Да, поэт в жизни, потому что жизнь есть поэзия. Вольно людям искажать её». Идеал Обломова не в неподвижности, в которую он, кажется, окунулся сейчас, Илья в этом рассказе наоборот очень подвижен и поэтичен, идеал этот заключается в том, чтобы всё было «по душе», искренне, честно, свободно, размеренно, «что в глазах, в словах, то и на сердце». И он, Обломов, участвует в этой жизни деятельно: составляет и дарит жене букет, ведёт разговор с искренними друзьями, удит рыбу, берёт ружьё, хотя, конечно, и в этом рассказе часто проскальзывают обломовские неподвижность и чревоугодие. «Это жизнь!» - подытоживает Обломов и тут же натывается на альтернативный ответ: «Это не жизнь!» И именно в этот момент на сцену романа является впервые слово «обломовщина», которое произносит Штольц. Затем он при каждом новом возражении Обломова повторяет это слово в различных интерпретациях, не находя при этом более убедительных доводов против обломовской логики о том, что вся штольцевская «беготня взапуски» есть та же «выделка покоя», имеет ту же самую цель: «Все ищут отдыха и покоя».

Здесь Штольцу всё же удаётся перехватить инициативу напоминанием о совместных мечтах молодости, после чего уверенность Обломова исчезает, он начинает говорить неуверенно, с многочисленными паузами (автор использует многоточия), запинками. Он ещё вяло сопротивляется: «Так когда же жить?.. Для чего же мучиться весь век?» Штольц сухо и бессодержательно отвечает: «Для самого труда». Здесь так же автор не на стороне Штольца, ведь труд как самоцель действительно бессмысленен. По сути дела, герои в этот момент так и остаются при своих позициях. И здесь Штольц вновь применяет единственный выигрышный приём – ещё раз напоминает Илье о детстве, мечтах, надеждах, завершая эти напоминания опорной фразой: «Теперь или никогда!» Приём срабатывает безотказно. Обломов растроган и начинает свою искреннюю и чистую исповедь об отсутствии высокой цели, об угасании жизни, о пропаже самолюбия. «Или я не понял этой жизни, или она никуда не годится, а лучшего я ничего не знал...» Искренность Обломова разбередила душу Андрея, он словно клянётся другу «Я не оставлю тебя...» В конце 4-й главы кажется, что победа в поединке осталась за Штольцем, но в начале 5-й происходит комическое снижение и по сути дела уничтожение этой «победы».

Альтернатива Штольца «Теперь или никогда!» переходит для Обломова в гамлетовский вопрос «Быть или не быть?», но вначале Обломов хочет что-то написать (начать действовать), взял перо, но в чернильнице не оказалось чернил, а в столе – бумаги, а затем, когда уже, казалось, решил ответить на гамлетовский вопрос утвердительно, «приподнялся было с кресла, но не попал сразу ногой в туфлю, и сел опять». Отсутствие чернил и бумаги и непопадание в туфлю возвращают Обломова в прежнюю жизнь.

Впереди ещё будет вся история с Ольгой, внутренняя борьба в душе Обломова ещё далеко не закончена, но в истории взаимоотношений Обломова и Штольца, да и в возможной судьбе Обломова после этой сцены акценты уже расставлены. Даже сам И.Гончаров, веривший в возможность соединения в русском человеке обломовской душевности со штольцевской деловитостью и практичностью, похоже, понимает в этот момент своего повествования, что герои так и останутся при своём: ни из Обломова, ни из Штольца, как первоначально хотел автор, подобного идеала не получится. Одному помешают лень, созерцательность и поэзия, которые не совместимы с современной героям повседневностью, другому – бескрылость и отказ от всяких размышлений о смысле жизни. Автор и читатель мучительно сознаёт после этого спора, что подлинный идеал, который бы совместил в себе чистоту и деловитость, недостижим. Вот почему, несмотря на то что героев ждёт ещё немало испытаний, этот спор об идеале можно считать

ключевым эпизодом романа. Так и произойдёт впоследствии, когда каждый из героев найдёт свой «покой»: Обломов – сначала уютный и сытный, но лишённый поэзии дом Агафьи Матвеевны Пшеницыной, а затем – смерть, а Штольц – тихую гавань с мучающейся от потери смысла жизни Ольгой, не узнавшей вовремя своего возможного счастья с Обломовым.

В эпизоде спора друзей главным оказывается вопрос о цели и смысле жизни человека, и именно этот вопрос является решающим для всего романа. Как истинный большой художник, И.Гончаров ставит этот вечный вопрос, а ответ оставляет открытым. Потому стоит признать, что никто не победил в споре друзей в рассмотренном эпизоде большого романа.

Оценки главного героя и романа в целом в критике

«Скажите Гончарову, что я в восторге от «Обломова» и перечитываю ещё раз... «Обломов» имеет успех не случайный, не с треском, а здоровый, капитальный и невременный в настоящей публике». (Л.Н.Толстой)

«Пока останется хоть один русский – до тех пор будут помнить «Обломова» (И.С.Тургенев).

Слово «обломовщина» не умрёт в нашей литературе: оно составлено так удачно, оно так осязательно характеризует один из существенных пороков нашей русской жизни, что, по всей вероятности, из литературы оно проникнет в язык и войдёт во всеобщее употребление» (Д.И.Писарев).

После выхода романа мнения о нём разделились. Особенно резко противопоставлены точки зрения критика-демократа Н.А.Добролюбова («Что такое обломовщина?») и либерального критика А.В.Дружинина («Обломов», роман Гончарова»).

Добролюбов. Обломов – «коренной народный наш тип», символизирующий лень, бездействие и застой всей крепостнической системы отношений. Он – последний в ряду лишних людей. Как и его предшественники, он заражён противоречием между словом и делом, мечтательностью и практической никчёмностью. Но в Обломове комплекс «лишнего человека» доведён до логического конца, за которым – распад и гибель человека. «Ясно, что Обломов не тупая, апатическая натура. Но гнусная привычка получать удовлетворение своих желаний не от собственных усилий, а от других, - развила в нём апатическую неподвижность и повергла его в жалкое состояние нравственного рабства. Рабство это так переплетается с барством Обломова, так они взаимно проникают друг в друга и одно другим обуславливаются, что, кажется, нет ни малейшей возможности провести между ними какую-то границу...»

«Нет, Обломовка есть наша прямая родина, её владельцы – наши воспитатели, её триста Захаров всегда готовы к нашим услугам. В каждом из нас сидит значительная часть Обломова...» «Если я вижу теперь помещика, толкующего о правах человечества и о необходимости развития личности, - я уже с первых его слов знаю, что это Обломов. Если встречаю чиновника, жалующегося на запутанность и обременительность делопроизводства, он – Обломов. Если слышу от офицера жалобы на утомительность парадов..., я не сомневаюсь, что он – Обломов. Когда я читаю в журналах либеральные выходы против злоупотреблений и радость о том, что наконец сделано то, чего мы давно надеялись и желали, - я думаю, что это всё пишут из Обломовки.

Добролюбов увидел в Обломове типические черты, характерные для бездельности и пустой болтовни всего передового русского общества.

Дружинин. Согласился, что характер Ильи Ильича отражает существенные стороны русской жизни. Но «напрасно некоторые люди с чересчур практическими стремлениями усиливаются презирать Обломова и даже звать его улиткою: весь этот строгий суд над героем показывает одну поверхностную и быстропреходящую

придирчивость. Обломов любезен всем нам и стоит беспредельной любви». «...Нехорошо той земле, где нет добрых и неспособных на зло чудаков вроде Обломова». «Обломовщина гадка, ежели она происходит от гнилости, безнадежности, растления и злого упорства, но ежели корень её таится просто в незрелости общества и скептическом колебании чистых душою людей перед практической безурядицей, что бывает во всех молодых странах, то злиться на неё значит то же, что злиться на ребёнка, у которого слипаются глазки посреди вечерней крикливой беседы людей взрослых...»

***М.Пришвин.** «В этом романе внутренне прославляется русская лень и внешне она же порицается изображением мертво-деятельных людей (Ольга и Штольц). Никакая «положительная» деятельность в России не может выдержать критики Обломова: его покой таит в себе запрос на высшую ценность, на такую деятельность, из-за которой стоило бы лишиться покоя. Это своего рода толстовское «неделание». Иначе и быть не может в стране, где всякая деятельность, направленная на улучшение своего существования, сопровождается чувством неправоты, и только деятельность, в которой личное совершенство сливается с делом для других, может быть противопоставлена обломовскому покою».*

Терминология и понятийный аппарат

Роман - большая форма эпического жанра, изображающая человека в сложных формах жизненного процесса, отличающаяся многолинейностью сюжета, охватывающего судьбы ряда действующих лиц, многоголосием и большим объёмом сравнительно с другими эпическими жанрами.

Образы-символы играют в романе существенную роль. Во-первых, это предметы, символизирующие жизненную позицию Обломова – неучастие в бессмысленной суете, действию ради действия; это, конечно, восточный халат, туфли и диван (кресло), а также вечно пустая чернильница и окутывающая вещи в комнате паутина. Во-вторых, «сон Обломова» и Обломовка, становящаяся символом и объясняющая истоки лени и бездействия. В-третьих, «обломовщина» - «термин», введённый Штольцем в качестве единственного объяснения обломовской апатии.

Эпилог – заключительная часть произведения, сообщающая о дальнейшей судьбе героев после изображённых в произведении событий (в противоположность прологу).

Александр Николаевич Островский. «Гроза»

Хроника жизни и творчества.

- 1823, 31 марта (12 апреля). Родился в Москве.
1840. Поступает на юридический факультет Московского университета.
1843. Оставляет университет, поступает на службу в Московский Сове́стный суд.
1847. В газете «Московский городской листок» опубликованы сцены из комедии «Несостоятельный должник», очерк «Записки замоскворечного жителя».
1850. В журнале «Москвитянин» напечатана пьеса «Свои люди – сочтёмся!» («Банкрот»).
- 1853, январь. На сцене Малого театра состоялась премьера комедии «Не в свои сани не садись» - первой пьесы Островского, сыгранной на театральной сцене.
1856. Участие в литературной экспедиции по Верхней Волге.
1859. Премьера на сцене Малого театра драмы «Гроза».
1865. Открытие Артистического кружка. Островский стал его старостой.
1868. В журнале «Отечественные записки» напечатана комедия «На всякого мудреца довольно простоты».
1871. В журнале «Отечественные записки» опубликована пьеса «Лес».
1873. В журнале «Вестник Европы» опубликована весенняя сказка «Снегурочка».
1879. В журнале «Отечественные записки» напечатана драма «Бесприданница».
- 1886, 2 (14) июня. Умер в своём имении Щельково. Похоронен на кладбище в Николо-Бережках около Щельково.

Личность и художественный мир

Вырос в особой атмосфере Замоскворечья, знал досконально купеческую среду и стал, по сути дела, «поэтом» этого сословия. В творчестве отдал полное предпочтение драматургии, создав в середине XIX века русскую драматургическую и театральную школы.

Многие его пьесы («Бешеные деньги», «Свои люди – сочтёмся», «Бедность не порок», «Гроза», «Бесприданница» и др.) посвящены проблемам купеческой среды. Но он всегда шёл дальше, в его пьесах подняты проблемы общечеловеческие, выходящие далеко за рамки изображаемой обстановки. Главный конфликт он видел в противостоянии денег, корысти, власти самодурства – и любви, живых чувств, чистоты помыслов.

В мужских и женских персонажах в пьесах А.Островского можно увидеть определённые повторяющиеся типы. Среди мужских характеров почти в каждой пьесе есть как самоуверенные хозяева жизни, для которых всё определяет власть денег, так и безвольные, почти безропотные, слабые духом герои, не способные ни на малейшее сопротивление. Кроме того, в ряде пьес появляются чистые духом наивные мечтатели (Кулигин в «Грозе», Мелузов в «Талантах и поклонниках»).

Столь же интересны женские характеры. Один из женских типов представлен корыстолюбивыми, властительными самодуршами. Но главное достижение А.Островского – создание целой галереи образов молодых чувствительных женщин – «горячих сердец». Обычно они естественны, искренни, мечтательны, романтичны, свободолюбивы, но скованы либо неустроенностью, либо самодурством окружающих, либо собственными предрассудками и нравственными переживаниями.

Второй после купечества интерес А.Островского – театр. Лучшие из пьес о театральной жизни – «Без вины виноватые», «Таланты и поклонники». В них тоже обнаруживается связь с купеческой темой. Всё ли продаётся и покупается? Но несправедливость жизни в этих пьесах предстаёт в усложнении конфликтов – возникновении своеобразного треугольника: деньги – искусство – любовь. Деньги важных

персон открывают таланту дорогу к искусству, но выбор в пользу искусства ведёт к предательству любви.

Особенности поэтики А.Н.Островского-драматурга:

- Частое использование так называемых «говорящих» фамилий героев;
- строгое следование драматургическим канонам в композиции: экспозиция, завязка действия, его развитие, кульминация, развязка (обычно лишь в 5-м действии);
- яркие речевые характеристики персонажей;
- взаимохарактеристики героев;
- употребление большого количества народных, просторечных выражений, поговорок и пословиц (даже в названиях пьес);
- наличие в пьесах явного и внутреннего конфликтов;
- использование контрастов, иносказаний, образов-символов.

«Гроза»

Драма написана с июня по октябрь 1859 года, под впечатлением от недавнего путешествия по Волге. Опубликована в январском номере журнала «Библиотека для чтения» за 1860 год. Первое представление на сцене состоялось 16 ноября 1859 года в Малом театре, в бенефис С.В.Васильевой, с Л.П.Никулиной-Косицкой в роли Катерины.

Символика названия

Гроза в общем понимании – явление многогранное. Это и что-то страшное, грозное, громкое в природе. Но это и прозрачный ливень, освежающий землю. Кроме того, гроза ассоциируется с очищением от грязи, свежим запахом озона, остающимся после неё в воздухе.

Так и в самой пьесе. Для Катерины гроза – кара небесная за её грехи. Для странниц – что-то загадочное и страшное. Для Кулигина – обычные электрические разряды, имеющие простое научное объяснение. Для Тихона – власть Маменьки. Наконец, для пьесы в её общем понимании гроза – символ начала очищения от власти самодуров и тёмной силы предрассудков и страха.

Афиша. Экспозиция

Среди действующих лиц заметны «говорящие» фамилии (имена): Дикой (подчёркнуто самодурство), Кабаниха (нечто злое), Тихон (безропотность), Кулигин (напоминание о Кулибине), Кудряш (лихой парень).

Интересна ремарка: «Все лица, кроме Бориса, одеты по-русски». Это подчёркивает особость Бориса в провинциальном Калинове, что дополнительно привлечёт внимание Катерины к нему.

Действие происходит «на высоком берегу Волги», что, с одной стороны, обещает русскую красоту и раздолье, а с другой – словно предупреждает героиню об опасности.

В первом же диалоге (Кулигина с Кудряшом) используется художественный приём контраста: красота русской природы и поэтическое любование этой красотой Кулигиным контрастирует с невежеством Кудряша и безобразным размахиванием руками Дикого. Эта антитеза предваряет будущую картину дико устроенной жизни в столь райском уголке русской природы, что усиливает трагедийность.

В первых же сценах 1-го действия намечаются черты деспотизма и самодурства «хозяев жизни» города Калинова: разнузданность, грубость и безнаказанность Дикого и двуличие и хитрость Кабанихи («всё под видом благочестия»).

Кудряш и Кулигин предлагают два противоположных способа противостояния самодурству: Кудряш – самодурство против самодурства, Кулигин – «лучше уж стерпеть» (снимает шляпу перед проходящими мимо Диким и Борисом).

В экспозиции читатель узнаёт также ряд важных обстоятельств:

- О зависимости от Дикого и жалком положении Бориса;
- о возможной внутренней слабости внешне грозного Дикого (рассказ Кудряша об обругавшем Дикого гусаре);
- о противоречивости Кулигина: с одной стороны – «надо стараться угождать как-нибудь» (Кудряшу), «как можно, сударь! Съедят, живого проглотят» (Борису); с другой стороны, в самом начале говорит Борису: «Охота вам жить у него да брань переносить», - а позже произносит полный обиды и скрытого протеста монолог о «жестоких нравах». Кроме того, узнаём о добрых намерениях Кулигина («работу дать... мещанству») и о точной оценке, вполне открыто данной им Кабанихе: «Ханжа, сударь! Нищих оделяет, а домашних заела совсем».

Лишь в 5 явлении появляется главная героиня Катерина. Видимо, драматургу в начале пьесы важно убедить читателя в гнусности обстановки, а затем по контрасту с этой обстановкой нарисовать светлый образ героини.

Первой же своей репликой в пьесе Катерина не просто вступает в разговор, а заступает за мужа, что сразу подчёркивает силу и красоту её характера. Кроме того, тема первой реплики – любовь, и это тоже не случайно, т.к. именно любовь составляет сущность её натуры. Катерина говорит ворчливой свекрови: «для меня, маменька, всё одно, что родная мать, что ты...» И это не лицемерие и не ложь. Она лишь может принимать желаемое за действительное. Воспитанная в любви в родительском доме, она хочет, чтобы и здесь ей жилось по любви. Именно таким будет и её отношение к Тихону.

Тихон с первых же своих появлений в пьесе показан слабым, но не глупым. Его унижения перед «маменькой» - всего лишь искусная игра (не случайна реплика «в сторону» в момент маменькиных наставлений). Он пытается лишь побыстрее «отвязаться» и от маменьки, и от всех – лишь бы отстали.

По всей обстановке видно, что подлинная, внутренняя власть над близкими уже выскользнула из рук Кабановой, и она превращается в формалистку: если нет настоящей власти, то пусть будет хотя бы видимость порядка, его обрядовая сторона, всё как положено.

Характеры Катерины и Варвары продолжают развиваться в их диалоге в 7 явлении. Мы узнаём о таких чертах Катерины, как искренность, любовь к людям, нежность, наивность, поэтичность, мечтательность, вольнолюбие. Но важнее другое. Во-первых, её предчувствие (особенность тонких натур): «Я умру скоро». Во-вторых, колебания в ней, раздирающая душу героини внутренняя борьба и, наконец, зарождающееся вопреки представлениям о долге чувство к Борису. В Варваре же поражают дружелюбие, простота, проникательность и предельные практичность и приземлённость в решении жизненных проблем.

Конфликты, движущие действие

В пьесе обнаруживаются как минимум два основных конфликта: внешний (явный) и внутренний (глубинный).

Внешний – между Катериной и Кабанихой, Катериной и окружающей жизнью, которую Кулигин охарактеризовал как «жестокие нравы», а критик Н.А.Добролюбов - как «тёмное царство».

Внутренний – в душе Катерины между традиционно понимаемым героиней супружеским долгом, её религиозными представлениями о грехе и наказании, с одной стороны, и желанием воли и свободного чувства – с другой.

Завязка действия

Если говорить о внешнем конфликте, то завязку можно увидеть в сцене прощания с Тихоном (3-е явление 2-го действия), когда Катерина впервые всерьёз сталкивается в противоборстве с моралью «тёмного царства».

Внутренний же конфликт, более важный, значимый, обнаруживается уже в 7-м явлении 1-го действия, когда Катерина исповедуется перед Варварой, а та, в свою очередь, предлагает простой и доступный способ разрешения проблемы.

Развитие конфликта

Центральные узлы 2-го действия:

- Второй диалог Катерины и Варвары (2-е явление);
- Прощание Катерины с Тихоном (4-е явление);
- Внутренний монолог Катерины с ключом от калитки в руках в конце действия.

Катерина и Варвара

Два разных воспитания, две разные философии жизни.

Ключевые фразы Катерины в диалоге с Варварой:

- «Такая уж я зародилась горячая!» (в рассказе о том, как в детстве ушла из дома);
- «Нет, как не любить! Мне жалко его очень!» (о Тихоне);
- «Обманывать-то я не умею, скрывать-то ничего не могу»;
- «Я и думать-то не хотела, а ты меня смущаешь» (о возможной встрече с Борисом);
- «И хочу себя переломить, да не могу никак» (о крепнущем чувстве);
- «Уж я лучше буду терпеть, пока терпится»;
- «Я уйду, да и была такова»;
- «Не хочу здесь жить, так и не стану, хоть ты меня режь!».

Нетрудно убедиться, что на протяжении одной сцены настроение и намерения героини меняются несколько раз, что говорит об усиливающейся внутренней борьбе. Но особенно важно зафиксировать следующее:

- Несмотря на душевное смятение и сомнения, побеждает в Катерине решительность и бесстрашие;
- Тихона Катерина жалеет, и хотя в народе говорят «жалеет – значит любит», - это не любовь женщины к мужчине, а скорее любовь сестры к брату;
- чувство к Борису в Катерине растёт;
- Катерина – цельная натура, ей претит всякое лицемерие.

Две ключевые фразы Варвары:

- «...ты вспомни, где ты живёшь! У нас весь дом на том держится» (на умении обманывать);
- «А по-моему: делай что хочешь, только бы шито да крыто было» (жизненная позиция среды).

Отдадим должное точности оценок и пронизательности Варвары, в отличие от Катерины, которая, находясь во власти противоречивых чувств, не в силах адекватно оценивать людей и ситуацию. Катерина принимает покорное поведение Тихона за чистую монету, так как вообще не понимает притворства («и на воле-то он словно связанный»); а Варвара верно оценивает умышленное притворство брата: «Да, как же, связанный!.. Он теперь слушает, а сам думает, как бы ему вырваться-то поскорей».

Сцена прощания с Тихоном

Тихон просит прощения у Катерины за унижительную сцену, когда попугаем повторял всё, что требовала маменька. Этим прощением он словно возвращает Катерине надежду. Именно в надежде увидеть Тихона в другой обстановке, вдали от маменьки, и если не полюбить, то хотя бы уважать мужа, Катерина столь настойчиво уговаривает Тихона взять её с собой. Но к концу сцены Катерина окончательно убеждается, что Тихон сосредоточен лишь на себе и любить, даже уважать его не за что.

Сцена с ключом от калитки

Внутренний монолог героини – свидетельство душевной борьбы. Вначале Катерина решает отвлечься шитьём и смиренно ждать Тихона, заглушив свои чувства. Но ключ от калитки (символическая деталь!), предложенный Варварой, способен превратиться в ключ от клетки, в которой бьётся вольная птица. Не случайно мотив воли и неволи становится основным во внутреннем монологе. Желание воли в конечном итоге становится важнее терпения неволи.

В некоторых мыслях Катерины сказывается влияние Варвары: «Да, может, такого и случая-то ещё во всю жизнь не выдет. Тогда и плачься на себя: был случай, да не умела воспользоваться». Эти слова отдают практицизмом. Но побеждает в Катерине, конечно, не этот мотив. «Да что я говорю-то, что я себя обманываю?» Побеждает стремление свободного человека не изменять своей душе, следовать своей натуре.

3-е действие

Развитие конфликта словно на время замедляется. Сцены свиданий Катерины с Борисом и Варвары с Кудряшом, рисуемые по контрасту поэзии и обыденности, предваряют рассуждения странницы Феклуши о «последних временах» и монолог Кулигина о «невидимых и неслышимых запорах». Всё это усиливает мотив неволи.

Интересен разговор Бориса с Кудряшом перед свиданием. При всей простоте природы Кудряша чувствуется его нравственное превосходство над Борисом: он просит приятеля подумать о Катерине, но тот озабочен только своей радостью.

Обратим внимание на небезупречность Катерины в первой части сцены свидания с Борисом (сцена 2, явление 3). Находясь в плену своих страхов, она не замечает, как начинает упрекать своего возлюбленного, перенося только на него ответственность за случившееся. Но готов ли Борис к какой-либо ответственности? Он вначале без труда перекладывает её обратно, на её плечи, совсем не по-мужски («вы сами велели мне прийти... Ваша воля была на то...»), а затем в нём побеждает самодовольство и всё та же философия «шита-крыта» («Зачем умирать, коли нам жить так хорошо?.. Благо, нам теперь-то хорошо... Надолго ль муж-то уехал?»)

Рекомендация. Речевая характеристика персонажа.

1. Общая характеристика героя.
2. Объём речи героя (много или мало говорит и в каких ситуациях и почему).
3. Преимущественный строй речи (логично выстроенный, сбивчивый, напевный, экспрессивный, грубый и т.п.).
4. Лексические особенности.
5. Синтаксические построения, пунктуация, оформляющая речь героя.
6. Проявление в речи характера и поступков героя.

Кульминация развития конфликта. Сцена признания Катерины. Анализ эпизода.

Сцена признания Катерины в грехе происходит в конце 4-го действия. Её композиционная роль – кульминация конфликта Катерины с Кабанихой и одна из кульминаций развития внутреннего конфликта в душе Катерины, когда желание живого и свободного чувства борется с религиозными страхами наказания за грехи и моральным долгом героини.

Обострение конфликтов обусловлено и подготовлено целым рядом предшествующих обстоятельств:

- в 3-м явлении чуткая и сообразительная Варвара предупреждает Бориса о том, что Катерина очень сильно страдает и может признаться, но Борис при этом испугался лишь за себя;
- не случайно именно в конце их разговора раздаются первые удары грома, начинается гроза;
- проходящие мимо второстепенные герои своими репликами о неотвратимости наказания и о том, что «эта гроза даром не пройдёт», усиливают страх перед грозой и готовят, предсказывают беду; эту беду предчувствует и Катерина;
- с этими репликами контрастируют «богохульские» речи Кулигина об электричестве и о том, что «гроза – это благодать», и это также обостряет происходящее;
- наконец, звучат слова полубезумной барыни, обращённые прямо к Катерине, а также усиливается гроза.

Катерина восклицает в порыве страха и стыда: «Грешна я перед богом и перед вами!» Причина её признания не только в религиозном страхе, но и в нравственных муках, терзаниях совести, ощущении вины. Ведь в пятом действии в момент прощания с жизнью она победит религиозные страхи, восторжествует нравственное чувство («Кто любит, тот будет молиться»), и решающим для неё станет уже не страх наказания, а боязнь вновь потерять свободу («а поймают да воротят домой...»).

Мотив птицы, полёта, намеченный ещё в монологах первого действия, достигает своего апогея, развивая конфликт пушкинского «Узника»: неволя невозможна для свободного существа.

Гибель Катерины – единственный для неё способ возвращения свободы.

Интересна и важна реакция других героев на признание Катерины:

- Варвара как истинная подруга пытается предотвратить беду, успокоить Катерину, защитить её («Врёт она...»);
- Тихон страдает не столько от измены, сколько оттого, что это произошло при матушке: он не хочет потрясений, ему не нужна эта правда, а тем более в её публичном варианте, разрушающем привычный принцип «шита-крыта»; к тому же он и сам не без греха;
- для Кабановой наступает минута торжества её правил («Говорила я...»);
- а где же Борис? В решающий момент он малодушно удалился.

Само признание происходит тогда, когда всё сходится для героини воедино: муки совести, страх перед грозой как наказанием за грехи, предсказания прохожих и собственные предчувствия, речи Кабанихи о красоте и омуте, предательство Бориса и, наконец, сама гроза.

Катерина признаётся в своём грехе принародно, в церкви, как принято в православном мире, что подтверждает её близость с народом, показывает истинно русскую душу героини.

Окончание пьесы. Развязка.

В описании обстановки 5-го действия значится: «Декорация первого действия. Сумерки». Казалось бы, со смертью Катерины ничего не изменилось. Но слово «сумерки» символизирует появившуюся печаль. Кроме того, в сумерках любой пейзаж смотрится совсем не так, как днём...

Прежде чем закончить пьесу, автор в 1-м явлении 5-го действия расширяет, уточняет наши представления о некоторых героях.

Во-первых, о Тихоне. Хотя он и пьёт с тоски, но вполне осознанно говорит Кулигину о маменьке: «Она-то всему и причина». Это сказано пока «за глаза», но уже многого стоит. Мы убеждаемся в том, что Тихон любит Катерину и весьма чувствителен и великодушен, не ненавидит, а жалеет жену и даже Бориса, что противоречит намерениям Кабанихи.

Во-вторых, узнаём о Борисе: его Дикой высылают на три года «в Тяхту, к китайцам». Но ещё важнее увидеть в Борисе страдание и хотя бы жалкую попытку защитить возлюбленную. Тихон говорит о Борисе: «Мечется тоже, плачет. Накинулись мы давеча на него с дядей, уж ругали, ругали – молчит. Точно дикий какой сделался. Со мной, говорит, что хотите делайте, только её не мучьте! И он к ней тоже жалость имеет».

В-третьих, узнаём о Варваре: её «маменька точила, точила, а та не стерпела, да и была такова, - взяла да и ушла», сбежала из Калинова с Кудряшом.

Во всём этом – подспудное влияние Катерины. Это она просветлила и согрела души Кулигина, Тихона и Бориса; Это она изменила Варвару, которая до этого никогда не обращала внимания на «пиления» маменьки, а теперь, не стерпев, вырвалась на волю доступным ей способом. Жаль, что для Катерины такой способ бегства от неволи не подойдёт: она не умеет обманывать, а Борис, в отличие от Кудряша, зависим и слаб, с ним не убежишь; кроме того, долг и жалость к Тихону не позволят. А жить дальше в доме Кабанихи для неё уже невозможно, «нехорошо», как сама она говорит в прощальном монологе. В этот момент она преодолевает последние сомнения и последние религиозные предрассудки. И грехом она назовёт теперь не самоубийство, а продолжение жизни. В самом конце монолога, в словах «а поймают меня...», вновь косвенно возникает образ свободной птицы. Символично, что героиня обретает свободу именно таким способом – бросившись в раздольную русскую реку, словно навсегда уходя в свободную природную стихию.

Сцена прощания с Борисом.

Катерина лишь только один раз попросила Бориса взять её с собой, словно и не рассчитывая на успех. Она не просит его так же настойчиво, как уговаривала Тихона, потому что ощущает уже полную безнадежность и предчувствует близкую гибель. Борис, хоть и называет себя «вольной птицей», в то же самое время говорит Кате «не по своей я воле еду», отказывая ей в бегстве. Как она может уехать с несвободным человеком? Очевидно, он и сам не осознаёт своей зависимости, несамостоятельности, слабости, но зато Катерина это сразу почувствовала своей тонкой душой.

На протяжении всей сцены героиня крупнее и трагичнее героя. Она хочет сказать о любви, поделиться чем-то очень важным на прощание, возможно, даже попросить прощения, а он окован страхом. Она всё время говорит «ты», а он – «я». Единственное, на что способен Борис, сказать в сердцах: «Эх, кабы сила!» - и пожелать, чтобы Катерина «умерла поскорее, чтоб ей не мучиться долго!»

Итоги.

В последней сцене Кулигин с фонарём в руке (луч света, электричество – тоже символика!) находит Катерину в волжской воде и теперь уже открыто произносит дерзкие

слова в глаза Кабановой. Так же открыто и настойчиво впервые бросает слова обвинения маменьке страдающий Тихон.

Будут ли и дальше терпеть Кулигин и Тихон? Это остаётся загадкой. Но гроза над Калиновым, безусловно, пролилась, кое-что разрушив и освежив воздух...

Русские критики-современники А.Островского о главной героине «Грозы»

А. М. Пальховский. «Гроза», драма А. Н. Островского».

В Катерине, как женщине неразвитой, нет сознания долга, нравственных обязанностей, нет развитого чувства человеческого достоинства и страха запятнать его каким-нибудь безнравственным поступком; в ней есть только боязнь греха, страх дьявола, ее пугает только ад крошечный, геенна огненная: в ней есть мистицизм, но нет нравственности...

...Катерина никак не может быть героиней драмы; но зато она служит превосходным сюжетом для сатиры. Разражаться громом против Катерин — нечего: они не виноваты в том, что сделала из них среда, в которую еще до сих пор не проник ни один луч света...

1859 г.

Н. А. Добролюбов. «Луч света в темном царстве».

В Катерине видим мы протест против кабановских понятий о нравственности,... провозглашенный и под домашней пыткой и над бездной, в которую бросилась бедная женщина. Она не хочет мириться, не хочет пользоваться жалким прозябаньем, которое ей дают в обмен за ее живую душу. Какою же отрадною, свежою жизнью веет на нас здоровая личность, находящая в себе решимость покончить с этой гнилой жизнью во что бы то ни стало!

1860 г.

Д. И. Писарев. Мотивы русской драмы.

Вся жизнь Катерины состоит из постоянных внутренних противоречий, она ежеминутно кидается из одной крайности в другую; она сегодня раскаивается в том, что делала вчера, и между тем сама не знает, что будет завтра, она на каждом шагу путает и свою собственную жизнь, и жизнь других людей, наконец, перепутавши все, что было у нее под руками, она разрубает затянувшиеся узлы самым глупым средством — самоубийством, которое является совершенно неожиданно для нее самой.

1864 г.

Терминология и понятийный аппарат

Экспозиция – обрисовка обстановки и действующих лиц в начале драматического произведения.

Завязка – начало противоречия, конфликта, составляющего основу сюжета, действия, исходный эпизод, момент, определяющий последующее развёртывание действия художественного произведения.

Кульминация – высшая точка напряжения в развитии действия художественного произведения.

Развязка – исход событий, решение противоречий, конфликта сюжета (противоположное завязке).

Реплика – высказывание действующего лица.

Диалог – форма устной речи, разговор между двумя или несколькими героями произведения. В драме диалог – основное средство развития драматического действия, способ изображения характеров.

Монолог – речь действующего лица, обращённая к самому себе или к другим героям, не зависящая от их реплик и имеющая определённую тему и смысловую законченность.

«Тёмное царство» - определение купеческих нравов и мещанского образа жизни, данное в статье Н.А.Добролюбова «Луч света в тёмном царстве» жизни города Калинова в драме А.Н.Островского «Гроза».

Поэтика – система художественных средств, используемых определённым писателем для воплощения своего замысла и реализации идейно-тематического содержания произведения.

Иван Сергеевич Тургенев. «Отцы и дети».

Хроника жизни и творчества.

- 1818, 28 октября (9 ноября). Родился в Орле, а дворянской семье.
 1827-1829. Обучение в частном пансионе в Москве.
 1833. Начало учёбы в Московском университете.
 1834-1837. годы учёбы на словесном отделении философского факультета Петербургского университета.
 1838-1841. Слушает курс лекций в Берлинском университете.
 1843. Сближение с В.Г.Белинским. Знакомство с Полиной Виардо. Служба в Министерстве внутренних дел.
 1852. Публикация 20 очерков из «Записок охотника». За некролог Н.В.Гоголю сослан в Спасское-Лутовиново под присмотр полиции. Пишет повесть «Муму».
 1856. Роман «Рудин».
 1859. Роман «Дворянское гнездо».
 1860. Роман «Накануне», повесть «Первая любовь».
 1861. Завершение работы над романом «Отцы и дети».
 1867. Роман «Дым».
 1876. Роман «Новь».
 1877-1882. Стихотворения в прозе.
 1880. Речь на открытии памятника А.С.Пушкину в Москве.
 1883, 22 августа (3 сентября). Смерть в местечке Буживаль близ Парижа. Прах писателя перевезён на родину и захоронен на Волковом кладбище в Петербурге.

Личность. Мировоззрение. Творчество.

И.С.Тургенев, прошедший в молодости «школу» В.Г.Белинского и доучивавшийся после Петербургского университета в Германии, по убеждениям стал «западником», но в то же время писал: «И я не думаю, чтобы моё западничество лишило меня всякого сочувствия к русской жизни, всякого понимания её особенностей и нужд». Тургенев был чуток к общественным явлениям, часто предвосхищал в своих произведениях то новое, что ещё только зарождалось в обществе, умел по достоинству оценивать людей, которые у него не вызывали симпатии.

В статье «По поводу «Отцов и детей» он написал: «...точно и сильно воспроизвести истину, реальность жизни есть величайшее счастье для литератора, даже если эта истина не совпадает с его собственными симпатиями».

Совершенно особое отношение у Тургенева к природе и к людям. Он любил природу, был страстным охотником, его словесные пейзажи живы и неповторимы. Природа, по Тургеневу, прекрасна, величественна, но одновременно холодна по отношению к человеку, вечна, бессмертна, сильнее человека, который смертен. Природа не прощает человеку дерзости по отношению к себе. Так, в рассказе «Бежин луг» из «Записок охотника» в момент сгущения сумерек рассказчик заблудился в местах, которые знал вдоль и поперёк, а в конце рассказа читатель узнаёт, что именно «от природы» (упал с лошади и разбился) погибает Павлуша – самый умный и смелый из собравшихся у костра мальчиков, единственный не боявшийся ночных природных явлений.

Любовь, по мнению писателя, - часть природы в самом человеке, поэтому она необъяснима с точки зрения рациональной логики. Её законы таинственны, и человеку не дано их постичь. Вот почему Тургенев был категорически не согласен с трактовкой повести «Ася» Н.Г.Чернышевским в его статье «Русский человек на rendez-vous», где молодой лидер «Современника» утверждал, что единственная причина расставания героев кроется в нерешительности героя, характерной для «лишних» людей из дворян. По мнению Тургенева, причины драмы не объясняются типичностью героя и обстоятельств,

они гораздо глубже – в самой природе человека. Поэтому испытание героев любовью – самое главное в произведениях Тургенева.

В жизни героев Тургенева любовь рокова и необъяснима, как и факты его собственной биографии, включающей сорокалетнюю жизнь с французской певицей Полиной Виардо, женщиной, имевшей свою семью. Любящий герой Тургенева прекрасен, окрылён, но трагическая развязка и падение с идеальных высот неизбежны. Любовь как часть природы в человеке безжалостно распоряжается его судьбой. В произведениях Тургенева лучшие гибнут в схватке с природой, любовью, судьбой.

Как писатель-романист Тургенев не признавал ни склонности к романтической фразе и «трескучим эффектам», ни углублённого психологизма Ф.М.Достоевского и Л.Н.Толстого. Он упрекал их в «психологическом самоковырянии», прямым следствием которого являются писательский эгоизм и субъективный взгляд. «Поэт должен быть психологом, но тайным: он должен знать и чувствовать корни явлений, но представляет только самые явления – в их расцвете или увядании». Если Толстой пишет человека изнутри, прописывая малейшие движения ума и сердца, то Тургенев раскрывает психологию и состояние героя исключительно через наблюдение со стороны за его движениями, жестами, интонациями, репликами и прочими внешними проявлениями внутреннего состояния. Идя противоположным путём, он добивается не меньшего эффекта, в то же время не навязывая читателю собственного взгляда, а приглашая его к сотворчеству.

Статья «Гамлет и Дон Кихот» (1859)

Эта программная статья Тургенева – ключ к пониманию типологии его героев.

Гамлеты, по Тургеневу, – «лишние люди» из дворян, а Дон Кихоты – молодые демократы-разночинцы. Гамлеты – эгоисты и скептики, носятся с собственной персоной. Враждуя с ложью, ищут истину и сами же в неё не верят. Во всём сомневаются, нерешительны, лишены активного, волевого начала.

Дон Кихоты – не эгоисты, смысл существования видят не в самокопании, а в поиске истины, ради которой готовы жертвовать собой. Способны вести за собой других. Но в них есть однообразие, сухость, односторонность. Последствия их деятельности расходятся с их целями.

Сам Тургенев был по преимуществу Гамлетом, но весьма симпатизировал лучшим чертам Дон Кихотов. Он хотел видеть в дворянах больше смелости, решительности и действенности, а в демократах – трезвости и самоанализа. Тургенев думал о герое, снимающем крайности гамлетизма и донкихотства.

В романе «Отцы и дети» эти крайности он обнажит в пародии на нигилистов – Ситникове и Кукшиной (донкихотство), а также в Павле Петровиче и Одинцовой (гамлетизм). Между этими крайностями в романе расположится более «мягкий» вариант: с одной стороны – Базаров, а с другой – отец и сын Кирсановы.

Предыстория романа «Отцы и дети». Прототипы Базарова

Тургенев начинает писать роман в большой обиде на демократов из «Современника», желая создать карикатурный образ нигилиста-разночинца. Эта обида была продиктована несогласием Тургенева с трактовкой Добролюбовым его романа «Накануне». Когда Тургенев пришёл к Некрасову и сказал ему: «Или я, или Добролюбов с Чернышевским», – Некрасов выбрал молодых демократов, и Тургенев вышел из «Современника».

В «Формулярном списке действующих лиц новой повести» Тургенев писал о Базарове: «Нигилист. Самоуверен, говорит отрывисто и немного, работящ». (Смесь Добролюбова, Павлова и Преображенского). И.Павлов – атеист, материалист с чрезвычайно резкими суждениями, врач и писатель. Н.Преображенский – однокурник

Н.Добролюбова по педагогическому институту, молодой человек с завышенным самомнением, бесцеремонностью и свободой суждений.

Исследователи приводят и других прототипов Базарова, в частности, знакомых Тургеневу врачей Дмитриева и Якушкина. В одном из писем К.Случевскому Тургенев называет целый ряд «истинных отрицателей», в числе которых оказываются Белинский, Бакунин, Герцен, Добролюбов, Спешнев.

Тургенев не копировал одно реальное лицо. Для него в конечном варианте важна была не идеологическая схема, а живой характер. Вот почему, рисуя Базарова в начале романа мрачными и однотонными красками (пока обида на молодёжь «Современника» была ещё горяча), затем он как честный и чуткий художник почувствовал, что его герой не может быть столь первобытно схематичным.

Тургенев сам пытается в процессе работы над романом как можно более глубоко понять своего героя, даже пишет дневник Базарова! Вот почему художественный результат в итоге так сильно разошёлся с первоначальным замыслом романа.

Герои романа

Авторское отношение к Николаю Петровичу Кирсанову

Несомненно, автор относится к Николаю Петровичу Кирсанову, младшему из братьев, с мягкой, доброй иронией, сочувствием, но без большого уважения. Интересно, что если историю старшего брата Кирсанова рассказывает Базарову Аркадий, то повествование о биографии Николая Петровича автор берёт на себя (причём, в самом начале романа), а потому авторская позиция в этом рассказе проступает отчётливее, без двойного преломления.

Она сказывается в обилии уменьшительных суффиксов в эпитетах, характеризующих героя; в постоянном подчёркивании жизненной несамостоятельности человека, за которого выбор всегда делали обстоятельства (то перелом ноги, то революция 1848 года, то смерть жены и т.д.). Особо писатель отмечает всегдашнее неосознанное стремление героя под женское крыло – качество, которое потом перейдёт по наследству к его сыну Аркадию.

История Павла Петровича Кирсанова

Аркадий рассказывает историю Кирсанова-старшего в ответ на резкие высказывания Базарова с нескрываемым сочувствием, словно желая и в своего наставника вселить такое же отношение к Павлу Петровичу. Следует отметить, что, вопреки ожиданиям Аркадия и читателя, реакция Базарова на услышанное была весьма сдержанной.

«Кольцо с вырезанным на камне сфинксом», подаренное Павлом Петровичем княгине Р, за которой он волочился по всей Европе, является своеобразным символом, ведь сфинкс – загадочное крылатое существо из древнегреческой мифологии с туловищем льва и головой и грудью женщины, загадывавшее сложные загадки при входе в рай и сбрасывавшее со скалы не решивших эти загадки. Видимо, княгиня Р была для Павла Петровича неразгаданной тайной, властно и необъяснимо притягивающей его. Это по-настоящему тургеневское, неподвластное разуму влечение.

Но многозначительна и развязка: княгиня возвращает Кирсанову кольцо, на котором теперь сфинкс перечёркнут. Тем самым предмет слепого обожания Павла Петровича словно ставит крест на загадке, упрощая жизненную ситуацию, снимая налёт таинственности и превращая, казалось, незаурядную романтическую историю любви в незамысловатый фарс. «А никакой тайны не было», – будто говорит герою княгиня. Очевидно, Павел Петрович принимал желаемое за действительное, и после этой истории он стал значительно более сдержанным с женщинами, о чём свидетельствует в дальнейшем его отношение к Фенечке.

Исходное отношение Павла Петровича к Базарову

Эта неприязнь объясняется целым рядом причин. Во-первых, встречая гостя «по одежке», Павел Петрович, который как аристократ уделяет много внимания своему внешнему облику, чрезвычайно раздражён небрежностью Базарова; во-вторых, его сильно заботит возможное влияние уездного лекаря на молодого неоперившегося племянника; в-третьих, интуиция предсказала Кирсанову-старшему будущее соперничество с Базаровым решительно по всем вопросам. Кроме того, как выяснится для Базарова и для читателя позже, важную роль в жизни братьев Кирсановых играет Фенечка, и в Павле Петровиче тяга к ней, постоянно сопровождаемая соображениями благородства и чести по отношению к младшему брату, могла в момент приезда Базарова дополниться неосознанными опасениями за ещё одно потенциальное соперничество. Дальнейший ход сюжета (эпизод с поцелуем Базарова и Фенечки в беседке) показал обоснованность подобных скрытых опасений Кирсанова.

Базаров и его нигилизм

Биография Базарова нигде в романе цельно не описана, а разбросана осколками по всему роману не только потому, что герой ещё молод. Вероятно, даже в этом есть определённая авторская позиция. Тургенев, всё более уважающий Базарова на протяжении повествования, тем не менее хочет подчеркнуть, что сам тип Базаровых ещё не сложился как исторический, у него нет цельной истории, нет биографии, он в какой-то степени преждевременен, лишён исторической закономерности. Не случайно Базаров в романе столь одинок, рядом с ним нет не только настоящих единомышленников, но даже просто понимающих или сочувствующих.

Нигилизм Базарова – модное в то время увлечение передовой разночинной молодёжи, строящееся на беспощадном отрицании всех общественных явлений и всех идеалистических оснований человеческой жизни, в число которых нигилисты включали и любовь, и искусство, и веру, во имя утверждения материалистического подхода к действительности, естественнонаучного знания как единственного критерия истины.

Роман, дочитанный до конца, точнее проясняет суть нигилизма Базарова. Это и болезненная, крайняя реакция на торжество спокойного и неподвижного аристократизма Кирсановых, и своего рода маскарадный костюм циничного естествоиспытателя, скрывающий подлинное лицо и подлинные чувства. Называя себя «самоломаным», Базаров признаётся не в двуличии и не в двойственности, а в характерном для любого аскета свойстве – борьбе с собственной натурой. Эта мучительная, по существу, смертельная борьба Базарова с собственной натурой есть самое интересное в романе для современного читателя.

«Поединки» Павла Петровича и Базарова.

Первый «поединок» - словесная дуэль в 6 главе. Это скорее не спор, а своего рода подготовка, разведка Павла Петровича. Он поднимает несколько тем: 1) об успехах немцев в естественных науках, 2) об авторитетах, 3) о поэтах и химиках, 4) о непризнании искусства, 5) о вере в авторитеты (практически вторично). Базаров возражает весьма неохотно и вяло, а Николай Петрович как всегда вмешивается в разговор, когда «запахло жареным», он выступает в качестве смягчителя, буфера.

Перед основной идеологической схваткой (X глава) в предыдущей главе Тургенев специально помещает эпизод с Фенечкой и ребёнком. Здесь впервые выявляются некоторые подлинные качества Базарова, которые, впрочем, как всегда, спрятаны за жёсткой и циничной риторикой. Базаров увлечённо и с любовью говорит о растениях, а главное – к нему охотно идёт на руки ребёнок, что свидетельствует о здоровом нутре героя: дети всегда ведут себя спокойно с людьми добрыми, сильными и любящими.

X глава – главный идеологический поединок героев. Все споры начинает Павел Петрович, для которого неприемлемо в Базарове всё – от внешности и привычек до характера, образа жизни и взглядов. Базаров не рвётся в бой, а лишь коротко парирует удары Кирсанова, но только до той поры, когда тот задел его за живое, оскорбив его сыновние чувства.

Павел Петрович и Базаров расходятся по следующим вопросам:

- по вопросу изменения общества к лучшему (Павел Петрович – за постепенные, мелкие реформы, Базаров хочет сломать всё и сразу);
- по вопросу о принципах и смысле жизни (Базаров смеётся над «принципами» Кирсанова и отрицает само явления принципов);
- по вопросу об отношении к народу (Павел Петрович чтит его патриархальность, приверженность старине, веру, смирение, а Базаров презирает его за это же самое и считает пороком согласие мужика на рабство, пьянство и невежественность);
- по вопросу о патриотизме (Павел Петрович считает себя патриотом и любит народ теоретически, Базаров же несколько ближе к народу, проще в обращении с мужиком, но не менее чужд и непонятен мужику – его зовут «шут гороховый», так как работу естествоиспытателя народ не способен принять за труд).

Базаров не желает признавать никакие авторитеты, поскольку считает, что всё созданное благодаря этим авторитетам, подлежит слову, уничтожению. Доверие Базарова распространяется только на знание и опыт, добытый им самим во время опытов и исследований.

Постепенно, ещё до дуэли, при всей тургеневской симпатии, при всём сочувствии более близким ему по духу Кирсановым и при всей ограниченности нигилиста Базарова, всё более отчётливо выявляется определённое превосходство нигилиста над «отцами». Это превосходство щемит авторское сердце, да оно и объективно не во всём хорошо. Автор, к примеру, высоко ценит достоинство, благородство и волю Павла Петровича, чувствительность, доброту, эстетичность Николая Петровича, эмоциональность, деликатность и доброжелательность Аркадия.

Наконец, читатель начинает понимать в полном объёме «самоломанность» Базарова, своеобразную жертвенность его фигуры, а вслед за тем и его мучительную раздвоенность и одиночество. Прячась за привычной циничной маской разрушителя, его чувства начинают распирать панцирь маски изнутри. Его бесит то, что симпатию к Фенечке он не в силах объяснить привычно – только физиологическими потребностями; что во время и после дуэли (романтическая нелепость!) он вынужден проявлять благородство по отношению к противнику; что он ощущает в себе желание видеть рядом более серьёзного друга и последователя, чем Аркадий; наконец, его настигает настоящее чувство любви к Одинцовой – то есть ровно то, что он всячески отрицал и над чем откровенно подтрунивал.

Анализ эпизода преддуэльного объяснения Базарова и Павла Петровича (глава XXIV)

Между идеологической дуэлью в X главе и преддуэльным объяснением происходит целый ряд событий в жизни Базарова, существенно смягчающих жёсткий образ начала романа. Этому способствует следующее:

- спор с Аркадием в стоге сена, где Базаров, может быть, впервые остро почувствовал своё одиночество и признал свою самоломанность;
- посещение родителей, которое высветило новые, мягкие грани души героя, его бережное отношение к родителям, привычно скрытое под грубовато-ироничной маской;

- встреча с Одинцовой и нелепая сцена объяснения в любви, впервые показавшая Базарова до беспомощно страстным и не совсем понятным;
- сцена в беседке с Фенечкой, отразившая процесс усиления борьбы героя со своей натурой.

Что отличает именно эту сцену? Она интересно построена композиционно: герои несколько раз словно перехватывают друг у друга инициативу. Кроме того, именно здесь после долгого перерыва сходятся с ещё большей остротой «отцы» и «дети». Более ярко, чем прежде, в этом эпизоде проявляются характеры двух героев. Не так, как раньше, заканчивается этот последний из психологических поединков, и герои неожиданно оказываются на грани настоящего, физического кровопролития.

Перед этим поединком герои чувствуют себя по-разному. Базаров находится в непривычном для него состоянии смятения, обычная работа не ладится. Он испытывает досаду на самого себя после двух подряд неуклюжих действий по отношению к двум женщинам – к Одинцовой в сцене признания в любви и к Фенечке в сцене с поцелуем в беседке. Однако, как и прежде, он вполне равнодушен к Павлу Петровичу и дальнейших ссор с ним не ищет. В то же время негодование Павла Петровича против Базарова достигло высшей точки, и последней каплей стал поцелуй в беседке.

Впрочем, в отличие от прошлых споров, возникших стихийно, к этому поединку Кирсанов готовится, и в этом его исходное преимущество.

В начале сцены Базаров непривычно неуверен в себе. После первой же реплики Базарова идут слова автора: «...ответил Базаров, у которого что-то пробежало по лицу, как только Павел Петрович переступил порог двери». Раньше неопределёнными местоимениями состояние Базарова (по законам «тайной психологии») Тургенев не характеризовал.

И далее – когда Павел Петрович сказал о дуэли, автор пишет: «Базаров, который встал было навстречу Павлу Петровичу, присел на край стола и скрестил руки». Полу жесты «встал было», «присел» также не характерны для Евгения. Сразу после вызова на дуэль: «Базаров вытаращил глаза».

Смятение Базарова в этот момент отражается и на его речи. Обычно он говорил грубовато, резко, отрывисто. А здесь привычные обороты типа «да уж куда ни шло!» сопровождаются более присущими Кирсанову фразами: «Очень хорошо-с», «Вам пришла фантазия испытать на мне свой рыцарский дух».

В свою очередь Павел Петрович пытается сдержать своё волнение, во-первых, излишней подчёркнутой вежливостью и официальностью тона. Во-вторых, не сбросить эту маску и выдержать заданный тон ему помогает специально взятая для такого случая «красивая трость» – символ аристократического превосходства. Трость, как символическая деталь, прошла через весь эпизод. Базаров назвал её «палкой» – инструментом возможного насилия.

После признания Кирсанова «Я вас презираю» ссора достигла кульминации: «Глаза Павла Петровича засверкали... Они вспыхнули и у Базарова». Именно в этот момент Базаров овладевает собой и пускает в ход привычное оружие иронии, начиная словно передразнивать соперника, почти дословно повторяя окончания каждой реплики Кирсанова. Это не проходит незамеченным. Кирсанов говорит: «Вы продолжаете шутить...» Но на этот раз Павел Петрович не выйдет из себя, как это бывало прежде. Почему? Базаров, хоть и шутил, но не переходил границы дозволенного. Кроме того, помогла присутствовавшая рядом трость – своего рода напоминание об аристократизме, символ терпеливости, опора.

Каждый из героев на протяжении сцены старательно скрывает от другого свои подлинные чувства. Кирсанов за ширмой вежливости скрывает обиду, ревность, негодование, а Базаров за ширмой иронии – растерянность и раздражение на самого себя.

Похоже, что этот психологический поединок выигрывает Павел Петрович, добившийся своего практически по всем пунктам. А Базаров после его ухода ещё более

потерял присущее ему внутреннее спокойствие, недоволен собой, испытывает не присущие ему угрызения совести и нравственные переживания, открыв для себя тайную влюблённость Павла Петровича в Фенечку.

Во время самой дуэли, после выстрелов, оба соперника ведут себя достойно. Базаров исполняет свой врачебный и человеческий долг, проявляя ещё недавно ненавистное им благородство, а Павел Петрович мужественно и даже с юмором переносит боль и теряет всякое негодование по отношению к Базарову.

Базаров и Одинцова.

Тургенев не был бы Тургеневым, если бы не провёл главного героя через испытание любовью.

В начале романа Базаров относится к любви точно так же, как и ко всему другому, - с практической, утилитарной или естественнонаучной точки зрения. Великое чувство он объяснял исключительно одной физиологией и медициной.

Встреча с Одинцовой опровергла его внутреннее убеждение. Отличие героини от других женщин он отметил сразу же в присущей ему грубоватой манере: «На остальных баб не похожа». Постепенно к нему приходят незнакомые прежде чувства, которые он раньше старательно отвергал. В сцене признания в любви (глава 18) Базаров нервничает, раскрывает свою страсть, а Одинцова, добившись этого признания, сразу с холодом отступает, испугавшись изменений в Базарове и их возможных последствий для её спокойной отлаженной жизни: «...бог знает, куда бы это повело, этим нельзя шутить, спокойствие всё-таки лучше всего на свете».

Но если столь серьёзны были чувства Базарова к Одинцовой, то для чего же в романе Фенечка и особенно эта сцена в беседке в 23-й главе? Ведь и перед смертью Базаров позовёт не Фенечку, а именно Анну Сергеевну.

Здесь могут быть различные версии. Ясно, что к Одинцовой Базаров испытывает те самые чувства, которые раньше не признавал. Но в поединке с ней он терпит поражение, хотя нравственно выглядит достойней, чем она. Фенечка могла стать для Евгения своего рода отдушиной для нереализованной нежности. В её доступности и простоте ребёнка он ищет спасение от недоступности и аристократического рационализма Одинцовой. Тургенев пишет: «Фенечке нравился Базаров: но и она ему нравилась. Даже лицо его изменялось, когда он с ней разговаривал: оно принимало выражение ясное, почти доброе...»

Интересно при этом, что «взрослая» и расчётливая Одинцова боялась Базарова, в то время как Фенечка, как и все дети, совсем нет.

Возможно и другое объяснение. Увлечение Фенечкой – то самое базаровское, чисто физиологическое – словно оттеняет подлинность любви к Одинцовой. И драма Евгения в том, что жизнь не подтвердила его теоретического цинизма. Не только любовь к Одинцовой, но и влюблённость в Фенечку оказались по преимуществу нравственно-эстетическим чувством, а не биологическим инстинктом.

Так в романе Тургенев разрушил нигилизм Базарова и воздал должное его красивой и сильной человеческой натуре.

Базаров и Аркадий.

Рядом с Базаровым почти всё время находится его молодой друг и последователь Аркадий, однако Евгений при этом остаётся в романе одиноким. На протяжении всего романа Аркадий всё более разочаровывает и раздражает Базарова. Уже в первых теоретических схватках со старшим Кирсановым Аркадий бросает в защиту Базарова пышные и полные фальшивого пафоса фразы, от которых Базаров морщится. Разность героев особо подчёркнута в сцене, когда герои ссорятся и даже борются в стоге сена. В 19-й главе, вскоре после признания Базарова в любви Анне Сергеевне, Евгений говорит Аркадию: «Ты ещё глуп».

И дело не только в мягкотелости или поэтичности Аркадия, это как раз его сильные стороны, воспринятые им от отца. Просто Аркадий не последователь и не соратник Базарова, более того – не друг. Он слишком несамостоятелен: рос под крылышком отца, затем в Университете попал под крылышко Базарова. Наконец, лишившись его опеки, угождает под крылышко Екатерины Сергеевны.

Хотя Базаров и говорит: «Ситниковы нам необходимы» - ни Аркадий, ни тем более пародии на нигилистов Ситников и Кукшина не способны избавить его от изоляции и одиночества. Базаров с плохо скрываемой грустью прощается с Аркадием, в чём-то даже завидуя его семейственности и стремлению к домашнему очагу. Но перед самой смертью с трудом вспоминает о бывшем друге. В то же время Аркадий малодушно стесняется при всех помянуть Базарова после его смерти.

Болезнь и смерть Базарова.

Болезнь и смерть Базарова, казалось, вызваны нелепой случайностью – смертельной инфекцией, случайно попавшей в кровь. Но в произведениях Тургенева такое случайным быть не может.

Сама рана – случайность, но в ней есть и доля закономерности, так как Базаров в этот период потерял жизненное равновесие и стал менее внимательным, более рассеянным в работе.

Закономерность также и в авторской позиции, так как Базаров, всегда бросавший вызов природе вообще и человеческой природе (любви) в частности, должен был, по Тургеневу, быть отомщён природой. Закон здесь жесток. Поэтому он умирает, зараженный бактериями – природными организмами. Говоря проще, умирает от природы.

Кроме того, в отличие от Аркадия, Базаров не был пригоден для того, чтобы «свить себе гнездо». Он одинок в своих убеждениях и лишён семейного потенциала. А это для Тургенева тупик.

И ещё одно обстоятельство. Тургенев мог ощущать преждевременность, ненужность Базаровых для современной ему России. Если бы на последних страницах романа Базаров выглядел несчастным, то читатель непременно его пожалел бы, а он достоин не жалости, а уважения. И именно в смерти своей он проявил лучшие свои человеческие черты, последней фразой про «умирающую лампаду» окончательно окрасив свой образ не только мужеством, но и светлой романтикой, жившей, как оказалось, в душе вроде бы циничного нигилиста. В этом и заключился в итоге весь смысл романа.

Кстати, если герой умирает, то совсем не обязательно, что автор ему в чём-то отказывает, за что-то наказывает или мстит. У Тургенева всегда умирают лучшие герои, и от этого его произведения окрашиваются светлой, оптимистической трагедией.

Эпилог романа.

Эпилогом можно назвать последнюю главу романа, в которой в сжатой форме рассказывается о судьбах героев после смерти Базарова.

Будущее Кирсановых оказалось вполне ожидаемым. Особенно сочувственно пишет автор об одиночестве Павла Петровича, словно потеря Базарова-соперника окончательно лишила его смысла жизни, возможности хоть к чему-нибудь приложить свои жизненные силы.

Знаменательны строки об Одинцовой. Тургенев одной фразой: «Вышла замуж не по любви, но по убеждению» - начисто развенчивает героиню. И последняя авторская характеристика выглядит уже просто саркастически-уничтожающей: «...доживутся, пожалуй, до счастья... пожалуй, до любви». Достаточно хотя бы немного понимать Тургенева, чтобы догадаться, что до любви и счастья не «доживаются».

Наиболее тургеневским является последний абзац романа – описание кладбища, где похоронен Базаров. У читателя не остаётся сомнений в том, что он – лучший в романе. Для доказательства этого автор слил ушедшего героя с природой в единое гармоническое

целое, примирил его с жизнью, с родителями, со смертью и всё-таки успел сказать о «великом спокойствии равнодушной природы...».

Роман «Отцы и дети» в русской критике.

В соответствии с векторами борьбы общественных течений и литературных взглядов в 60-е годы выстраивались и точки зрения на роман Тургенева.

Самые положительные оценки роману и главному герою дал отошедший уже в то время от «Современника» Д.И.Писарев. Но из недр самого «Современника» прозвучала негативная критика. Здесь была опубликована статья М.Антоновича «Асмодей нашего времени», в которой отрицались социальная значимость и художественная ценность романа, а Базаров, названный болтуном, циником и обжорой, трактовался как жалкая клевета на молодое поколение демократов. Н.А.Добролюбов к этому времени уже умер, а Н.Г.Чернышевский был арестован, и Антонович, довольно примитивно воспринявший принципы «реальной критики», принял первоначальный авторский замысел за конечный художественный результат.

Как ни странно, более глубоко и справедливо восприняла роман либеральная и консервативная часть общества. Хотя и здесь не обошлось без крайних суждений.

М. Катков в «Русском вестнике» писал, что «Отцы и дети» - антинигилистический роман, что занятия «новых людей» естественными науками – дело несерьёзное и праздное, что нигилизм – общественная болезнь, которую нужно лечить путём усиления охранительных консервативных начал.

Наиболее художественно адекватное и глубокое истолкование романа принадлежит Ф.М.Достоевскому и Н.Страхову – журнал «Время». Достоевский трактовал Базарова как «теоретика», находящегося в разладе с жизнью, как жертву собственной сухой и отвлечённой теории, разбившейся о жизнь и принесшей страдания и мучения (почти как Раскольников из его романа «Преступление и наказание»).

Н. Страхов отметил, что И.С.Тургенев «написал роман не прогрессивный и не ретроградный, а, так сказать, всегдашний». Критик увидел, что автор «стоит за вечные начала человеческой жизни», а Базаров, который «чуждается жизни», между тем «живёт глубоко и сильно».

Точка зрения Достоевского и Страхова вполне соотносится с суждениями самого Тургенева в его статье «По поводу «Отцов и детей», где Базаров назван трагическим лицом.

Терминологический и понятийный аппарат

Фабула – либо то же, что «сюжет», либо, в некоторых толкованиях, естественная, временная последовательность событий в отличие от сюжетной последовательности, где события могут не совпадать с временной.

Николай Алексеевич Некрасов. Лирика. «Кому на Руси жить хорошо»

Хроника жизни и творчества.

1821, 28 ноября (10 декабря). Родился в местечке Немирово Брацлавского уезда Подольской губернии Украины.

1832 – 1837. Годы учения в Ярославской гимназии.

1838. Приезд в Петербург, неудачная попытка поступления в университет.

1840. Издание первого сборника стихотворений «Мечты и звуки», тираж которого был почти полностью уничтожен поэтом после разгромной рецензии В.Г.Белинского, обвинившего молодого поэта в подражательстве и отдалении от жизни.

1842. Знакомство с Белинским.

1847 – 1866. Работа в журнале «Современник» в качестве главного редактора.

1856. Сборник стихотворений, введением к которому стало стихотворение «Поэт и гражданин».

1857. Программный сборник стихотворений Некрасова.

1862. Раскол в журнале «Современник».

1863. Поэма «Мороз, Красный нос» и стихотворение «Орина, мать солдатская».

Начало работы над поэмой «Кому на Руси жить хорошо».

1868. Начало издания журнала «Отечественные записки», пришедшего на смену закрытому «Современнику».

1871 -1872. Поэма «Русские женщины».

1877. Сборник «Последние песни».

1877/78. Смерть Некрасова.

Личность Н.А.Некрасова. «Последние песни».

Н.А.Некрасов – не только народный заступник, борец за свободу народа, но и, прежде всего, выдающийся поэт и мужественный человек. В свои предсмертные дни и часы он был похож на умирающего Базарова, а последние стихотворения поражают взволнованностью, обнажённой искренностью и неожиданным для народного певца мотивом покаяния.

За смертельно больным поэтом (у него был рак прямой кишки, нетерпимые боли) днём и ночью самоотверженно ухаживали две замечательные женщины: сестра Некрасова А.Буткевич и Зина (Фёкла Анисимовна Викторова – 1851 – 1915), обвенчавшаяся с поэтом незадолго до его смерти – в апреле 1877 г. Ещё в 1874 году на книге своих стихов Некрасов делал надпись: «Милому и единственному другу моему Зине». А.Ф.Кони писал о Зине: «От неё веяло душевной добротой и глубокой привязанностью к Некрасову».

Сама молодая женщина рассказывала о последних днях мужа так: «Столько пришлось перенести тогда, что в пять-шесть месяцев на несколько лет серьёзней и старше стала. Боже! Как он страдал, какие ни с чем не сравненные муки испытывал. Сиделка была при нём, студент-медик неотлучно дежурил, да не умели они его перевязывать, не причиняя боли. «Уберите от меня этих палачей!» не своим голосом кричал муж, едва прикасались они к нему. Всё самой приходилось делать...»

В последних стихах Некрасова выражена целая гамма разнообразных сильных чувств. Здесь есть боль и отчаяние от невыносимых страданий:

Нет! Не поможет мне аптека,
 Ни мудрость опытных врачей:
 Зачем же мучить человека?
 О небо! смерть пошли скорей!

(Вступление к песням 1876-1877гг.)

Здесь и обыкновенное нежное чувство к молодой жене:

Зина! Закрой утомлённые очи!
 Зина! усни!
 («Зине» - 4 декабря 1876г.)

Здесь и мужественные самопризнания в не выполненном до конца долге:

Я дворянскому нашему роду
 Блеска лирой своей не стяжал;
 Я настолько же чуждым народу
 Умираю, как жить начинал.

(«Скоро стану добычею тленья...»).

Здесь же – горечь потерь вместе с чувством собственной вины:

Песни вещице их не допеты,
 Пали жертвой насилья, измен
 В цвете лет; на меня их портреты
 Укоризненно смотрят со стен.

Здесь и горькое сожаление, связанное с осознанием бессилия собственного поэтического слова:

Но... молчи, во гневе справедливом!
 Ни людей, ни века не кляни:
 Волю дав лирическим порывам,
 Изойдѣшь слезами в наши дни...
 («Дни идут...»)

Наконец, здесь и укор родине, забывающей заступиться перед западом за лучших своих сынов:

Камень в сердце русское бросаю,
 Так о нас весь запад говорит.
 Заступись, страна моя родная!
 Дай отпор!.. Но родина молчит...
 («Приговор»)

Но самое поразительное в «Последних песнях» - это признание поэта в том, что «широкие лапти народные» к его могиле «не проторили пути». В этих стихах – не только мужество приговорённого к смерти, но и верность своим устремлениям, и больная совесть честного человека. Действительно, так умирал тургеневский Базаров: «Нужен ли я России? Нет, видно, не нужен... Да и кто нужен?»

Ранняя лирика Некрасова. Особенности поэтики.

После двух лет литературной подёнщины, когда Некрасов, нарушивший волю отца и проклятый им, остался без гроша в кармане один на один с чуждым ему тогда Петербургом и стал зарабатывать на хлеб статьями, фельетонами, сценками, он, наконец, осуществил свою давнюю мечту и издал небольшим тиражом первый поэтический сборник «Мечты и звуки». Радость была недолгой. В.Г.Белинский выступил с разгромной рецензией, указав, что молодой поэт поёт не своим голосом, подражает «чистому искусству» и игнорирует реальную жизнь. Некрасов от стыда скупил в лавке оставшиеся сборники и уничтожил их. Через два года встретился с Белинским и стал писать совсем другие стихи – о людях, их чувствах, судьбах, страданиях.

Уже в ранних стихотворениях «Современная ода», «Нравственный человек», «В дороге», «Школьник», «Огородник», «Пьяница» и других сказались критическое и сатирическое умение Некрасова поэтически воссоздать скудность и убогость жизни и бедных, и богатых.

Тематика этих стихотворений самая разнообразная. Здесь и сатира на самодовольную сытость, и уничтожающий сарказм по отношению к безнравственным людям из мира сытых, и зарисовки о горькой судьбе людей низших сословий, и темы

потерянного детства, обречённости, тяжёлой женской доли, и размышления о причинах пьянства на Руси.

Разнообразны и композиционные, стилистические приёмы. Все стихи многогеройные, многоголосые. Почти во всех есть сюжетность, иногда диалогичность. Всегда заметна страстная, патриотичная и высоконравственная позиция лирического героя. Язык этих стихотворений предельно прост, вплоть до использования элементов народной речи.

Но всё же главное – яркая гражданственность лирического героя. Его заботят конкретные человеческие судьбы, а не только судьба России в целом, в её абстрактном и неконкретном аспекте. А о главном свойстве поэтики Некрасова лучше всех сказала обожавшая его стихи Марина Цветаева: он говорил не от имени народа, не о народе и не для народа – он «говорил народом», то есть чувствовал боль другого человека настолько сильно и явно, как будто «влезал в шкуру» этого человека и становился им, вживаясь в его образ. Именно поэтому столь поражают читателя истории, рассказанные Некрасовым в стихах.

Некрасов в ранних стихотворениях использует интересные композиционные приёмы:

- умелое использование рефренов, контрастов;
- сбивчивость композиции, её «кинематографичность», то есть мозаичность с быстрой сменой планов изображения;
- смелое развитие жанровой палитры лирического стихотворения: стихи-фельетоны, стихи-диалоги, стихи-зарисовки, рассказы, новеллы, памфлеты;
- предельная демократизация самого предмета поэзии: изображение не только высоких человеческих порывов и красоты мира, но и мельчайших подробностей совсем непоэтичной на первый взгляд народной жизни;
- малое количество эпитетов и метафор, не мешающее создавать стихи, обладающие несомненной художественной красотой и силой, достигающейся предельной мощностью авторского переживания, гражданской болью, нравственным накалом.

Муза поэта.

В стихотворении «Родина» выражена разнообразная гамма чувств лирического героя – от мягкой сыновней любви к матери до жгучей ненависти к отцу-тирану. Но прежде всего лирический герой беспощаден и суров по отношению к самому себе. Звучат в стихотворении и упрёк-сожаление по отношению к матери за её покорность судьбе и отцу, и чувство горестного стыда от осознания собственного барства.

Родной дом не становится спасением от тяжести жизни, потому что детство было омрачено пониманием несправедливости деспотизма и бесполезности покорства. Отсюда – отрада от разрушения того, что поэт вынужден звать «родиной», – родного дома, поместья отца. Чувства любви и ненависти у Некрасова настолько неотделимы, что образуют единый оксюморон, парадоксальное понятие «любовь-ненависть». Диалектика этого чувства такова: ненависть к безобразному во имя торжества любви; любовь к Родине, побеждающая мрак, вызывающий ненависть. Такова и Муза поэта (в Древней Греции – одна из 9 покровительниц искусств и наук, вдохновительница и покровительница поэтов).

Музе посвящены такие стихотворения Некрасова, как «Вчерашний день часу в шестом...», «Замолкни, Муза мести и печали!..», «Муза».

Вдохновительница поэзии Некрасова похожа на униженную, но стойкую и негнибаемую русскую женщину. Поэтом движет боль. Он готов отказаться от луча света, от любви, если они способны осветить и согреть лишь «бездну», «мрак», «тёмный путь».

Стихотворение «Муза» Некрасов пишет в 1852 году, в довольно мрачное время, в дни смерти Н.В.Гоголя. Это ответ на пушкинскую «Музу» и его стихотворение «Наперсница волшебной старины...», причём, не просто ответ, а полемика с Пушкиным (даже начинается некрасовское стихотворение с характерного слова-возражения «нет»). «Муза» Некрасова по жанру похожа на элегию. В стихотворении используется та же лексика, что и у Пушкина, те же мотивы: Муза, песня сладкогласная, красота, неслышимо, младенческий, гармония, волшебный, свирель и т.п. Но лексика приобретает совсем другую эмоциональную окраску, она подчёркнуто демократична, а заимствованные у Пушкина образы снижены и приземлены – вплоть до использования сарказма: «...в пелёнках у меня свирели не забыла...».

Если Муза Пушкина научила поэта и высокому, и земному, то Муза Некрасова – «неласкова и нелюбима», она другая, она «сестра родная» бедной, избитой кнутом, но нестигаемой русской женщины. Некрасов подробно описывает процесс постижения ребёнком жизненных истин, тогда как Пушкин предельно лаконичен, рисуя лишь результат этого процесса на уровне ощущений, красок и звуков. Некрасов демонстративно смешивает два стиля – нежный и грубый. В эти же дни он в другом стихотворении писал: «Он проповедует любовь враждебным словом отрицанья». Так и тут: «В душе озлобленной, но любящей и нежной...». Или:

Всё слышалось в нём в смешении безумном:
Расчёты мелочной и грязной суеты,
И юношеских лет прекрасные черты...

Тему поэта-гражданина Некрасов развивает в стихотворениях «Праздник жизни – молодости годы...», «Блажен незлобивый поэт...», «Поэт и гражданин».

Тема поэта и поэзии в лирике Некрасова.

Всякий крупный поэт в тот или иной период своей творческой судьбы терзает себя вопросами о значимости поэзии и собственного поэтического творчества. В стихотворениях А.С.Пушкина «Поэт», «Пророк», «Эхо», «Я памятник себе воздвиг...», «Поэт и толпа» и других звучат мотивы поэта-избранника, поэта-жертвы, служителя, пророка, мессии, который не должен ориентироваться на восприятие его стихов людьми, «ждать ответа» или наград и похвал. В лирике М.Ю.Лермонтова поэт-пророк осмеян, «Каменя», брошенные в него за его откровения, стали для него трагедией бесполезности, бессилия и одиночества.

В 50-е годы и Некрасов часто обращается к этой теме. В этих стихах поэт продолжает свой излюбленный лексический ряд: муза, лира, народ, толпа, поэт, гражданин, любовь, ненависть...

В стихотворении 1855 года «Праздник жизни – молодости годы...» лирический герой называет «баловнем судьбы, другом лени», очевидно, поэта «чистого искусства». Некрасовские строки были болезненной реакцией на позицию теоретиков «чистого искусства», причислявшего Пушкина к своему стану, а любая болезненная реакция – это тоже крайность. Свой стих поэт сознательно и честно характеризует такими эпитетами, как «Суровый, неуклюжий». Он пишет на злобу дня, им движет только собственная боль, украшение жизни не входит в его задачу. Некрасов горд своей судьбой, но одновременно завидует «поэзии свободной», красоте и лёгкости слога «Баловней свободы». И всё же лирический герой Некрасова отстаивает свою правоту в этом поэтическом противостоянии:

Нет в тебе творящего искусства...
Но кипит в тебе живая кровь.

В последних строках стихотворения звучит мотив бессилия и незащитности. Он вновь сближает понятия любви и ненависти:

...Торжествует мстительное чувство,

Догорая, теплится любовь...

Любовь, по Некрасову, выполняет две, казалось бы, взаимоисключающие функции: «добрых прославляет» и «клеямит злодея и глупца».

Ещё более резко разведены два типа поэтов и одновременно сделан поэтический выбор в стихотворении «Блажен незлобивый поэт...», написанном тремя годами раньше, после смерти Н.В.Гоголя. Блаженным Некрасов всегда называет благополучного, довольного собой, не обиженного судьбой. «Незлобивый» никому не вредит, никого не трогает, он безобиден, у него нет врагов.

«Толпа» у Некрасова далеко не то же самое, что «народ». Эти понятия в его поэзии разведены. В «Элегии» он в одной строке напишет: «...Толпе напоминать, что бедствует народ...». Толпа бездушна и погружена в массовое блаженство. Её не трогают, и она в ответ носит поэта на руках. Ей не нужно, чтобы кто-то стал пророком или «глаголом жёг сердца людей». Настоящий поэт должен стать «обличителем толпы, её страстей и заблуждений», ибо если не он, то кто же растормошит, взбудоражит, встряхнёт толпу? Наслаждение поэт видит в вере, что хотя бы после смерти его «поймут» и будет результат, и тогда его сегодняшняя жертва собственным благополучием будет оправдана.

«Поэт и гражданин»

Наиболее полно и противоречиво тема поэта и поэзии разрешается в большом стихотворении 1855 года «Поэт и гражданин», написанном в традиционной форме диалога.

И Поэт, и Гражданин у Некрасова – фигуры трагические. Это стихотворение – диалог с самим собой, болезненное раздвоение личности, попытка разрешить мучительные сомнения. Некрасов развивает лермонтовскую тему непонятого, осмеянного пророка. Поэт «сложил смиренно руки» лишь после того, как не увидел понимания и поддержки и осознал бессмысленность жертв. Он считает блаженным «безмолвного гражданина», так как от его гражданственности нет толку, если он молчит, не пишет. Гражданин, в свою очередь, называет «гражданина безгласного» не блаженным, а жалким, а блажен для него, наоборот, «болтающий поэт».

Поэт понимает ценность позиции Гражданина, более того – в его душе жив Гражданин: «...тот роковой, напрасный пламень / Доныне сожигает грудь». Поэт страдает от своей трусости, так как, довольствуясь малым, он потерял вдохновение, «Муза... отвернулась» от него:

Угрюм и полон озлобленья

У двери гроба я стою...

Это стихотворение – своего рода подстёгивание, поддержка самого себя и подобных, упрёк тем, кто не отдаёт свой поэтический дар служению истине, но и не меньший упрёк толпе, которая, «послышав звуки, сочла их полной клеветой», забросала пытавшегося говорить правду поэта камнями. Поэт отказался от своего предназначения не просто и не сразу, а лишь после того, как увидел, что бессмысленно бороться, жертвуя собой ради тех, кто сам ничего не хочет и не ценит.

Стихотворение кончается многоточием после слов не Гражданина, а именно Поэта. В этих словах звучат сомнения и горечь от неосуществимости смысла жизни и творчества. Выбор слишком мал: либо быть гражданином, но не поэтом (безгласным гражданином), либо, будучи истинным поэтом-гражданином, погибнуть в бессмысленной борьбе.

Рекомендация к анализу лирического стихотворения.

1. Боль, выраженная лирическим героем стихотворения; чувства, которые вызывает стихотворение у читателя.
2. Элементы комментария к стихотворению:

- время (место) написания, история создания;
 - жанровое своеобразие;
 - место данного стихотворения в творчестве поэта или в ряду стихотворений на подобную тему (с подобными мотивом, сюжетом, структурой и т.п.);
 - пояснение неясных мест, сложных метафор или иные расшифровки, комментарии.
3. Движение авторской мысли, чувства лирического героя от начала к концу стихотворения.
 4. Взаимосвязь содержания стихотворения с его художественной формой:
 - композиционные решения;
 - особенности самовыражения лирического героя и характер повествования;
 - звуковой ряд стихотворения (звукопись, ассонанс, аллитерация), его смысловая роль;
 - ритм, строфика, графика;
 - мотивированность и точность использования выразительных средств.
 5. Ассоциации, вызываемые данным стихотворением (литературные, жизненные, музыкальные, живописные – любые).
 6. Типичность и своеобразие данного стихотворения в творчестве поэта; глубинный нравственный или философский смысл произведения, открывшийся в результате анализа; степень «вечности» поднятых проблем или их интерпретации. Загадки и тайны стихотворения.
 7. Дополнительные (свободные) размышления.

Анализ стихотворения «Утро»

Ты грустна, ты страдаешь душою:
 Верю – здесь не страдать мудрено.
 С окружающей нас нищетою
 Здесь природа сама заодно.

Бесконечно унылы и жалки
 Эти пастбища, нивы, луга,
 Эти мокрые, сонные галки,
 Что сидят на вершине стога;

Эта кляча с крестьянином пьяным,
 Через силу бегущая вскачь
 В даль, сокрытую синим туманом,
 Это мутное небо... Хоть плачь!

Но не краше и город богатый:
 Те же тучи по небу бегут;
 Жутко нервам – железной лопатой
 Там теперь мостовую скребут.

Начинается всюду работа;
 Возвестили пожар с каланчи;
 А позорную площадь кого-то

Провезли – там уж ждут палачи.

Проститутка домой на рассвете
Поспешает, покинув постель;
Офицеры в наёмной карете
Скачут за город: будет дуэль.

Торгаши просыпаются дружно
И спешат за прилавки засесть:
Целый день им обмеривать нужно,
Чтобы вечером сытно поесть.

Чу! из крепости грянули пушки!
Наводнение столице грозит...
Кто-то умер: на красной подушке
Первой степени Анна лежит.

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

Стихотворение «Утро» датировано 1874 годом, вошло в самый мрачный и пронзительный предсмертный сборник Н.А.Некрасова «Последние песни». Из всего сборника оно выделяется названием – светлым и многообещающим. Но как раз в контрасте между названием и содержанием кроется один из главных секретов произведения: название подчёркивает, оттеняет ощущение тоски, безысходности и безнадежности, возникающее и усиливающееся в «кинематографически» быстрой смене картин безотрадного состояния как сельской, так и городской жизни. Лирический герой находится в таком удручённом состоянии души, когда даже вполне нейтральные картинки природы (пастбища, нивы, луга, галки, стог, туман, небо) воспринимаются как мрачные и безотрадные, что подчёркивается эпитетами «мокрые сонные», «синий», «мутное», а также многократным повтором местоимения «это» в разных грамматических формах, с которого часто начинаются строки и строфы, преобладанием пунктуационного знака «точка с запятой», повторы которого создают картину неостановимости пагубного процесса.

То же и во второй части стихотворения: обыденные эпизоды жизни пробуждающегося очередной раз города рисуются сатирически-зло. Авторская позиция проявляется и явно, открыто («но не краше и город богатый», «целый день им обмеривать нужно»), и скрыто, через выразительные средства и иронию. Применяя параллелизм сходного построения фраз типа «те же тучи...», неопределённые местоимения и наречия «кто-то», «где-то», автор констатирует повторяемость и типичность происходящего. Жутковатость картин передаётся аллитерацией на шипящие, а также *p* и сочетание *ст*: «жутко нервам...», «возвестили пожар с каланчи...» и т.п.

Н.А.Некрасов применяет в стихотворении и ещё один сатирический приём: самые чудовищные подробности (пожар, гражданская казнь «на позорной площади», дуэль, смерть вельможи, повседневная жизнь проститутки или торгоша, наконец, самоубийство как итог всему) даются словно невзначай, в перечислении, вперемежку с обыденными (лопаты, торговля, дворник, стадо гусей), что создаёт зловещую картину потерянности, ненужности частной судьбы страдающего в этом аду человека. Выстрел «где-то в верхнем этаже» (где живут самые бедные) – действительно становится

единственным закономерным итогом, а может быть, выходом для человека, который совершенно не нужен этим утром никому.

Понятие «нищеты» к концу стихотворения расширяется: нищета материальная вырастает в духовную нищету: «работа», которая «начинается всюду», не несёт в себе ни созидания, ни добра, потому что она или незначительна, или безнравственна и уж во всяком случае – никак не обращена к человеку.

В стихотворении есть и загадка. Оно начинается с обращения: «ты грустна, ты страдаешь душою...» Кто же эта «ты»? Конкретное лицо? Сестра поэта А.А.Буткевич или ставшая затем женой Зина, не отходившая впоследствии от тяжело больного поэта? Или это обобщённое лицо – просто воображаемая собеседница со сходным мироощущением? А может быть, сама Родина, образ которой в поэтическом сознании поэта всегда был женственным, что унаследует от Н.А.Некрасова А.А.Блок? Наконец, это может быть Муза Некрасова – избитая кнутом, страдающая, но негибкая русская крестьянка, вдохновляющая поэта на поэтический и гражданский подвиг? Образ собеседницы остаётся непрояснённым, что придаёт стихотворению обобщённость и особую выразительность. Личные ощущения переходят в типичную картину несовершенства мира – а это свойство поэзии Н.А.Некрасова в целом.

Поэма «Кому на Руси жить хорошо»

Некрасов всегда мечтал о том, чтобы русский мужик сделал хотя бы первый шаг к освобождению: осмыслил свою судьбу, понял причины несчастий, обдумал пути освобождения.

В этой поэме поэт совершает невозможное, сам претворяя свою мечту в реальность. Именно поэтому поэма получилась сказочной, очень близкой к фольклору.

Сюжет поэмы-сказки заключается в том, что семь мужиков – временно обязанных крестьян – бросают свои хозяйственные заботы и дела и, сговорившись и вдоволь наспорившись друг с другом, отправляются по Руси искать счастливого, или, как они сами говорят, «кому живётся весело, вольготно на Руси».

Первое, отправное их понимание счастья наивно и примитивно: они в начале поэмы понимают счастье исключительно как богатство и довольство. Поэтому первыми «подозреваемыми» становятся помещик, поп, даже царь. На своём пути они узнают множество судеб, знакомятся с жизненными историями людей самых разных сословий и достатка, от социальных низов до самых верхов. Постепенно корректируется их представление о счастье, да и сами путешественники получают не только необходимый жизненный опыт, но и удовольствие от своего поиска.

По сути это поэма-сказка, по форме – поэма-путешествие. Путешествие не только в пространстве (по Руси), но и по сферам жизни, снизу доверху.

Основные группы персонажей

1. Крестьяне-правдоискатели, странники, задумывающиеся над своей судьбой и ищущие счастливого на Руси.
2. Крестьяне-холопы, добровольные рабы, вызывающие презрение или жалость. Среди них «холоп примерный – Яков верный», дворовый слуга Ипат, Глеб-староста.
3. Хозяева жизни, угнетатели народа, изображённые зло, а порой с сочувствием. Среди них помещик, поп и др.

4. Народные заступники, сделавшие первые шаги на пути борьбы за народное счастье. Это разбойник Кудеяр, Савелий – богатырь святорусский, Яким Нагой, Ермил Гирин, Матрёна Тимофеевна, Григорий Добросклонов.

Замысел и композиция поэмы

Эта поэма стала главной Некрасовской книгой. Он задумал и начал её в 1863 году, вскоре после отмены крепостного права, и писал до самой смерти, почти 15 лет, но так и не закончил.

Из четырёх больших фрагментов только «часть первая» мыслилась Некрасовым как законченная, завершённая. Главы «Последыш» и «Пир на весь мир», связанные между собой и сюжетно, и по времени действия, имеют авторские пометки «из второй части», а «Крестьянка» имеет подзаголовок «из третьей части». Более почти ничего неясно. Вглядываясь в части, мы должны догадываться о возможном целом.

Сегодня главы обычно располагают в порядке авторской работы над ними: «Часть первая» - «Последыш» - «Крестьянка» - «Пир на весь мир». Именно такую композицию подсказывает логика изменения представлений крестьян-правдоискателей о счастливом человеке, хотя Некрасов так и не успел выстроить части и главы в нужном ему порядке.

Идея поэмы

Главная идея поэмы в том, что реформа 1861 года не принесла облегчения и счастья ни «барину», ни «мужику»:

Порвалась цепь великая,
Порвалась – расскочилась:
Одним концом – по барину,
Другим – по мужику!..

Для попа счастье – в крепостническом прошлом, когда церковь была на содержании у богатых помещиков, а разорение помещиков привело к обнищанию крестьян и упадку духовного сословия.

Два помещика Оболт-Оболдуев (глава V 1-й части) и Утятин-князь (глава «Последыш») тоскуют о навсегда утраченном рае крепостной Руси, когда дворянское счастье заключалось в праздности, роскоши, чревоугодии, своеволии и самовластье. Богатство «прогрессивного» помещика основано на поборах с оброчных крестьян, а покой помещика – это вера в идиллию единой семьи крепостника-помещика (отца) и крестьян (детей), где отец может по-отечески наказать, а может и великодушно помиловать. Счастье Уятин-князя из главы «Последыш» заключается в удовлетворении властолюбия и в самодурстве, тщеславной гордости своим происхождением. А теперь – потеряно богатство, утерян покой (кругом крестьяне-разбойники), никто не жалуется дворянскую честь (странники называют помещиков «прохвостами»), да и сам помещик получил говорящую фамилию, в которой сочетаются оболтус, оболдуй и балда.

Что же такое счастье в глазах народа? В главе «Счастливые» любители выпить дармовую чарочку говорят о своём счастье как об отсутствии несчастья («Сельская ярмонка»). Солдат счастлив тем, что в двадцати сраженьях «был, а не убит», «нешадно бит я палками», - а жив остался. Старуха радуется, что не умрёт с голоду, так как родилось много реп «на небольшой гряде». Каменщик, надорвавшийся на работе, рад тому, что добрался-таки до родной деревни:

Эй, счастье мужицкое!
Дырявое с заплатами,
Горбатое с мозолями.

Народ в понятии счастья довольствуется малым, принимая за него даже мелкую удачу. Галерея счастливых из народа завершается ироническим парадоксом: парад «счастливых» завершают нищие, для которых счастье – в получении милостыни.

Но вот крестьянин Федосей из деревни Дымоглотова называет странникам счастливого – Ермила Гирина. Вначале он писарь, затем его выбирают бурмистром. Он лишь раз отступил от правды, спасая от рекрутчины «меньшого брата Митрия», но затем кается всенародно, получает прощение, успешно борется за мельницу с купцом Алтынниковым, собрав со всех деньги, а затем честно их возвращает пожертвовавшим. Конец истории Гирина окутан тайною: его призвали помочь в усмирении крестьян «помещика Обрубкова», а затем сообщается, что «в остроге он сидит» (очевидно, оказался на стороне бунтарей).

В главе «Крестьянка» Некрасов создаёт замечательный образ Матрёны Тимофеевны, прошедшей все возможные для русской женщины испытания: семейный «ад» в доме мужа, страшную гибель ребёнка, публичное наказание по прихоти самодур-помещика, солдатчину мужа. Но она продолжает править домом, растить детей. Счастье русской крестьянки автор глазами странников увидел в несгибаемой стойкости и великом терпении.

Другой «счастливцев» - Савелий, богатырь святорусский: «клеймённый, да не раб!» - терпел, терпел, но его терпению пришёл конец, правда, через 18 лет унижений. За ругань управляющего-немца девять мужиков во главе с Савелием живьём закапывают его в землю, за что и получает годы каторги. Отбыв наказание, Савелий становится невольным виновником гибели внука, уходит странствовать, кается и умирает, дожив до «ста семи годов».

Горький вывод делает автор из судеб Ермила Гирина и Савелия:

Мужчинам три дороженьки:

Кабак, острог да каторга...

Лишь в эпилоге появляется по-настоящему счастливый персонаж – Григорий Добросклонов. Выросший в семье дьячка, он живёт обычной трудной крестьянской жизнью, но с помощью односельчан поступает в семинарию и выбирает свой путь, в котором главным оружием оказывается слово. Это путь поэта – народного заступника.

Самым счастливым человеком у Некрасова оказывается не царь, не пьяный, не раб, не помещик, а – поэт, поющий лучезарные гимны о народном счастье. Песни, сочинённые Гришей, - одно из самых сильных мест в поэме.

Таким образом, вслед за вопросами Гоголя «Русь, куда несёшься ты?», Герцена «Кто виноват?», Чернышевского «Что делать?» Некрасов ставит ещё один вечный российский вопрос: «Кому на Руси жить хорошо?»

Терминология и понятийный аппарат

Лирический герой – это образ поэта, лирическое «я», а также условное понятие, охватывающее весь круг произведений, созданных поэтом.

Эпитет – образное определение, придающее предмету, явлению особый, неповторимый колорит.

Метафора – художественный троп, основанный на сближении значений слов, переносе значения по какому-либо признаку.

Сравнение – художественный приём, основанный на сопоставлении предметов, явлений, действий и т.п. Может быть явным, вводимым словами «как». «как будто», «словно» и т.п., а может быть скрытым, приобретающим метафорический оттенок: «сизым орлом под облаками...»

Аллитерация – вид звуковой организации речи, звукописи, связанный со смысловой ролью скопления однотипных согласных звуков.

Ассонанс – вид звуковой организации речи, звукописи, связанный со смысловой ролью скопления сходных по качеству гласных звуков.

Анафора (единоначатие) – художественный приём, связанный с повторением начальных слов и выражений в строке, фразе, абзаце.

Эпифора – художественный приём, связанный с умышленным повторением окончаний строк, фраз, абзацев для придания речи большей экспрессии.

Кольцевая композиция – такое построение лирического или иного произведения, при котором имеет место полный или частичный повтор слов, фраз, выражений в начале и в конце произведения или отрывка.

Фёдор Иванович Тютчев. Лирика.

Хроника жизни и творчества.

1803, 23 ноября (5 декабря). Родился в усадьбе Овстуг Брянского уезда Орловской губернии.

1819 – 1821. Годы учёбы в Московском университете на словесном отделении.

1822. Начало службы в Коллегии иностранных дел, вскоре назначение чиновником русской дипломатической миссии в Баварии. За границей Тютчев пробыл 22 года.

1826. Брак с Элеонорой Петерсон (урождённой Ботмер).

1836. Публикация 24 стихотворений Тютчева в «Современнике» А.С.Пушкина.

1839. Брак с Эрнестиной Дёрнберг (урождённой баронессой Пфедфель).

1844. Возвращение с семьёй в Россию.

1850. Сближение с Е.А.Денисьевой.

1854. Первый сборник лирики Ф.И.Тютчева и статья И.С.Тургенева «Несколько слов о стихотворениях Ф.И.Тютчева».

1858. Назначен председателем Комитета иностранной цензуры.

1873, 15 (27) июля. В Царском Селе скончался, похоронен на кладбище Новодевичьего монастыря в Петербурге.

Особенности поэтического творчества Ф.И.Тютчева.

По природе своих основных занятий Тютчев был не поэтом, а дипломатом, чиновником и даже цензором. Поэтическое творчество считал в своей жизни вторичным делом, даже называл забавой. Никогда не добивался напечатания своих стихов.

Первое собрание сочинений поэта вышло в свет лишь через много лет после смерти, в 1913 году, когда его поэзия (уже в разгар Серебряного века) стала ближе по духу. Он, как и А.А.Фет, словно опередил время примерно на полвека. В XIX веке читатели увлекались больше сюжетно-публицистической лирикой некрасовского склада. А ёмкая по мысли, полная противоречий философская лирика Тютчева явилась своего рода дверью в поэзию начала XX века.

Ф.И.Тютчев – мастер лирической миниатюры. Его стихи словно философские зарисовки, своеобразные притчи. Он поэт-философ, но не угрюмый и рациональный, а страстный и чувственный.

Тайный, внутренний смысл, а не прозрачную ясность имеют стихи Тютчева. Кроме того, поэт часто как человек высокообразованный обращается к мифологическим, историческим сюжетам и образам. Поэтому для чтения его произведений нужна определённая культурологическая подготовка (например, стихотворения «Цицерон», «Два голоса», «Полдень», «Колумб» и др.).

Его поэтическая лексика не отличается изошрённой изысканностью. Довольно просты и нередко не слишком точны рифмы, мало глубоких метафор, неожиданных эпитетов. Но при этом поэт достигает высокой музыкальности и сильного эмоционально-интеллектуального воздействия на читателя. В чём тут секрет?

Во-первых, отметим парадоксальность словосочетаний и поэтических конструкций: «Убийственно мы любим», «В отжившем сердце ожило», «Ты и блаженство и безнадежность», «Улыбки умиления измученной души твоей».

Во-вторых, особенностью поэтического языка Тютчева является острая тяга к законченности суждений, яркая афористичность:

Ты был богов орган живой,
Но с кровью в жилах... знойной кровью.
Тебя ж, как первую любовь,
России сердце не забудет!..

(«29-е января 1837»)

Тревога и труд лишь для смертных сердец...
Кто, ратуя, пал, побеждённый лишь Роком,
Тот вырвал из рук их победный венец.
(«Два голоса»)

О, как убийственно мы любим!
Как в буйной слепоте страстей
Мы то всего вернее губим,
Что сердцу нашему милей!
(«О, как убийственно мы любим!..»)

О, как на склоне наших лет
Нежней мы любим и суеверней...
О ты, последняя любовь!
Ты и блаженство и безнадежность.
(«Последняя любовь»)

Есть в осени первоначальной
Короткая, но дивная пора...
(«Есть в осени...»).

Как у других поэтов есть, например, стихотворения, представляющие целостную развёрнутую метафору, так и у Тютчева можно найти целые стихи-афоризмы: «Умом Россию не понять...», «Волна и дума», «Слёзы людские...», «Фонтан» и др.

Многие стихи Тютчева положены на музыку и стали романсами. Это неслучайно. Тютчевская лирика чрезвычайно музыкальна. Секреты этой музыкальности – в благозвучности стихов и умелом использовании характерных для песенной поэзии полных или частичных повторов («Я встретил Вас...» и т.д.).

Основные мотивы лирики Тютчева.

Лирика природы всегда связана у Тютчева с состоянием человеческой души, любовная лирика несёт на себе печать философских размышлений о жизни и смерти, тема поэта и поэзии обогащается размышлениями о смысле жизни, тема России связана с мыслью о двойственности всего сущего. Это лишний раз подтверждает тот факт, что настоящая поэзия не имеет темы, она перерастает само понятие о теме. Поэтому будем говорить о мотивах лирики Тютчева.

О связи живой души природы с таинствами человеческой жизни повествуют такие стихотворения Тютчева, как «Весенняя гроза», «Волна и дума», «Ты, волна моя морская...», «Сияет солнце, воды блещут...», «Как хорошо ты, о море ночное...» и др. В последнем из перечисленных стихотворений ощущения земного блага и умиротворённости души поэт достигает с помощью предельной мягкости, плавности звучания стихотворения, в котором искусно применён такой художественный приём, как звукопись – аллитерация на звук «н» и его мягкий вариант.

Справедливости ради отметим, что есть в тютчевской лирике и такие стихотворения, которые словно не отягощены философскими размышлениями, а представляют собой лишь живые, подвижные пейзажи: «Есть в осени первоначальной...», «Чародейкою Зимою...», «Как весел грохот летних бурь...», «Весенние воды». Однако и в самой изменчивости природных состояний кроется своеобразная, очень скрытная переключка с изменчивостью и текучестью человеческой жизни.

Лирическому герою Тютчева свойственная тяга к обобщению, попытке постижения мировой тайны, законов жизни человека и причин её конечности. Поводом к философско-поэтическому обобщению может послужить любая тема: описание природы или предмета, воспевание любовного чувства, размышление о роли поэзии или о судьбе России.

Стихотворения Ф.И.Тютчева. Аналитические наблюдения.

«Фонтан».

Только ли о фонтане пишет поэт? Само описание фонтана дано лишь в первой строфе. Здесь ещё почти не заметен упрятанный в этом описании скрытый смысл. Во второй части подтекст становится всё более явным. Своим сияющим, клубящимся взлётом к «высоте заветной», «к небу» и последующим падением «на землю» фонтан напоминает быстро текущую человеческую жизнь. Строкой «Как жадно к небу рвёшься ты!..» подчёркивается свойственная человеку неустойчивость устремлений. «Но длань незримо-роковая» оказывается всесильной. Поэтому фонтан назван именно так: «О смертной мысли водомёт!..».

Неслучаен и эпитет «водомёт неистошимый». Он придаёт трагическому смыслу стихотворения если не оптимистическую окраску, то хотя бы определённое смягчение, так как фонтан имеет особенность не прекращать своего взлёта, воспроизводить его. Значит, жизнь человека не только конечна, но и вечна: материя перетекает в дух, который бессмертен и вечно стремится к высоте.

«Я помню время золотое...»

Как в этом стихотворении конкретное воспоминание о конкретной встрече перетекло в мысль о быстротечности жизни?

Вначале – действительно, конкретная картина свидания с «молодой феей» на Дунае, возле руин замка. Но постепенно поэт вводит одну за другой детали, готовящие концовку стихотворения. Ощущение бегущего времени и конечности жизни вырастает из образов «груды вековой» - разрушенного временем замка, прощающегося солнца, мимолётного ветра, опадающего цвета яблонь. Природное пространство расширяется. Вместе с ним расширяется и поэтическая мысль: лирическое перерастает в философское. Вначале – «время золотое» (ощущение временное), в конце – «жизни... тень» (ощущение с позиции вечности).

«Два голоса»

Чем обусловлен явный параллелизм в построении двух частей? Что это за два голоса и как они выражены?

С помощью сходных построений строф поэт явственнее подчёркивает коренное различие двух голосов: пессимистического и оптимистического. Каждая из 8 строк первой части переключается с соответствующей строкой второй части. В первых двух строках – о борьбе: в 1 части – «борьба безнадежна», во 2-й – надежда остаётся. В 3-4-й строках каждой части – о молчании неба и могил. Здесь, как кажется на первый взгляд, разница не столь ощутима. Однако дважды повторенный в 1-й части глагол «молчат» создаёт более безысходную, неподвижную картину, в то время как эпитеты «безмолвные» и «немые» во 2-й части выглядят менее тяжёлыми. Кроме того, «звёздные круги» подвижнее, живее замершего «светила...в вышине». Дальше – ещё убедительнее. В 1-й части «блаженствуют боги», а для людей, проходящих через «тревогу и труд», уготован «конец». Во 2-й же части борющийся человек, «побеждённый лишь роком», одолевает завистливых Олимпийцев. Смертность человека предстала теперь в качестве приоритета перед бессмертием богов. А причиной тому – тревога, труд, борьба, свойственные человеку и недоступные богам.

Стихи о России.

Начало стихотворения «Эти бедные селенья...» очень напоминают некоторые некрасовские стихи, однако дальше всё развивается уже по тютчевскому «сценарию». Что же тютчевского в этом стихотворении, отличающего его пафос и интонацию от некрасовских?

Для Тютчева характерно обобщённо-двойственное восприятие России. У Некрасова тоже есть двойственность, но – другого рода, более, что ли, «внешняя», простая: любовь к родине сочетается с ненавистью к угнетателям народа и к его слепому рабству. У Тютчева противоречие глубже. Один ряд составляют понятия «бедность», «терпение», «смирение», эпитет «скудный». А во втором ряду противопоставлены «гордый взор иноплеменный» (взгляд на Россию с Запада) и благословляющий Россию «царь небесный». Взгляд извне способен заметить лишь внешнее – «наготу... смиренную», и ему недоступно то божественное покровительство, которое позволяет России сохранять свою самобытность. Отсюда понятнее становятся афористические строки стихотворения «Умом Россию не понять...».

Поэтическая философия.

Для поэтической философии Тютчева характерно признание единства жизненного пространства, где все его составные части – история, мифология, Бог, душа, жизнь, смерть, бессмертие, природа, творчество, любовь – неразрывно связаны друг с другом, образуя единый гармоничный мир.

Афанасий Афанасьевич Фет. Лирика.

Хроника жизни и творчества.

1820, 23 ноября (5 декабря). Родился Афанасий Афанасьевич Фет (Шеншин) в имении Новосёлки Орловской губернии.

1835-1837. Учёба в пансионе в Германии.

1838-1844. Студент словесного отделения философского факультета Московского университета.

1840. Вышла первая книга стихов «Лирический пантеон».

1845-1858. Военная служба в кирасирском полку, затем в гвардейском полку, в том числе с целью добиться дворянского титула.

1850. Второй сборник стихов.

1856. Третий сборник стихотворений.

1857. женитьба на М.П.Боткиной.

1860. Покупка имения Степановка в Орловской губернии.

1883-1891. Выход итоговых сборников стихотворений под общим названием «Вечерние огни».

1890. Издание двух томов мемуаров «Мои воспоминания».

1892, 21 ноября (3 декабря). Скончался в Москве, похоронен в родовом имении в селе Клеймёнове Орловской губернии.

Особенности поэтики А.А.Фета.

По словам Л.Н.Толстого, Фет «проявил лирическую дерзость, свойство великих поэтов». Что имел в виду друг Фета?

Во-первых, Фет сумел подметить, открыть в духовном мире людей и во взаимосвязи человека и природы то, что до него никто не замечал и не открывал. Во-вторых, он достиг образно-метафорического совершенства в изображении едва уловимых переживаний человека, чувствующего своё единение с природой.

В качестве подтверждения этих тезисов – всего одно четверостишие о белой петербургской ночи:

Робко месяц смотрит в очи,
Изумлён, что день не минул,
Но широко в область ночи
День объятия раскинул.

В этом отрывке – в сжатом виде – вся суть поэтики Фета: эпитеты (робко, широко), олицетворения (месяц смотрит, день раскинул), метафора (3-4-я строки) создают не только картину природы, но и передают ощущения, настроения человека, сопутствующие этой картине.

Фет выступает здесь как поэт-живописец. Но он и поэт-композитор, слышащий и передающий не только смысл, но и неразрывно связанный со смыслом звук. В слове «осень» есть два опорных согласных – мягкие «с» и «н». И вот в стихотворении «Осенью» (1870 г.) в восьми строках осеннее настроение создаётся аллитерацией именно на эти два звука: «н» и его мягкий вариант встречаются 14 раз, а «с» и его мягкая пара – 12! Такая повышенная частотность данных звуков словно сама по себе создаёт осеннее настроение, вплетающееся в философский смысл стихотворения, рассказывающего о смене этапов жизни природы и человеческой жизни.

Человеческие переживания Фет всегда рисует не на уровне факта, сюжета, даже, пожалуй, не на уровне слова, а на уровне ощущений, ассоциаций – живописных, музыкальных, душевных, духовных, нравственных, мистических, религиозных, мифологических – вообще всяких! Фет – поэт-импрессионист, создающий впечатление; лирик, отвергающий сюжет. Он рисует не действие, а его итоги, последствия в

собственных ощущениях. Вот почему в его лирике не так много глаголов, ведь процесс и итоги действия могут передаваться с помощью других частей речи.

Неслучайно именно Фету принадлежат безглагольные поэтические эксперименты, когда целое лирическое стихотворение пишется без единого глагола, по сути дела – сплошными назывными предложениями, и при этом возникает картина, полная движения и жизни. Среди примеров – два поэтических шедевра: «Шёпот, робкое дыханье...» (1850 г.) и «Это утро, радость эта...» (1881 г.).

Анализ стихотворения А.А.Фета «Это утро, радость эта...»

Стихотворения Фета часто представляют собой лирические миниатюры с максимально сжатым действием и высочайшим художественным совершенством. Они имеют эффект замедленного действия: после первого прочтения всё кажется простым и понятным, но человеческая глубина и философская высота обнаруживаются лишь после напряжённой работы души и ума.

С интервалом в 31 год Фет написал два безглагольных поэтических шедевра. В более позднем из них, стихотворении «Это утро...», помимо того, что в нём нет глаголов, есть и ещё две поразительно смелые новации в области поэтического синтаксиса. Во-первых, стихотворение из восемнадцати строк представляет собой одно предложение с бесчисленным количеством однородных подлежащих. А во-вторых, двадцать четыре раза употреблены указательные местоимения в разных формах: «это», «эти», «этот», «эта». Все восемнадцать строк начинаются с этих местоимений и соответственно со звука «э». Нетрудно предположить, что такая конструкция должна быть навязчивой и создавать ощущение однообразия и монотонности. Но этого не происходит. Почему?

Во-первых, монотонность снимается как раз чередованием форм местоимений. Например, в первой строфе схема такая:

Это..., ... эта,
 Эта... .. ,
 Этот... .. ,
 Этот... .. ,
 Эти..., эти...,
 Этот... .. , .. .

Различные варианты перечисления применены и в двух других строфах.

Во-вторых, однообразие конструкций преодолевается разнообразием и чрезвычайной ёмкостью и выразительностью лексики стихотворения. Кроме связующих предлогов и многочисленных соединительных союзов «и», автор употребляет 36 (!) существительных и всего два прилагательных-эпитета – «синий» и «ночной». Некоторые из этих существительных, управляясь другими существительными, в дополнение к прилагательным, выступают в роли эпитетов: «мощь и дня и света», «говор вод», «зори без затмения», «вздых... селенья», «жар постели». Некоторые из этих сочетаний имеют и метафорические признаки (например, «жар постели» или «говор вод»). Все эти приёмы разнообразят поэтический язык и устраняют монотонность.

Ещё одна интересная деталь: совершенно особо звучание стихотворения. Явное преобладание звонких согласных и звуков «з», «с» словно приближает музыку стиха к звучанию последнего и главного в стихотворении слова – «весна». Именно этому слову автор придаёт самый широкий смысл, а всё перечисленное до этого – лишь частные составляющие чудесного, всегда юного и праздничного понятия, названного этим светлым словом.

Интересно и то, что ровное и ритмичное чередование четырёхстопного и укороченного через каждые две строки трёхстопного хоря в сочетании с неостановимостью перечисления весенних явлений и признаков имитирует столь же неостановимый бег журчащего весеннего ручейка. Это лишает нарисованную картину статичности и придаёт ей жизненную силу и движение.

Как Фету удаётся компенсировать отсутствие глаголов, при этом рисуя картину, полную действия? Дело в том, что среди перечисленных в стихотворении существительных много таких, которые обозначают процесс движения, действия. В скрытой форме полны движения такие, например, существительные, как «утро», «радость», «мощь», «свет», «капли», «стаи». Ещё более явно динамика передаётся словами «крик», «говор», «зык», «свист», «вздых», «дробь», «трели».

Так создаётся картина наступающей весны жизни, где человеческие чувства и отношения (радость, слёзы, вздох ночной, ночь без сна, жар постели) перекликаются с пробуждением природных явлений (утро, синий свод, крик и вереницы, говор вод, ивы и берёзы, мошки, пчёлы, зори без затмения, дробь и трели). Это переплетение состояния природы и настроения человека – одна из особенностей лирики Афанасия Фета.

Итак, в этом стихотворении поэту удалось изобразить возрождение молодых надежд совершенно дерзким и неожиданным способом, нарушая определённые каноны стихосложения и создавая при этом неповторимый поэтический шедевр.

Лаконизм лирики Фета.

С уже отмеченными особенностями связана и роль недоговорённости, лаконизма, подтекста в фетовской лирике. Смысловая неопределённость сочетается с символикой и внутренней завершёностью, цельностью поэтической формы. Недостающие, казалось, слова в поэтической фразе восполняет невольно становящийся сотворцом читатель. По выражению литературоведа Н.Суховой, Фет «говорит лишь о самих предметах, не выводя на поверхность секрета их взаимовлияний и созвучий. Связь предметов уходит в подтекст...». Исследователь приводит классическую фетовскую миниатюру:

Облаком волнистым
 Пыль встаёт вдали;
 Конный или пеший –
 Не видать в пыли!
 Вижу: кто-то скачет
 На лихом коне.
 Друг мой, друг далёкий,
 Вспомни обо мне!

Выдающийся русский филолог А.Потебня отметил, что только неповторимая поэтическая форма настраивает нас на восприятие этого стихотворения, и в доказательство предложил в качестве эксперимента разрушить форму, словно «переводя» поэтический язык на прозаический. И вместо прелестного стихотворения об одиночестве и стремлении от него избавиться мы получаем некий абсурд: «вот кто-то пылит по дороге, и не разберешь, идёт ли кто или едет. Стало видно: кто-то скачет. Вспомни обо мне, мой друг». Вывод очевиден: разрушив неповторимую форму, мы разрушили содержание.

Минутные состояния в поэзии Фета часто переходят в философские размышления, что уже показано выше на примере стихотворений «Осенью» и «Это утро...». Вот ещё строки, раскрывающие духовный мир человека, глубоко и бесстрашно думающего о вечных вопросах бытия:

Не жизни жаль с томительным дыханьем,
 Что жизнь и смерть? А жаль того огня,
 Что просиял над целым мирозданьем,
 И в ночь идёт, и плачет, уходя.

Фет проповедовал в своих статьях, подписанных дворянской фамилией Шеншин, «чистое искусство», то есть право творца создавать свой собственный художественный мир взамен воссоздания картин реальной действительности. Однако художественная практика часто у больших художников бывает шире разделяемых ими жёстких теорий. Примером подобного противоречия в творчестве Фета может послужить стихотворение

«Севастопольское братское кладбище» (1887 г), написанное по следам реальных исторических событий и несущее ярко выраженный гражданский пафос, характерный для враждебного Фету демократического искусства:

...сложила здесь отчизна
 Священный прах своих сынов...
 Тут что ни мавзолей, ни надпись – всё боец,
 И рядом улеглись, своей залиты кровью,
 И дед со внуком, и отец.

Анализ стихотворения А.А.Фета «Заря прощается с землёю...»

Два состояния – природы и человека – слиты в лирике Фета воедино.

Стихотворение «Заря прощается с землёю...», написано тридцативосьмилетним поэтом. Обращает на себя внимание классический четырёхстопный ямб с чередованием женских и мужских рифм в четырёх строках – четверостишиях. Ровный, музыкальный ритм лишь в середине стихотворения обогащается тремя характерными для Фета восклицаниями, введёнными с помощью слов «как...», «с какою...». Эти восклицания придают стихотворению особую чувственность.

Одно из любимых Фетом слов «заря» начинает стихотворение. Приятен смысл и прозрачно звучание этого слова. Но на этот раз поэт изображает зарю вечернюю, которая «прощается с землёю». Это не единственное олицетворение с метафорическим оттенком в данном произведении. Дальше мы увидим:

С какою негой в них купают
 Деревья пышный свой венец!

Ещё дальше:

И всё таинственной, безмерней
 Их тень растёт, растёт, как сон...

И в конце (тоже о деревьях):

...И землю чувствуют родную,
 И в небо просятся оне.

Тень «растёт, растёт» (повтор усиливает впечатление нарастания), деревья «купают», «чувствуют», «просятся». Как всегда у Фета, картина живая, подвижная. Природные явления наделяются душой, сливаясь с душой человека.

Что ещё в этом пейзажном стихотворении о вечере жизни «выдаёт» присутствие человека? Во-первых, уже в третьей строке в скрытой форме глагола первого лица «смотрю» обозначается присутствие лирического героя. Это он любуется двойственной, противоречивой картиной вечерней зари. Во-вторых, важную роль играют уже упомянутые восклицания во второй и третьей строках. Подобная экспрессия может исходить лишь от человека. Кроме того, и размышления о «жизни двойной» в конце произведения тоже с головой выдают лирического героя.

Сливая состояние природы с лирическими размышлениями человека, Фет действует настолько поэтически филигранно, виртуозно, что эту взаимосвязь действительно не сразу замечаешь. Он тонкий лирик, поэт-импрессионист, живописец и композитор, создающий ощущение, впечатление своими изящными мазками и волшебными звуками.

Впечатление это двойственное, и двойственность обнаруживается не только в конце, но уже и в первой строфе:

...Смотрю на лес, покрытый мглою,
 И на огни его вершин.

Словосочетание «покрытый мглою» контрастирует со словами «огни» и «вершин». Так и во всём стихотворении ощущается некое противостояние «земли», «дна долин», наступающей мглы и высоты деревьев, неба, солнца. Заря необъяснимо

таинственна для лирического героя, её парадоксальность восторгает. И к концу стихотворения мы всё явственнее начинаем ощущать, как душа человека вселяется в плоть деревьев, и теперь поэт, как и деревья, чувствует «жизнь двойную» – «землю» и «небо». Так вот почему деревья олицетворены!

Как и предполагалось, лирический пейзаж явил собой размышление о человеческой жизни. Реальное и земное в ней всегда должно соседствовать с возможностью чего-то загадочно-романтического, высокого. Прощаясь с жизнью, человек, как и заря, уйдёт в землю, но новая заря обязательно возвестит о вознесении души к неизмеримой небесной высоте. Печаль и восторг, жизнь и смерть, вечерняя и утренняя зори, земля и небо, мгла и солнце – в борьбе этих противоположностей поэт видит существо жизни природы и человека. «Лирическая дерзость» Афанасия Фета выразилась в неповторимом сочетании музыкальной прозрачности стиха с глубиной философского осмысления жизни.

Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин. Сказки. «История одного города».

Хроника жизни и творчества.

- 1826, 15 (27) января. Родился в селе Спас-Угол Калязинского уезда Тверской губернии.
- 1838-1844. Учёба в Царскосельском лицее.
1844. Зачислен в штат канцелярии военного ведомства.
1847. Начал сотрудничать с журналами «Современник» и «Отечественные записки».
- 1848-1855. Ссылка в Вятку.
1856. Женитьба на Елизавете Аполлоновне Болтиной.
- 1856-1857. В журнале «Русский вестник» публикует сатирический цикл «Губернские очерки». Подписался «Н.Щедрин».
1858. Назначен вице-губернатором в Рязань.
- 1860-1862. Вице-губернатор Твери.
- 1862-1864. Входит в состав редакции журнала «Современник».
1866. Вступает в должность управляющего Тульской казённой палатой.
1867. Переезжает в Рязань, служит в качестве управляющего казённой палатой.
1868. Получает отставку, входит в состав редакции журнала «Отечественные записки», возглавляемой Н.А.Некрасовым.
- 1869-1870. Публикует в «Отечественных записках» роман «История одного города».
1878. Утверждён редактором «Отечественных записок».
1880. Опубликовано роман «Господа Головлёвы».
- 1887-1889. В «Вестнике Европы» напечатан роман «Пошехонская старина».
- 1889, 28 апреля (10 мая). Умер, похоронен на Волковом кладбище в Петербурге.

Сатирическая традиция в русской литературе

Избрать в русской литературе путь обличителя – значит заранее обделит себя, сознательно идя на определённую конфронтацию с властями, на жертвы во имя правды и справедливости. Об этом писал Н.А.Некрасов в стихотворении «Блажен незлобивый поэт...»

Сатирическое творчество М.Е.Салтыкова-Щедрина продолжает традиции сочинителей ХУШ века Кантемира, Фонвизина, Радищева, Крылова, а также писателей начала XIX века Грибоедова, Пушкина, Гоголя. Щедрину свойственно обличение недостатков и пороков дворянской верхушки, осуждение рабской покорности людей из народа, передача абсурдности происходящего через иносказания, Эзопов язык, различного рода художественные преувеличения, привлечение сказочных или даже фантастических элементов в рассказ о реальности.

Творчество Щедрина получило продолжение и развитие в сатирических произведениях таких писателей XX века, как Саша Чёрный, Тэффи, Аверченко, Маяковский, Зошенко, Булгаков, Ильф и Петров, Замятин, Платонов. В современной литературе его традиции развивают Кунин, Жванецкий, Альтов, Задорнов, Войнович и др.

Терминология и понятийный аппарат

Комическое – есть результат несоответствия между целями и средствами их достижения, формой и содержанием, действиями и обстоятельствами, сущностью и формами её проявления, причинами и последствиями и т.п.

Юмор – дружелюбный смех над явлениями, не противоречащими идеалу. Объект юмора, даже если подвержен критике, в целом сохраняет свою привлекательность.

Сатира – бичевание пороков оружием смеха. Сатира отрицает осмеиваемое явление с целью противопоставления ему идеала. Сатира может быть смешной или несмешной, даже страшной.

Сатирические приёмы:

- язык аллегорий и иносказаний – эзопов язык. Это художественная речь, выявляющая скрытый смысл через иносказание, подтекст, недосказанность, аллегорию, замену одних понятий или предметов другими;
- ирония – способ осмеяния со скрытой оценкой, когда истинный смысл не прямой, а подразумеваемый;
- сарказм – предельно едкая, язвительная, злая ирония, изобличающая особо опасные явления;
- пародия – частичное подражание оригиналу с осмеянием его смысла и стиля.

Выразительные средства сатирического изображения:

- контраст (антитеза, парадокс) – резкое противопоставление явлений, предметов. Понятий, образов;
- гипербола – чрезмерное преувеличение;
- гротеск – предельная гипербола, приобретающая фантастический, сказочный характер.

Сатирические сказки Щедрина и их особенности

Жанр сатирических сказок «для детей изрядного возраста», как сам Щедрин назвал этот цикл своих произведений, – это несомненно художественное открытие писателя.

Сюжет и смысл сказок двойственны: они обычно имеют конкретный исторический или политический аспект, но при этом обращены ещё и к универсальным истинам, вечным темам, вопросам общечеловеческим, нравственным.

Композиция и стилистика сказок также двойственны: с одной стороны, используются компоненты приближения к жанрам народной сказки (зачин, концовка, третичная композиция, герои-животные, сказочная лексика, борьба добра и зла и т.п.), с другой стороны, искусно вплетаются в повествование признаки авторского литературного произведения, политические или бытовые подробности современной жизни, передача чиновничьей, канцелярской лексики, современные сюжеты.

В сказках Щедрина, как и в произведениях Гоголя, переплетаются, становятся неразличимыми подробности реальной жизни и элементы чудес, фантастики.

Сатирический роман «История одного города»

Это новаторское произведение – сатирический роман, фантазмагория, написанная в форме пародии на историческую хронику – летопись истории вымышленного провинциального города Глупов, в котором за 95 лет сменилось 22 градоначальника. Самой формой произведения пародируется официальная историческая монография типа «Истории Государства Российского» Н.М.Карамзина: от общего исторического очерка – к жизнеописанию отдельных правителей.

После вступительных глав автор даёт совершенно анекдотическое и в то же время местами страшноватое краткое описание каждого из 22-х градоначальников («Опись градоначальников...»).

В романе абсурдно всё: абсурдны, прежде всего, градоначальники, тупые и безголовые (порой в прямом смысле), жадные и развратные, жестокие солдафоны, главные занятия которых – объедание, прелюбодеяние, сбор недоимок и сечение граждан; абсурдны и смешны даже смерти градоначальников: один заеден клопами в собственной постели, другой переломлен пополам бурей вследствие высокого роста и худобы, третий умер от объедания во время всеобщего голода, четвёртый съеден сам, пятый совершал столько прелюбодеяний, что в итоге умер от истощения сил; абсурдно и беспрекословное

повиновение глуповцев, предки которых – головотяпы – основали город на болотине (намёк на строительство Петербурга) в доисторические времена, добровольно променяв собственную свободу на подчинение княжеской власти; наконец, абсурдным выглядит необыкновенно-спокойный, размеренный и серьёзный стиль повествования летописцев о творящемся в Глупове идиотизме и беспределе, что приводит читателя к мысли о привычке ко всему и способности не удивляться даже самой дикой небывальщине.

Авторский эзопов язык доводит повествование до гротеска. Смешением черт и примет Щедрин рисует не просто картину жизни безумного города, но сатирический обобщённый образ всей России. Перенеся действие в недавнюю историю (на сто лет назад), автор подразумевает происходящее сегодня и скорбит о настоящем и будущем.

Когда и либеральные, и реакционные критики обвинили писателя в осмеянии народа и глумлении над его историей и родиной, сатирик ответил: «Изображая жизнь под игом безумия, я рассчитывал на возбуждение в читателе горького чувства, а не веселонравия». Не Щедрин глумится над народом и историей, а сама история глумится над народом. Однако по Щедрину, в народных несчастьях виновата не только власть, виноват и сам народ, пассивный, превратившийся в стадо или рой, согласный на всё, раз за разом добровольно подставляющий себя под очередные «сечения».

Предостережения писателя оказались пророческими: исторический грех пассивности до сих пор тяготеет над российским народом. Роман Щедрина – это пародия на русскую жизнь, остающуюся неизменной под игом любого очередного безумия.

Ф.М.Достоевский. «Преступление и наказание»

Хроника жизни и творчества

1821, 30 октября (11 ноября). Родился в Москве.

1838-1843. Годы учения в Главном инженерном училище в Петербурге (Михайловский замок).

1846. Знакомство с В.Г.Белинским и Н.А.Некрасовым. Публикация в «Петербургском сборнике» первого романа «Бедные люди».

1847. Входит в кружок М.В.Петрашевского.

1848. Повесть «Белые ночи».

1849, апрель. Арест с группой петрашевцев, приговорён к смертной казни. В декабре на эшафоте был помилован и сослан на четыре года на каторгу.

1850-1854. Каторжные работы в Омском остроге. Вынашивание литературных замыслов, в том числе – будущего романа «Преступление и наказание».

1854-1859. Жизнь в Семипалатинске до получения разрешения вернуться в Петербург.

1860. Очерки «Записки из Мёртвого дома».

1861. Роман «Униженные и оскорблённые».

1861-1863. Издание вместе с братом М.М.Достоевским журнала «Время».

1864-1865. Издание журнала «Эпоха».

1866. Романы «Преступление и наказание» и «Игрок».

1868. Роман «Идиот».

1870-1871. Роман «Бесы».

1873. Работа в качестве ответственного редактора журнала «Гражданин», где печатается «Дневник писателя».

1874-1875. Роман «Подросток».

1878-1879. Роман «Братья Карамазовы».

1880, 28 мая (8 июня). Речь на торжествах по случаю открытия памятника Пушкину в Москве.

1881, 28 января (9 февраля). Умер в Петербурге, похоронен Александро-Невской лавре.

В чём загадка Ф.М.Достоевского?

Почему весь мир считает Достоевского самым первым из великих русских писателей, а во многих странах созданы целые институты по изучению идей и творческого наследия писателя?

Его называют защитником «униженных и оскорблённых», великим гуманистом, пророком, христианином, проповедовавшим братство людей, - в то же самое время ему приписывают проповедь отчужденности личности, пессимизма, реакционного смирения, права избранных на насилие – вплоть до идеологии фашизма.

Может быть, причина популярности в высокой художественности его произведений? Но известный русский писатель советского периода Ю.Трифонов писал на эту тему так: «...с точки зрения литературной формы Достоевский – писатель «неправильный». Живописность, образность, пластика... Достоевского не заботит. Метафоры его не интересуют. Пейзажа в его романах почти нет. Он тормозит действие. Мысли, чувства, идеи извергаются лавой, и нет времени останавливаться и глядеть на природу...»

Значит, писательская сила Достоевского вовсе не в художественности в её традиционном понимании? Тогда в чём? Литературовед Б.Бурсов отвечает так: «По всей видимости, в убеждённости человека, что исповедуемые им идеи имеют чрезвычайно важное значение для людей, способны переродить их. Человек, поверивший в это, может

быть величественным, даже если он и не совсем прав». Витиевато? Если сказать короче – в силе и выразительности идей и страстей героев Достоевского, их воздействии на эмоции и психику читателя.

Герои Достоевского

Достоевский первым после Пушкина и Гоголя сочувствует в своих произведениях не человеку благополучному, положительному, а – просто *человеку*, в том числе и падшему, греховному, запутавшемуся. Он изображает, в первую очередь, мрачные стороны жизни и тёмные потайные уголки человеческой души не из болезненного интереса к негативным явлениям действительности, а из желания проследить путь и мотивы грехопадения, исследовать причины дурного в мире и человеке, чтобы в итоге найти возможность примирения человека с действительностью.

А.Островский, Н.Некрасов своими произведениями художественно утверждали, что «бедность не порок». Достоевский же открывает, что нищета как крайняя степень бедности не безобидна для человека, она уродует, калечит его нравственный мир, душу, ставя перед страшным выбором. Загнанному в угол герою Достоевского предоставлено не многое:

- приобрести порок, нарушить общепринятые нормы, согласившись на преступные деяния;
- пожертвовать собой во имя спасения других (детей, близких, обездоленных);
- вознестись над людьми, взяв на себя миссию спасителя человечества;
- зацепиться за последнюю возможность обретения хотя бы материального благополучия, избавления от нищеты и порока;
- наконец, погибнуть или умереть.

Все грани человеческой сущности в героях Достоевского парадоксальны или размыты, перепутаны. Стремясь вырваться из нищеты, девушка жертвует собой, тем самым совершая нравственное предательство по отношению к любимому человеку (Варенька в «Бедных людях»). Совершая безукоризненный нравственный суд над собой и вознося свою дочь на недосыгаемый пьедестал за её жертвенность, человек в то же время толкает её на очередную жертву, да ещё пользуется заработанными ею деньгами (Мармеладов в «Преступлении и наказании»). Любя своих детей до самозабвения, мать постоянно ругает и бьёт их; посылая дочь на панель, сначала насмехается над ней, а затем всю ночь плачет у её ног (Катерина Ивановна). Вступившая на, казалось бы, порочный путь, девушка в то же самое время обретает статус великой мученицы и святой (Соня Мармеладова). Порочная и страстная душа помогает страждущим и от мук совести и неразделённой любви кончает жизнь самоубийством под воздействием пошлых видений, проникших в его психику (Свидригайлов). Наконец, честный, чувственный, красивый и милосердный молодой человек, вооружившись болезненной теорией, оправдывающей возможность насилия, топором жестоко убивает двух женщин, перенося затем страшные душевные муки в качестве наказания (Раскольников). И – поразительно! – все они достойны жалости, понимания, даже сочувствия автора и читателя!

По Достоевскому, страдание очищает и просветляет душу человека, происходит так называемый катарсис – очищение страданием. Писатель словно пытается пробудить совесть человека и человечества, веря в возможность их возрождения посредством страдания с целью излечения больного мира.

Петербург Достоевского

Все наши великие писатели прошли школу Петербурга, и у каждого художника Петербург свой.

Петербург Пушкина многогранен и противоречив. В «Медном всаднике» он сначала торжественно-прекрасен и величав, затем страшен и грозен, даже губителен, как

необузданная стихия наводнения, ассоциирующаяся с грозной властью Петра. В «Евгении Онегине» Петербург то красивый и трудовой, весь в движении и суете рабочего и торгового люда, то великосветский, ленивый и сонный.

Гоголь в «Петербургских повестях» создаёт загадочно-таинственный образ столицы. Здесь сходят с ума, трагически ошибаются, принимая желаемое за действительное, кончают жизнь самоубийством, просто умирают, наконец, теряют нос, превращающийся в автономную служебную единицу. И всё необъяснимо и непонятно – настолько перепутана у Гоголя реальность и фантастика.

Некрасов в стихотворениях «Утро», «О погоде», «Вчерашний день, часу в шестом...», «Гробок» и других рисует, главным образом, Петербург социального зла, страданий и несправедливости, где сильные мира сего безраздельно властвуют над слабыми и незащитными.

Достоевский в романах «Бедные люди», «Преступление и наказание» и других рисует оборотную, грязную сторону жизни Петербурга. Город, словно монстр, давит людей, высасывая из них последние соки жизни, поощряя нищету и униженность.

Петербург Достоевского – это город узких и грязных переулков, тупиков, мрачных дворов-колодцев, вонючих лестниц, кабаков и распивочных, бедных чиновников, нищих студентов, воров и проституток. Писателю нужна такая картина не потому, что он испытывает болезненную страсть к передаче страданий, а для того, чтобы вскрыть причины бесчеловечности, антигуманной сущности города, несчастий и трагедий его обитателей.

Страдающие в этой страшной среде обитания люди, их изболевшиеся души – главный предмет художественного исследования Достоевского

«Бедные люди». Нравственный итог романа

Дебютный роман Достоевского написан в эпистолярном жанре – в форме переписки «маленького человека» – бедного чиновника Макара Девушкина с обездоленной девушкой Варенькой. Писатель постепенно подводит героев, полюбивших друг друга, к разрыву: Варенька принимает решение выйти за богатого господина Быкова в надежде хоть так вырваться из оков безысходной нищеты и вывести из тупика отношения с Макаром Алексеевичем.

Наиболее простой и приземлённой оценкой поступка героини вне понимания романа следовало бы считать безнравственность, продажность, предательство любви. Особенно мерзко для читателя выглядят те строки из письма от сентября 27-го, где Варенька, в мгновение ока превратившись из несчастной девушки, равной Макару, в капризную и требовательную барыньку, требующую от своего возлюбленного заниматься её предсвадебной подготовкой (Мадам Шифон, белошвейки, «листки на пелерине», «воротник кружевом или широкой фальбалой», «буквы для вензелей на платках вышивать... тамбуром, а не гладью...»).

Достоевский даже усиливает негативное впечатление с помощью требовательных повторов героини: «Смотрите же, не забудьте...», «Пожалуйста, передайте...», «Не позабудьте чего-нибудь...», «Я всё боюсь, чтобы вы как-нибудь не ошиблись...», «Помните же...».

Но более пронизательный читатель не оставит без внимания другие строки этого же письма: «Такая тоска! Ах, что это будет, что это будет, друг мой, милый мой, добрый мой Макар Алексеевич!».

А что же «добрый Макар Алексеевич»? Бегаёт, хлопочет, болеет, посещает опустевшую Варину комнату, даже переезжает в неё. А главное – любит Вареньку и, что совершенно поразительно, жалеет её. Именно жалеет – не завидует, не презирает, а **жалеет**: «Что вы сделали, что вы сделали, что вы над собой сделали!» Своим любящим сердцем он тонко почувствовал, что она не продаётся богачу, а скорее жертвует собой, пытаясь найти хоть какой-то выход из тупика. И раздавленное человеческое достоинство

возрождается в Девушкине. В своём последнем письме он пишет: «Да ведь что же фальбала? зачем фальбала? Ведь она, маточка, вздор! Тут речь идёт о жизни человеческой, а ведь она, маточка, тряпка – фальбала; она, маточка, фальбала-то, тряпица».

Важна и одна из последних реплик героя: «А то у меня и слог теперь формируется...» Его слог всякий раз формируется вместе с ростом человеческого достоинства. Любовь и страдание, по Достоевскому, возвышают гораздо больше, чем признаки материального благополучия. Деньги лишь побуждают помочь, а любовь и страдание открывают бездонность человечности и душевную чистоту.

Обратим внимание и на последнее письмо Вареньки от сентября 30-го. Оно полно любви и жертвенности, и в нём уже нет ни малейшего налёта капризного высокомерия. Здесь – слёзы, страдания, любовь, жертва.

Достоевский уже в самом начале творческого пути верен своему будущему кредо – изображать глубины человеческой души, выворачивать наизнанку внутреннее бремя в человеке, рисовать героев во всей их душевной парадоксальности.

Вот почему Макар Алексеевич выглядит и жалким в своём унижении, и великим в своём высоком чувстве одновременно. Вот почему и Варенька так же одновременно и мерзка в своём предательском торжестве над другом, и прекрасна в своей трагической любви и жертвенности. Безумное желание любой ценой избавиться от нищеты и унижения и трагическое осознание невозможности счастья с Макаром борются в ней с любовью и жалостью по отношению к нему.

От невыносимости и неразрешимости ситуации, описанной Достоевским, рыдали Некрасов и Белинский, в первый раз слушая из уст автора строки из писем героев «Бедных людей».

От дебютного романа потянутся ниточки к будущему роману «Преступление и наказание»: тема господина Быкова перерастёт в образ Петра Петровича Лужина, образ Вареньки получит развитие в Соне Мармеладовой, Макара Девушкина напомним старик Мармеладов, нищего студента – Раскольников. Перейдут в «Преступление и наказание» и такие темы «Бедных людей», как Петербург, «маленький» человек, страдание детей.

«Преступление и наказание». Путь Раскольникова к преступлению

О пути к преступлению и собственно убийствах рассказывает лишь 1 часть романа, а остальные 5 и эпилог - о наказании и возрождении. Почему? Очевидно, автор хотел подчеркнуть, что не сами события волнуют его, а история души и большого разума героя-убийцы. Психология важнее событийности, а психологическое наказание важнее уголовного.

Путь героя к преступлению также имеет психологический сюжет. Вот почему, как и в «Герое нашего времени» М.Лермонтова, хронология (фабула) не совпадает с сюжетным построением. «Арифметическая сумма» человеческих страданий, ведущая героя к убийству, складывается из плюсов (событий, убеждающих в необходимости преступления) и минусов (событий, словно останавливающих героя на его греховном пути).

Восстановим эти события хронологически. Первые из них описаны лишь в 6 главе 1 части, когда полгода назад студент Покорев сообщил Раскольникову на всякий случай адрес старухи-процентщицы Алёны Ивановны. Это первое событие выглядит вполне нейтрально с точки зрения суммы деталей на пути к преступлению, является лишь небольшим плюсом.

Второй мимоходом описанный факт: полтора месяца назад Раскольников закладывает у старухи колечко – подарок сестры – и сразу чувствует отвращение к ростовщице, а в его голове «наклёвывалась странная мысль». Это начало пути к убийству (плюс).

Сразу после этого – случай в трактире, где Родион случайно слышит разговор студента с офицером и неожиданно соотносит слова студента со своими «странными» мыслями и написанной им ещё раньше статьёй «О преступлении», в которой он доказывает возможность идеологического убийства – «разрешения крови по совести» (вновь плюс).

Только теперь по времени идёт эпизод начала романа (1 глава), когда Раскольников посещает старуху, делая очередной заклад (часы) и совершая разведку, которую сам называет «пробой». Здесь, с одной стороны, - плюс, так как ненависть к старухе разрастается, а с другой – минус, потому что после возвращения он погружается в ужас от задуманного и его охватывает необъяснимая тоска.

Сразу после этого в главе 2 – большой и важный эпизод встречи в трактире с Мармеладовым, а затем и посещение семьи Мармеладовых. Раскольников становится свидетелем ещё одной несчастной судьбы, и теперь – «нет никаких преград» (плюс).

Далее в главах 3-4 другой важный узел – измучившее Родиона письмо от матери, убедившее его в схожести судеб и ещё более приблизившее к преступлению (плюс).

В главах 4-5 – встреча Раскольникова с пьяной обесчещенной девушкой на Конногвардейском бульваре. Ужас пережитого, казалось, ещё больше приближает героя к убийству (плюс), однако Родиону вновь становится страшно и противно (борьба плюса и минуса).

5-я глава – страшный сон Раскольникова: картинка детства, где маленький Родя сочувствует убиваемой лошади. После сна он полон сомнений, страха и ужаса, сон как будто рушит уже построенное прочное здание убийства (жирный минус).

Но для осуществления преступления хватило маленькой капли, которая, впрочем, становится самым весомым плюсом, – вести о том, когда старуха останется дома одна. Интересна фраза автора: «Он вошёл к себе, как приговорённый к смерти». Достоевский словно говорит читателю, что, убивая старуху и её ни в чём не повинную сестру, Раскольников убьёт себя. Об этом – весь остальной роман.

Теория и «бунт» Раскольникова

В романе сталкиваются две основные идеологии: идеология индивидуализма, исключительной личности (прообраз фашизма) и христианская идеология. Первую в той или иной мере и форме вынашивают Лужин, Свидригайлов, Порфирий Петрович в молодости, Раскольников, а вторую – Соня, к ней мучительно, через весь роман идёт и Раскольников.

На 1-й взгляд кажется, что идею бунта воплощает в романе Раскольников, а идею христианского смирения – Соня. Бунт Раскольникова обоснован его наполеоновской теорией, по которой немногим избранным позволено для высоких целей переступить даже через кровь, тогда как остальные – лишь послушны перед законом. «Вошь ли я как все или человек? Тварь ли я дрожащая или право имею?» - мучительно размышляет Раскольников.

Убийство старухи для него – проверка, но не теории, а себя, своей способности переступить, стать властелином для добрых дел. Цель героя – гуманная: избавить мир от кровососа и помочь близким, родным выбраться из нищеты, тем самым восстановив справедливость.

Но ещё до убийства, а тем более после него все логически выверенные построения рушатся. Его холодную теорию опровергают, в первую очередь, его же душа, совесть, человеческая натура, явившиеся в первом сне. В припадке полубезумия после убийства процентщицы он убивает добрую, детски-беззащитную сестру её Лизавету, которая в его сознании находится в одном ряду с Дуней, Соней, его собственным сердцем. Не зря впоследствии он сам назовёт себя «вошью эстетической», имея в виду то, что, возомнив себя властелином и убив, он не вынес этих убийств, душа его оказалась слишком красивой, нравственной.

Мучений Раскольникову добавляют так называемые «двойники» - герои, в чьих теориях или поступках в той или иной мере отражаются идеи и действия главного персонажа. Среди них законченный подлец Лужин, прошедший свой циничный путь властелина до конца, морально убивший немало людей; развратный и одновременно несчастный Свидригайлов, которого внутренняя борьба между вседозволенностью и собственной душой ведёт к самоуничтожению; вынашивавший в молодости подобную «теорийку» Порфирий Петрович, измучивший теперь Раскольникова на допросах своим пониманием и проницательностью.

Но главное наказание Раскольникова – Соня, которой герой открывается первой, уйдя в себя и прячась от всех остальных, даже от матери и Дуни. Соня – не только реальная героиня, но и своего рода символ совести, человечности самого Раскольникова, вторая сторона его сознания. Оба они переступили и оба жертвенники. Но он переступил, физически пожертвовав жизнями других, в итоге морально убив себя. А Соня, переступая нравственный закон, изначально жертвует собой ради спасения других и оказывается права, потому что действует не во имя зла или выгоды, а во имя добра, из сострадания и любви. Её смирение равносильно подлинному бунту, так как именно она, а не Раскольников в результате смогла что-то изменить к лучшему. Не зря в сцене признания Раскольникова Соне героиня выглядит намного сильнее и увереннее героя, что без труда подтверждает текстуальный анализ.

На каторге Раскольников проходит через отчуждение, ненависть окружающих и болезнь. А любящая Соня всем помогает, каторжники инстинктивно тянутся к ней. Её любовь и сострадание, дополненные христианской внутренней силой, спасают Раскольникова, очищая его душу от скверны, рожают и в нём ответную любовь, окончательно разрушающую холодную теорию. В финале романа великого путаника и святую грешницу «воскресила любовь». Соня стала не только главным наказанием Раскольникова, но и главным его спасителем.

Достоевский в своём романе через судьбы двух главных героев выдвигает, но затем художественно убедительно и всесторонне разрушает рациональную наполеоновскую идею восстановления справедливости с помощью присвоения немногим избранным права на насилие и кровь.

Примерный план портретной характеристики героя

1. Общее представление о произведении и герое.
2. Характеристика фрагмента текста, в котором встречается портрет героя, с определением её текстового объёма, места, роли, значения.
3. Детальное аналитическое наблюдение над элементами портрета, рисующими психологический образ героя.
4. Сопоставление данного портрета с другими (если они есть в произведении).
5. раскрытие авторского отношения к персонажу через портретную характеристику.
6. Дополнительные наблюдения,

Портретная характеристика Мармеладова

Портрет Мармеладова дан в сцене в трактире – 2-я глава 1-й части. Встреча с отцом семейства – один из важных этапов на пути Раскольникова к преступлению. Происходит она после долгого периода отчуждения Раскольникова: «С какою-то... жадностью накинулся он на Раскольникова, точно целый месяц тоже ни с кем не говорил».

Портрет Мармеладова, как и портреты других героев «Преступления и наказания», дан от 3-го лица, однако – в излюбленной манере Достоевского – словно через призму болезненного восприятия главного героя, то есть как бы глазами самого Раскольникова.

С первых секунд героев необъяснимо потянуло друг к другу, они почувствовали глубину и сходство страданий друг друга, общее душевное смятение, предчувствие несчастья и глубинную нравственную жизнь – то, что входит в понятие «родственность душ». В этот момент они двойники: оба раздавлены несправедливой жизнью, оба грешники, страдальцы и оба знают оправдания своим грехам.

Достоевский подчёркивает, что Мармеладов на остальных, кроме Раскольникова, «смотрел... со скукой... с оттенком некоторого высокомерного пренебрежения, как бы на людей низшего положения и развития», потому что они, эти люди, живут бездумно и бесчувственно, существуют, а Мармеладов и Раскольников страдают, мучительно сознают свою жизнь и берут на себя страдания других. Страдания и чувства, вопреки здоровой логике, пробуждаются в Мармеладове именно тогда, когда он «пьяненькой-с» (заметим, что в стихах Некрасова чаще наоборот: пьянство – забытье, спасение от дум о жизни).

Вся портретная зарисовка построена на контрастах: жёлтое, зеленоватое лицо, крошечные, красноватые, но *одушевлённые* глазки, во взгляде которых «светилась как будто даже восторженность» (возможно, от счастья осознания себя в мире и ощущения чувства превосходства над теми, кто живёт бессознательно). Во взгляде – «смысл и ум, - но в то же время мелькало как будто и безумие». Одет в старые лохмотья – и в то же время «в ухватках его... было что-то солидно-чиновничье». Он беспокоится, волнуется, растерян («Подпирал в тоске... обеими руками голову») – и в то же время «прямо посмотрел на Раскольникова и громко и твёрдо проговорил...». Во всём облике мы чувствуем и слабость, и силу одновременно, и это писатель передаёт контрастным использованием прилагательных (эпитетов), глаголов, наречий.

В портрете, как и во всём романе Достоевского, очень много неопределённых местоимений и наречий «как-то», «что-то», «как будто». Часто употребляется и чрезвычайно любимое Достоевским (и сегодняшней молодёжью) слово «как бы», словно переводящее повествование в разряд условного, невозможного. Видимо, в определённой степени Мармеладов – загадка и для автора, и для Раскольникова, его противоречивость непросто объяснить. Казалось бы, отец, пользующийся деньгами дочери, заработанными с помощью унижения и жертвы, - законченный подлец. Но настоящий подлец в романе – Лужин, а не Мармеладов. Почему? Лужин действует по сухому расчёту, находя своей подлости даже теоретическое оправдание. Мармеладов же сознаёт своё падение и глубоко страдает, не отъединяясь от людей, а страдая вместе с ними и даже беря их страдания на себя. Вот почему он, один из великих грешников в романе, говорит Раскольникову: «Меня распять надо, распять на кресте... Но распни, судия, распни, и, распяв, пожалей». Он, как и Раскольников, - преступник, но преступник нравственный, достойный наказания и прощения, ибо сам – жертва несправедливой жизни, сам судит себя и мир.

Портретная характеристика предвещает, предсказывает и объясняет героя и его место в истории Раскольникова, предупреждает главного героя романа: становление на путь преступления ведёт к краху самоуничтожения. Последующая гибель Мармеладова – тому доказательство.

Эпилог романа

В первое время пребывания в остроге Раскольников «заболел от уязвлённой гордости». Достоевский жёстко пишет: «Он не раскаивался в своём преступлении». Раскольников по-прежнему верит в свою теорию о разрешении крови по совести избранным властелинам, а раскаивается лишь в том, что в отличие от них «не вынес и, стало быть, ... не имел права разрешить себе этот шаг».

Раскольников не подозревает в себе добрую человеческую природу, «натуру», как любил говаривать Порфирий Петрович, которая обязательно когда-нибудь должна была пойти наперекор холодной теории, рождённой в болезненном рассудке измученного нищетой и унижением молодого человека.

Он мучительно и медленно сознавал, что его рассудок породил ложь. Зато каторжники сразу почуяли эту ложь нутром, инстинктом и возненавидели Раскольникова: «Ты барин!.. Тебе ли было с топором ходить...» Они назвали его безбожником и даже хотели убить, потому что его холодное «теоретическое» убийство было им непонятно и чуждо. В то же самое время они оценили глубинную доброту и сердечное милосердие Сони. Смутное предчувствие будущего воскресения стало первым этапом движения героя к новой жизни.

Второй этап воскресения – болезнь и чудовищный апокалипсический сон. Другие сны Раскольникова и Свидригайлова уже сыграли свою важную роль в романе. Но здесь Раскольников видит по существу конец света, наступающий мир в результате повсеместного распространения теории об избранных. В его сознание входит мысль о неотвратимости вселенской трагедии: зло порождает зло и приводит к глобальной катастрофе. Не случайно спасшихся от все уничтожающей язвы нескольких «чистых и избранных... никто нигде не видел», «никто не слышал их слова и голоса».

Болезнь Раскольникова сменяется болезнью Сони. Соня не осуждает, не судит, не воспитывает – она просто любит. Её болезнь пробудила и в нём истинные человеческие чувства, теперь «сердце его сильно и больно билось». Пришедшее чувство начало вытеснять изболевшийся разум.

Следующий этап прояснения души – светлый и свободный пейзаж, резко контрастирующий с мрачными интерьерами Петербурга, породившими чудовищную теорию. Именно в это время, когда к душе героя подступила светлая тоска, появляется Соня, и он без лишних слов в приливе любви падает к её ногам: «он плакал и обнимал её колени».

Вот тут звучат ключевые для всего романа слова: **«Их воскресила любовь...»**, а чуть погодя – ещё одна ключевая фраза романа: **«...он ничего не разрешил теперь сознательно; он только чувствовал. Вместо диалектики наступила жизнь»**.

Этим всё сказано. Жизнь выше любой теории, и никакая идея не может позволить никакому человеку решать вопрос о жизни и смерти. И ещё жизнь – это любовь и сострадание, торжество чувства над рассудком, совести над догмой.

Эпилог помогает Родиону Раскольникову совершить главные для него открытия, тем самым предоставляя ему возможность будущего воскресения и счастья. Страдание очистило душу героя. Точно по Достоевскому.

Л.Н.Толстой. «Севастопольские рассказы». «Война и мир»

Хроника жизни и творчества

1828, 28 августа (9 сентября). Родился в усадьбе Ясная Поляна Тульской губернии.

1844-1847. Учёба в Казанском университете.

1851. Отъезд в действующую армию на Кавказ.

1852. Литературный дебют – повесть «Детство».

1854. Участие в обороне Севастополя во время Крымской войны. Повесть «Отрочество».

1855. Публикация в журнале «Современник» «Севастопольских рассказов». Возвращение из Севастополя.

1857. Повесть «Юность» - завершение автобиографической трилогии.

1859. Открытие в Ясной Поляне школы для крестьянских детей.

1862. Женильба на Софье Андреевне Берс.

1863. Повесть «Казаки».

1863-1869. Работа над романом «Война и мир».

1873-1877. Работа над романом «Анна Каренина».

1881. Переезд с семьёй в Москву.

1887-1889. Создание повести «Крейцера соната».

1889-1899. Работа над романом «Воскресение».

1900. Написана пьеса «Живой труп». Толстой избирается почётным членом Российской академии наук.

1901. Отказ Толстого от Нобелевской премии.

Февраль 1901. Объявление Святейшего синода об «отпадении» Л.Толстого от Церкви.

1903. Рассказ «После бала».

1908. Статья «Не могу молчать».

28 августа 1908. Празднование 80-летия Л.Н.Толстого.

28 октября (10 ноября) 1910. Толстой тайно покидает Ясную Поляну, останавливается на станции Астапово (ныне станция «Лев Толстой»).

1910, 7 (20 ноября). Смерть Льва Толстого. Похоронен в Ясной Поляне без памятника, с травяным холмиком, в соответствии с завещанием графа.

Личность Л.Н.Толстого, его мировоззрение

Толстой был представителем высшего дворянского круга России, графом. До 80-х годов он вёл вполне аристократический образ жизни, считая, что человек его круга должен стремиться к преумножению богатства. Именно так он на первых порах воспитывал свою жену полудворянского происхождения С.А.Берс, бывшую на 16 лет младше мужа. При этом он всегда презирал безнравственных людей и активно сочувствовал бесправным крестьянам. Так, он ещё в конце 50-х годов открыл в Ясной Поляне школу для крестьянских детей и сам преподавал в ней, помогал нуждающимся материально.

Вся мировоззренческая позиция писателя и до, и после перелома в его сознании, произошедшего в 80-е годы, строилась на отрицании насилия, «непротivлении злу насилием». Однако хорошо известно, что зло Толстой всегда решительно разоблачал и в своих поступках, и в своих статьях и произведениях. Он считал, что мир изменится к лучшему, когда каждый человек займётся самоусовершенствованием на основе творения добра другим людям. Поэтому правильнее будет назвать формулу Толстого «протivление злу добром».

Сущность перелома в мировоззрении Толстого в 80-е годы заключается в отказе от барской жизни и попытке перехода на позиции и образ жизни патриархального русского крестьянства. Необходимыми атрибутами подобных изменений писатель посчитал различного рода самоограничения вплоть до вегетарианства, упрощение жизни, признание необходимости каждодневного физического труда, в том числе земледельческого, помощь бедным и практически полный отказ от собственности. Последнее обстоятельство больше всего ударило по многочисленной семье, которой он же сам в прошлые времена привил совсем иные привычки.

К концу века Толстой всё более глубоко вникает в сущность Евангелия и, видя громадную пропасть между учением Христа и официальным православием, отрекается от официальной церкви. Его позиция заключалась в необходимости для каждого христианина поиска Бога в себе, а не в официальной церкви. К тому же на его взгляды в это время оказывали влияние буддистские философия и религия.

Сам будучи мыслителем, философом, рационалистом, склонным ко всякого рода схемам и классификациям, он в то же время считал, что человек должен жить исключительно сердцем, а не умом. Вот почему его любимые герои всегда ищут естественности, живут чувствами, а не рассудком или приходят к этому в результате долгих духовных поисков.

Человек, по Л.Толстому, должен постоянно меняться, развиваться, проходя через ошибки, новые поиски и преодоления. А самоуспокоенность он считал «душевной подлостью».

Литературное открытие Л.Толстого – глубокий и подробный анализ мыслей и переживаний героя, мотивов его поступков. Внутренняя борьба в душе человека стала для писателя главным предметом художественного исследования. Н.Г.Чернышевский назвал этот открытый Толстым художественный метод «диалектикой души».

Изображение войны в «Севастопольских рассказах»

Война, по Толстому, это не знамёна, фанфары, красивые стройные ряды, великие подвиги и барабанная дробь. Война – некрасивое, грязное дело, тяжёлый труд, страдания, кровь, трагедия, ужас – всё, что ведёт людей к вражде и разобщению.

Война обнажает подлинную сущность каждого человека, но при этом не убивает лучших человеческих проявлений. По мнению Толстого, мир, жизнь всё равно победят войну.

Истинный патриотизм – не кричащий и громкий, а незаметный, чувственный, глубоко внутренний, не показной. Подлинный героизм также застенчив и не тщеславен. Любовь к Родине и способность к подвижничеству спрятаны, по мнению Толстого, в глубине души русского человека.

Исходя из предыдущего, ясно, что Толстой осуждает наполеонизм, самодовольное тщеславие, лицемерие фальшивого патриотизма и «теоретического» героизма светской аристократии.

Писатель разоблачает всяческую ложь и утверждает правду в качестве критерия оценки человеческой жизни или исторического события.

Война, по Толстому, бессмысленна и противоестественна. Её исход зависит не от полководцев и прочих субъективных факторов, а от воли народных масс, то есть от объективного фактора. Толстой признаёт истинной и допустимой лишь освободительную войну.

Писатель выступает за правду простого человека с народным миропониманием. Критериями истины он считает простоту, добро и правду.

Толстой особо отмечает единство мыслей и чувств, охватывающих всех русских людей в момент национальной опасности.

Наконец, война обнажает и обостряет главное чувство в человеке: по Толстому, это – чувство стыда.

Все эти линии получают убедительное художественное воплощение позже, в романе-эпопее «Война и мир».

«Война и мир». Особенности романа-эпопеи.

Произведение Толстого не укладывается в привычные для того времени формы и границы классического европейского романа. Сам автор не считал своё произведение ни романом, ни поэмой, ни исторической хроникой.

Западные писатели (О.Бальзак, Э.Золя) при осуществлении масштабных эпических замыслов создавали серии романов, каждый из которых поднимал свой жизненный пласт. Толстой же отличается панорамным и целостным мышлением: для него мир един, а жизнь – общая. Поэтому в его произведении и война, и мир захватывают каждого человека, и одновременно каждый вбирает в себя весь мир, живёт со всем народом. Это приводит Толстого к созданию принципиально нового жанра – романа-эпопеи.

Толстой разрушает привычное деление жизни на частную и историческую. Николай Ростов в повседневном быту (охота, проигрыш Долохову) переживает столь же сильные и даже сходные чувства с теми, которые охватили его в исторических сражениях на Амштеттенском мосту и под Островной. А смертельно раненный в Бородино князь Андрей в героическую минуту вспоминает Наташу на первом балу, и его чувства оживают. Все герои Толстого существуют одновременно в двух измерениях – бытовом и бытийном, иначе говоря, в семье, любви и одновременно в истории и даже в вечности, особенно на рубеже жизни и смерти.

Частная жизнь и жизнь историческая у Толстого взаимосвязаны и определяют друг друга. Национальный разброд и разобщение перед Аустерлицем в 1805 году равнозначны поражению и одновременно скажутся не только в неудаче сражения, но и в неудачной женитьбе Пьера на Элен, в чувстве потерянности и утрате смысла жизни. В то же время патриотический подъём 1812 года вновь сведёт Наташу и Андрея, сделает счастливым Пьера.

Композиция романа характерна тем, что все автономные картины связываются в единое полотно не только сюжетно, но и внутренней логикой, дыханием целого. Писатель с успехом применяет в романе принцип параллельного повествования о событиях, происходящих одновременно с разными героями в разных местах, что тоже подтверждает тезис о единстве мира.

Каждый истинный герой Толстого постепенно освобождается от прежних условий жизни, от всего случайного, наносного и обретает коренные основы бытия. Эти основы – «простота, добро и правда», их хранит народ и к ним приходит близкая к народу часть лучших представителей русского дворянства.

Именно в этом сказывается «мысль народная», своего рода душа романа-эпопеи, сводящая к единству далёкие друг от друга проявления бытия.

Другая важнейшая мысль романа-эпопеи – «мысль семейная»: счастливая семья – основа всеобщего народного счастья.

Проблемы 60-х годов XIX века, разрешаемые в романе на историческом материале

1. Именно во второй половине века стал особенно дискутируемым в обществе вопрос о роли личности и народа в истории. Толстой считал, что объективный ход истории определяется народом, а исторической можно считать только такую личность, которая прислушивается к народному миропониманию и берёт на себя право действовать от имени и во имя народа (Кутузов в отличие от Наполеона).

2. В эти годы особенно популярным в светских кругах был Наполеон, поэтому обсуждалась тема опасности для общества идеи сильной личности, стоящей над народом и диктующей свою волю миллионам.
3. Во время работы Толстого над романом мыслящее русское общество всё чаще обращало внимание на частного человека, рассуждало об истинной красоте и нравственности человека, искало ответ на вопрос, каким должен быть жизненный путь лучших представителей нации, поставивших своей целью служение Отечеству. Вот почему в центре романа путь жизненных исканий князя Андрея, Пьера и Наташи.
4. Обсуждалась и проблема подлинного и мнимого героизма, глубинного и показного, карьерного патриотизма. Ценность героев Толстого проверяется в романе мерой подлинности или фальши их намерений и поступков.
5. Созданными в романе женскими образами Толстой ответил на модный в 60-е годы вопрос об эмансипации. Героини Толстого через все испытания, заблуждения и ошибки идут к семейным ценностям, к пониманию женского счастья как служения семье, детям и мужу, а не как стремления любой ценой самоутвердиться в своём равноправии с мужчиной, как проповедовал в своём романе «Что делать?» Н.Г.Чернышевский.
6. На материале исторических событий пятидесятилетней давности писатель искал ответ на вопрос о том, как во время величайших испытаний сплачивается народ и раскрывается во всей красе его духовное величие.

Наташа Ростова в романе

Ростовская порода

Ростовская порода во многом символизирует лучшие, по мнению Толстого, черты русского национального характера: душевную щедрость, широту, доброту при внешней простоте. «Простота, добро и правда» - один из толстовских постулатов – обнаруживаются в той или иной форме в каждом из представителей семьи Ростовых, в том числе и Наташе.

Первые появления Наташи в романе

Уже в первом портрете Наташи-подростка и первых проявлениях её характера автор подчёркивает ряд присущих ей черт: живость, детскую непосредственность (эпизод с вопросом о пирожном), необъяснимое обаяние естественности (называли «казакком»), свойство «заскакивать» за рамки всяческих правил и условностей, сиюминутность желаний, нравственный максимализм, постоянную потребность любить и быть любимой (эпизод с Борисом), великое умение сочувствовать и лечить души других (эпизод с Соней), благотворно воздействуя на настроение и поступки. Она удивительно заразительна во всём и всегда направлена на других.

Танцы и пение Наташи

И в танцах, и в пении Наташа не профессионал: она может неправильно с точки зрения ремесла дышать или неправильно выполнять принятые всеми за образец танцевальные движения, но сама эта «неправильность» настолько обаятельна, что очаровывает всех окружающих.

Танцует и поёт героиня Толстого так же, как и живёт: «умом сердца», а не «умом ума». Она настолько вкладывает душу в танец или песню, что способна влюбить в себя много

повидавшего Денисова или просветлить душу брату Николаю в трудный момент его жизни. Толстой очень часто строит эпизоды, связанные с влиянием Наташи на других, по принципу кольцевой композиции, когда концовка главы, перекликаясь с началом, кардинально опрокидывает её изначальный смысл. Так, после пения Наташи вся жизнь показалась Николаю Ростову совершенно другой, все казавшиеся только что непреодолимыми неприятности превратились в пустяки.

К эстетическим способностям Наташи примыкает и эпизод разговора с матерью, написанный с добрым юмором, когда Наташа совершенно нестандартно оценивает возможных претендентов в женихи. Она абсолютно далека от разумных оценок людей и ситуаций. Наташа живёт ощущениями, впечатлениями, ассоциациями, видит людей и мир как художник-импрессионист, а не как реалист.

Первый бал Наташи

Перед балом и во время его Наташа взволнованна, порывиста, её настроение часто меняется. Её нервная система чрезвычайно подвижна, она живёт всегда в ожидании праздника, в желании быть в центре внимания и дарить радость окружающим. Именно этим Наташа бессознательно сначала в Отрадном, а затем на балу отогреет душу Андрея Болконского.

Эпизод объяснения с князем Андреем

С некоторым читательским сожалением отметим, что одним из главных лейтмотивов этого короткого по объёму текста эпизода становится слово «чужой». Оно повторяется трижды: первый раз – в мыслях матери Наташи («Она желала любить его, как сына, но чувствовала, что он был чужой и страшный для неё человек»); второй раз – в мыслях входящей в гостиную Наташи («Неужели этот чужой человек делается теперь всё для меня?»); третий раз – после признания Андрея («Неужели я теперь с этой минуты жена, равная этого чужого, милого, умного человека...»). Это трижды введшееся в сознание Ростовых слово здесь неслучайно: оно определяет непреодолимую разность героев и предвещает неладное.

Второе, что также предсказывает невозможность будущего семейного счастья Наташи и Андрея, - это реакция матери и дочери на известие об условии отца князя Андрея о годичной отсрочке брака. Графиня: «...но – так долго!». И затем: «Поди, поди к нему...» - проговорила мать с грустью и укоризной вслед убегающей дочери и тяжело вздохнула». Затем сама Наташа: «Це-лый год!.. Да отчего же год? Отчего ж год?.. И нельзя иначе?.. Это ужасно! Нет, это ужасно, ужасно!.. Я умру, дожидаясь года: это нельзя, это ужасно...»

Интересны и изменения в ощущениях двух главных героев на протяжении сцены. Когда Наташа в ответ на признание князя вся раскрылась перед ним, сразу ответив ему взаимностью, и даже первая поцеловала его, в князе Андрее вдруг что-то переменялось: «не было прежней поэтической и таинственной прелести желания, а была жалость к её женской и детской слабости, был страх перед её преданностью и доверчивостью, тяжёлое и вместе радостное сознание долга, навеки связавшего его с нею. Настоящее чувство, хотя и не было так светло и поэтично, как прежде, было серьёзнее и сильнее». Вероятно, прежнее чувство было очарованием, влюблённостью, а когда Наташа открылась, оно обернулось не любовью, а скорее сочувствием, заботой, долгом, что, кстати, для Толстого более значимо. Возможно, ключ к пониманию авторской позиции здесь лежит в двух поставленных перед союзом «и» эпитетах по отношению к слабости Наташи – «женской и детской». Слабость женская порождала в Андрее влюблённость и страсть, но открытость детской слабости привела к иным чувствам, иным отношениям.

Наташины ощущения на протяжении объяснения тоже меняются, и похоже, в том же «направлении». «Вы знаете, что с того самого дня, как вы в первый раз приехали в Отрадное, я полюбила вас, - сказала она, твёрдо уверенная, что она говорила правду». В

этой последней фразе – вся соль. Её любовь – своего рода самовнушение, и она склонна к самообманам.

В целом в эпизоде нет атмосферы счастливого ожидания праздника, скорее героини страстно желают быть счастливыми и пытаются убедить в возможном счастье друг друга и самих себя.

Наташа на охоте

Самым интересным в этой части романа является эпизод в доме дядюшки. Здесь «русский дух, здесь Русью пахнет». В атмосфере русской деревни, на природе, Наташа почувствовала себя в своей тарелке, по-настоящему счастливой. Она с восторгом слушает простые русские инструменты балалайку и гитару, а затем и вовсе пускается в пляс, поражая всех (и прежде всего – автора) тем, что движения её танца были те самые, народные, хотя прежде Наташа никогда не могла видеть их и училась совсем другим танцам – светским, салонным, классическим. Толстой подчёркивает русскость Наташи, её простоту, тот народный дух, который живёт в ней от рождения вопреки высшей дворянской культуре.

Интересно, что в самый разгар веселья в ней вдруг промелькнули сомнения: «...мой Болконский не одобрил бы, не понял бы этой нашей радости». Это продолжалось секунду, но всё-таки было, а потому не может быть незамеченным. Он и теперь остаётся для Наташи «чужим», хотя бы на уровне подсознания.

И, наконец, важна фраза Наташи, брошенная ею в конце 7-й главы Николаю: «А знаешь... я знаю, что никогда уже я не буду так счастлива, спокойна, как теперь».

История с Анатолом Курагиным

Толстой словно подсказывает нам целый «букет» причин, которые привели Наташу к истории с Курагиным. Эти причины как вне Наташи, так и внутри неё. Среди «внутренних» стоит отметить максимализм героини (всё или ничего – и только сейчас!), постоянную ежеминутную потребность любви, свойство «заскакивать» за нормы и каноны, неумение ждать. «Внешние» причины могут быть следующими: отъезд князя Андрея и его долгое отсутствие, когда Наташа осталась одна, без поддержки, в которой так нуждалась; холодный приём, который был оказан Наташе в доме старого князя Болконского и который глубоко оскорбил её; пагубное влияние Элен, под которое попала Наташа, оставшись одна; наконец, обольстительные умения Анатоля и то настоящее чувство к Наташе, которое охватило его.

Кратковременное счастье героини сменилось глубочайшим душевным кризисом.

Выход из кризиса

Любовь Пьера спасёт Наташу и вернёт её к жизни после впервые в жизни перенесённых страданий.

В 1812 году (3-й том) в осаждённой Москве вновь проявятся лучшие качества её натуры: простота, отсутствие светской фальши, сословной спеси, глубинный, истинный патриотизм. Особенно эти качества проявятся в эпизоде с требованием Наташи к родным освободить повозки от собственных вещей для предоставления места раненым.

Наташа в Эпизоде романа

Здесь Наташа предстаёт взрослой женщиной, после мучительных «заскоков», ошибок и поисков нашедшей своё идеальное (по Толстому) предназначение: она верная жена – помощница мужа – и заботливая мать своих детей. «Самка» у Толстого не оскорбление, а достоинство. И если внешне кажется, что Наташа изменилась, то по самой сути своей она осталась верна себе. Всё, что она теперь делает, она делает по совершенно добровольному и свободному выбору и столь же самоотверженно и максималистски, как и

раньше. Другое дело, что изменился сам выбор, её занятия стали другими. Ведь человек, по Толстому, текуч, изменчив. Поэтому путь героини для автора практически идеален, даже ошибки он включает в этот идеальный путь как непрменный атрибут, без которого не дойти до истины. Может быть, ещё и поэтому её прощает перед смертью князь Андрей, так любит Пьер и так понимает читатель.

Князь Андрей и Пьер Безухов. Поиски жизненного пути

Как ни странно может показаться, но в композиции романа Толстого просматривается определённая схематичность. В частности, одним из композиционных оснований романа, своеобразным костяком сюжета являются встречи двух друзей – князя Андрея Болконского и Пьера Безухова. Более того, жизненные пути этих двух главных героев и их пересечения можно без особого труда изобразить математически с помощью синусоид, в которых события, вызывающие душевный подъём каждого из героев, будут последовательно и достаточно равномерно чередоваться с моментами душевных кризисов. При этом каждая новая встреча друзей происходит в момент, когда один из героев находится на вершине душевного подъёма (вершина синусоиды), а другой – на самом дне кризиса (основание синусоиды); и с новой встречи всякий раз начинается у каждого движение в обратном направлении – у одного от подъёма к кризису, у другого от кризиса к подъёму.

Первая встреча друзей в романе – в салоне Шерер. В этот момент Пьер находится в состоянии воодушевления, полон новых надежд, а Болконский по-онегински разочарован в свете и глубоко скучает. Взаимовлияние при общении, духовные поиски и превратности судьбы после этой встречи медленно и верно ведут Пьера к разочарованию и ошибкам, а Андрея – к надеждам. У Пьера – кутежи в Петербурге вплоть до высылки его из города, сближение с Элен, женитьба, история с Долоховым и – полное опустошение после дуэли с ним. У Андрея – зарождение и развитие патриотического и вместе амбициозного желания спасти русскую армию в Европе, прощание с отцом, Шенграбен и Аустерлиц и, наконец, вершина философского открытия в этот период жизни – бесконечное аустерлицкое небо с маленьким и ничтожным недавним кумиром Наполеоном на великом фоне этого неба – символа вечности и бессмертия.

Другая встреча – на пароме. Пьер пришёл к ней через опустошение и следовавшими за этим опустошением встречу с масоном и увлечение масонством. В момент беседы с князем Андреем Пьер вновь на вершине надежд, веры и творческого подъёма. Андрей же после разочарования в недавнем кумире проходит через ещё одно тяжёлое потрясение – смерть жены – и к моменту разговора на пароме крайне разочарован и замкнут в своём светско-эгоистичном пессимизме. И вновь происходит «взаимозаражение», и после этой встречи у Андрея начинается очередной подъём, связанный со сближением с Наташей и работой в комиссии Сперанского, а у Пьера – очередной спад, вызванный разочарованием в масонстве и удалением от него.

Очередная высшая точка на пути исканий князя Андрея (новая вершина синусоиды) будет в момент его объяснения с Наташей, но измена Наташи приведёт к очередному стремительному падению в бездну скептицизма и разочарования. В это же время у Пьера – вновь с точностью до наоборот – путь к подъёму: сближение с Наташей, любовь к ней. Высшая точка подъёма – выступление в Дворянском собрании.

В 1812 году друзья встречаются перед Бородинским сражением. Теперь Пьер находится в мрачном расположении духа, он ищет и никак не может найти себя, а князь Андрей вновь движим патриотизмом и уже более зрелым пониманием того, что успех сражений зависит от духа народного, а не от численности войск, их расположения или искусства командующих. Теперь патриотизм князя Андрея, в отличие от состояния накануне Шенграбена и Аустерлица, очищен от примеси тщеславия и потому стал, по мнению Толстого, истинным.

В итоге исканий оба героя достигают вершин своих поисков. Но вершины эти совершенно разные. Князь Андрей пройдёт через физические страдания, душевное просветление от прощения Курагина и Наташи и *возвысится над земным существованием*, постигнув высшую евангельскую правду любви ко всем через физическую смерть. Пьер же пройдёт Бородино, занятую французами Москву, плен, потрясения от близкой казни, знакомство с Платоном Каратаевым и откроет *высшую земную правду* – правду служения народу. Князь Андрей находит высшую правду бытия, а Пьер – высшую земную правду.

Почему Толстой приводит одного из самых любимых своих героев к смерти? После счастья открытия князем Андреем высшей неземной истины жить дальше на земле уже нельзя. В отличие от булгаковского мастера, Болконский уходит в свет, а не в покой, и из света на грешную землю обратного пути нет. Какому из двух счастливых – счастью Болконского или счастью Безухова – отдаёт предпочтение Толстой? Точно ответить на этот вопрос нельзя, но, по всей вероятности, Толстой будто говорит читателю, что каждый достойный человек заслуживает своего счастья – земного или неземного.

Платон Каратаев

Именно в плену, после встречи с Платоном Каратаевым, Пьер «получил то спокойствие и довольство собой, к которым он тщетно стремился прежде...». Именно в неволе Безухов, познавший ужас войны, приговорённый к расстрелу, перенесший смерть Каратаева, почувствовал себя по-настоящему свободным.

Образ Каратаева занимает немного страниц, но объём повествования неважен. Каратаев был близок Толстому своей нравственной позицией. В плену этот «солдат Апшеронского полка» для всех находил ласковые слова, всем помогал, умел любить жизнь и надеялся на лучшее. Он активно не протестует против зла, приемля всё, что посылает ему судьба.

Именно Платон Каратаев, ласковый и ненавязчивый учитель праведной и покойной жизни, подтолкнул Безухова к мыслям о бессмертной душе. От Каратаева Пьер перенял способность подчиняться естественному ходу событий, способности молиться и быть услышанным.

В финале романа Наташа Ростова спрашивает Пьера, любящего отца и счастливого мужа: «Ты знаешь, о чём я думаю?.. О Платоне Каратаеве. Как он? Одобрил бы тебя теперь?» Платон своей народной мудростью дал возможность Наташе и Пьеру понять мироощущение, основанное на добре, правде и красоте.

Сатирическое изображение великосветского общества

Все образы романа «Война и мир» созданы пристрастной авторской рукой. Изменчивые и зигзагообразные судьбы людей, которые интересны Толстому, он описывает подробно и глубоко, по законам изобретённой им диалектики души. Это люди достойные, честные, бескорыстные, хотя и совершающие ошибки.

Но диалектика души остаётся в стороне и автором кладутся сатирические, уничтожающие краски, когда речь заходит о людях недостойных, мелких, фальшивых, корыстных. Именно так, резко сатирически, без привычного глубокого погружения, изображено в романе великосветское общество Петербурга. Всё неестественно и чопорно в салоне Анны Павловны Шерер: пустая болтовня, сплетни, прикрытые светскими манерами, интриги и разврат.

Только из соображений личной выгоды действует важный и чиновный министр Василий Курагин. Порочность князя, его умение «пользоваться людьми» передались и его детям: Анатолю, Элен и Ипполиту. «Подлая, бессердечная порода» - так охарактеризует Курагиных Пьер.

Все нравственно чуждые автору персонажу существенно не меняются на протяжении романа. Анатолю, Берг или Борис Друбецкой делают успехи только в области карьеры и материального благополучия. Мир их мыслей и чувств беден и ограничен. К судьбе России они безразличны. Князь Андрей называет людей светского общества

«придворными лакеями и идиотами». Александр I также показан бездарным и тщеславным военачальником, не понимающим совершающихся в России событий.

«Придворным трутням» противопоставлен старый князь Болконский, который считает, что долг дворянина – служить родине. Мысли о России не покидают его даже в предсмертные часы.

Кутузов и Наполеон в романе

Для Толстого Кутузов – идеал исторического деятеля и идеал человека, потому что вся его деятельность была направлена не на возвеличивание своей особы, а на то, чтобы победить врага, «облегчая, насколько можно, бедствия народа и войска».

Кутузов в изображении Толстого – простой человек. Во время военного совета крестьянская девочка Малаша называет его «дедушкой». Солдаты также считали его своим «товарищем».

Образ Кутузова несколько приземлён, но при этом исторически правдив. Он произносит вслух то, что «лежало... в душе каждого русского человека». В силу своей убеждённости он на совете в Филях объявляет об отступлении, будучи уверен в том, что враг всё равно оставит Москву. А когда он услышал, что Наполеон из Москвы ушёл, то отвернулся к иконам и заплакал.

Толстой считал, что движущими «пружинами» исторического хода выступают не выдающиеся личности, а народ. Кутузов в его изображении – национальный герой, избранный главнокомандующим «против воли государя и по воле народа». Мудрость его как полководца Толстой видит не в гениальных тактических планах, а в умении принять «необходимость покорности общему ходу дел». «Простая, скромная и потому истинно величественная фигура» Кутузова никак не укладывается в «лживую форму европейского героя, мнимо управляющего людьми». Таким показан в романе Наполеон.

В начале века дворянская молодёжь, в том числе Пьер и Андрей, видели в Наполеоне «великого человека». Но в романе Наполеон – полный антипод Кутузова.

Толстого упрекали в том, что Наполеон показан им в неприглядном виде. Но автор целенаправленно разрушал миф о «властителе дум». На поле Аустерлица, на фоне грандиозного неба, император предстаёт перед Болконским мелким, тщеславным, самодовольным «ничтожным человеком». Наполеон, в отличие от Кутузова, упоён своим величием. Для него сражение – игра, а к раненым и убитым он равнодушен.

Окончательно развенчивает Наполеона осаждённая Москва: задуманное им театральное представление не удалось. «Гений и злодейство – две вещи несовместные».

В романе есть ещё более жалкие, маленькие копии Наполеона – своего рода «наполеончики», которые ползут даже к маленькой власти, не забывая при этом о своём личном благе. Масштаб наполеонизма разный: Бонапарту нужна всемирная слава, а «маленьким наполеонам» – орден, пост, выгодное место. Среди этих «маленьких» – Друбецкой, Берг, Растопчин, Шерер, Курагины.

Война 1812 года стала испытанием для всей русской нации. И «мысль народная», которую вывел Толстой, определяет и философские выводы гениального писателя и мыслителя, и изображение конкретных исторических событий и исторических деятелей.

А.П.Чехов. Рассказы. «Вишневый сад»

Хроника жизни и творчества

1860, 17 (29) января. Родился в Таганроге.

1868-1879. Учёба в таганрогской классической гимназии.

1879. Переезд в Москву.

1879-1884. Учёба на медицинском факультете Московского университета.

1883. Литературный дебют. Опубликованы рассказы «Смерть чиновника» и «Голстый и тонкий» под псевдонимом Антоша Чехонте.

1884. Издана первая книга рассказов «Сказки Мельпомены».

1888. Повесть «Степь».

1890. Сборник «Хмурые люди». Предпринята поездка на остров «Сахалин».

1896. Написаны первые пьесы «Дядя Ваня» и «Чайка».

1898, лето. Работа над трилогией рассказов «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви».

17 (29) декабря. Премьера «Чайки» на сцене Московского Художественного театра.

1900. Избрание почётным академиком по разряду изящной словесности.

1900-1901. Работа над пьесой «Три сестры».

1902. Отказ от звания академика в знак протеста против отмены Николаем II избрания М.Горького почётным академиком.

1903-1904. Работа над комедией «Вишневый сад».

1904, 17 (30) января. Премьера «Вишневого сада! На сцене Московского художественного театра.

2 (15) июля. Умер в Германии.

9 (22) июля. Похороны на Новодевичьем кладбище в Москве.

Афоризмы А.П.Чехова

«Я ненавижу ложь и насилие во всех их видах... Моя святая святых – это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чём бы последние две ни выразались».

«Желание служить общему благу должно непременно быть потребностью души, условием личного счастья; если же оно проистекает не отсюда, а из теоретических или иных соображений, то оно не то».

«Любовь есть благо. Недаром, в самом деле, во все времена почти у всех культурных народов любовь в широком смысле и любовь мужа к жене называется одинаково **любовью**».

«Счастье и радость жизни не в деньгах и не в любви, а в правде».

«Хорошее воспитание не в том, что ты не прольёшь соуса на скатерть, а в том, что ты не заметишь, если это сделает кто-нибудь другой».

«За дверью счастливого человека должен стоять кто-нибудь с молоточком, постоянно стучать и напоминать, что есть несчастные».

Признаки воспитанных людей (из письма брату Николаю)

- 1) Они уважают человеческую личность, а потому всегда снисходительны, мягки, вежливы, уступчивы... Они не бунтуют из-за молотка или пропавшей резинки; живя с кем-нибудь, они не делают из этого одолжения...
- 2) Они сострадательны не к одним только нищим и кошкам...
- 3) Они уважают чужую собственность, а потому и платят долги.

- 4) Они чистосердечны и боятся лжи как огня. Не лгут они даже в пустяках... Они не рисуются, держат себя на улице так же, как дома, не пускают пыли в глаза меньшей братии... Они не болтливы и не лезут с откровенностями, когда их не спрашивают... Из уважения к чужим ушам они чаще молчат.
- 5) Они не унижают себя с целью, чтобы вызвать в другом сочувствие...
- 6) Они не суетны... Делая на грош, они не носятся со своей папкой на сто рублей и не хвастают тем, что их пустили туда, куда других не пускают...
- 7) Если они имеют в себе талант, то уважают его. Они жертвуют для него покоем, женщинами, вином, суетой...
- 8) Они воспитывают в себе эстетику: они не могут уснуть в одежде, видеть на стене щели с клопами и дышать дрянным воздухом, шагать по оплётанному полу... Они не трескают походя водку...

Поездка на остров Сахалин

В середине своей жизни, в возрасте 30 лет, Чехов совершил, может быть, самый главный поступок, который можно назвать человеческим и гражданским подвигом, - поездку на остров Сахалин. Изнурительная дорога туда и обратно и несколько месяцев, проведённых в суровых условиях, подорвали здоровье писателя, он после поездки до конца жизни страдал чахоткой. На Сахалине, где в то время содержались заключённые, многие из которых были, по существу, политическими, Чехов произвёл полную перепись населения, оказывал посильную помощь поселенцам.

По возвращении Чехов написал книгу «Остров Сахалин», которая стала достоянием не только российской, но и европейской общественности, обнажив одну из позорных областей российской действительности. Все, кто прочёл эту книгу, были потрясены описанием тяжелейших условий, в которых были вынуждены жить люди.

Некоторые черты эстетики Чехова

В произведениях Чехова позиция самого автора открывается лишь из «сопоставлений разных точек зрения и из всего контекста повести, рассказа, пьесы» (из книги Э.Полоцкой «А.П.Чехов. Движение художественной мысли». М., Советский писатель, 1979).

Чехова отличает резкая неприязнь к назидательности и грубой тенденциозности, проповедуемой «критиками социологического направления». В этом он был своеобразным антиподом как Л.Толстого, которому тенденциозность и назидательность были не чужды, так и создателей «реальной критики», которые использовали литературу в качестве повода к решению общественных задач. Чехов выступал против навязывания искусству прикладных задач, «утверждая, что в искусстве обязательна только постановка вопроса, а решение не обязательно» (с.294).

«Чехов признавал за искусством право быть самим собой» и считал, что художник должен стремиться к объективности изображения. В рассказе «Злоумышленник» оба участника конфликта хороши и плохи, правы и неправы одновременно. Денис Григорьев симпатичен наивной простотой, трудолюбием, сметкой, отвагой в борьбе за существование. Однако, любясь героем, автор одновременно скорбит о его невежестве и глупости. Следовательно же вполне справедлив в своей попытке соблюсти порядок, но в то же время от читателя не ускользает его явная поспешность в желании поскорее формально закрыть дело, тем самым решив судьбу несчастного «рыболова» и его семьи.

У Чехова не должности хороши или плохи, а хороши или плохи обстоятельства или сами люди. Он констатирует такое состояние общества, когда между людьми словно

воздвигается невидимая миру стена непонимания, отчуждения, ведущая героев от смешного к драматическому. В рассказе «Толстый и тонкий» читателя тошнит не от привычных уже для него чопорности, высокомерия толстого (богатого, благополучного), а от добровольного рабства, жалкого унижения тонкого (казалось бы, униженного и оскорблённого). В отличие от Достоевского или Некрасова, Чехов не спешит сочувствовать просто униженным и оскорблённым. Его сочувствие, скорее, на стороне человечности, добрых человеческих качеств.

Эстетика Чехова предполагает краткость, лаконизм, которые он назвал «грацией». В письме к М.Горькому Чехов пишет: «Когда на какое-нибудь определённое действие человек затрачивает наименьшее количество движений, то это грация». «Краткость – сестра таланта» – не просто броская фраза, афоризм, это выработанный в определённых «производственных» условиях (в «малой прессе») закон творчества. Поэтика Чехова предполагает не подробное описание действительности и человека, а тщательный отбор художественных средств для наиболее точных и при этом кратких их характеристик.

Рассказы о серой, будничной жизни

Особое место в творчестве зрелого Чехова занимают рассказы о серой, будничной, бескрылой жизни, которой всегда противостоят любовь, свобода, правда, труд. В этих рассказах автор рисует повседневный быт; он страшит тусклостью, неподвижностью, бессмысленным существованием скучных, замкнутых и ограниченных людей, не находящих подлинного применения своим способностям.

Мещанская тема получила своё символическое художественное воплощение в образе футляра, причем, не только в рассказе «Человек в футляре», но и в таких рассказах, как «Душечка», «Палата № 6», «Дама с собачкой», «Дом с мезонином», «Крыжовник», «О любви», «Ионыч». Футляр в самом широком смысле – это некая замкнутость, затхлость, мешающая движению, развитию, свободе, полноценной жизни. Но конкретные признаки футлярности в каждом рассказе свои.

«Человек в футляре»

Футлярная тема

Самое первое упоминание футлярной темы дано ещё до характеристики Беликова, в рассказе о жене старосты Мавре: «...женщина здоровая и неглупая, но всю свою жизнь нигде не была дальше своего родного села..., а в последние десять лет всё сидела за печью и только по ночам выходила на улицу».

Интересно, что и беседующие между собой Буркин и Иван Иванович тоже сидят в сарае старосты, и лишь в конце рассказа Иван Иванович, кстати тоже ночью, задетый рассказом Буркина, выйдет «наружу». Этот авторский приём даёт читателю возможность догадаться, что «человеков в футляре» в рассказе Чехова не один и не два, а гораздо больше.

Уже в характеристике учителя Беликова, данной Буркиным в начале рассказа, подчёркивается постоянное стремление героя спрятать себя в чехол, в скорлупу «от действительной жизни», которая страшит, тревожит. Футлярность в рассказе определяется ключевой фразой Беликова «Как бы чего не вышло», которая становится лейтмотивом рассказа, повторяясь в различных вариантах 8 раз.

«Как бы чего не вышло...»

Первый раз фраза «как бы чего не вышло» произносится, «когда в городе разрешали драматический кружок, или читальню, или чайную...». Чехов точно отбирает именно эти три случая как самые опасные для Беликова, потому что они предполагают общение между людьми, которое всегда попахивает крамолой. Кроме того, здесь есть опорное слово «разрешали». О разрешениях и запретах не раз будет говорить в рассказе Беликов.

Второй раз фраза Беликова звучит почти сразу, когда речь зашла о любых вообще отступлениях от правил, отклонениях от нормы. Интересно, что вновь перечисляются три «недозволенные» вещи: опоздание на молебен, проказы гимназистов и прогулка классной дамы «поздно вечером с офицером». Любое из этих трёх действий – за гранью разрешённого.

Тут же – третий раз. Теперь Беликова тревожит шум в классах (вновь – жизнь!). Он говорит: «Ах, как бы не дошло до начальства...» Но читатель понимает, что в самом этом опасении скрыта угроза фискальства Беликова, что только он и может донести. Именно так и произойдёт позже в истории с Коваленками.

Четвёртый раз «фирменная» фраза приводится при описании дома и образа жизни Беликова: «халат, колпак, ставни, задвижки, целый ряд всяких запрещений, ограничений». А главное – боязнь общественного мнения: «Пожалуй, скажут, что Беликов не исполняет постов...»

Пятый повтор лейтмотива связан со страхом, когда «в закрытые двери стучался ветер», «и ему было страшно под одеялом...», страшно затем идти в многолюдную гимназию, тяжело общаться с Буркиным по пути на службу.

Шестой раз – в ситуации возможной женитьбы: «...надо сначала взвесить предстоящие обязанности, ответственность..., чтобы потом чего не вышло».

Седьмое упоминание – в эпизоде с Коваленко: «...быть может, нас слышал кто-нибудь, и чтобы не перетолковывали нашего разговора и чего-нибудь не вышло, я должен буду доложить господину директору...».

И, наконец, восьмой раз – страх стать посмешищем и уйти в отставку.

Нарушение спокойствия

Человек в футляре у Чехова далеко не безобиден. Более того – он опасен. Его футлярность заражает окружающих, превращая всех в гимназии и в городе в двойников Беликова. В последние 10-15 лет город и гимназия окованы страхом.

Но спокойствие футлярной жизни нарушается. Чувство всегда считалось антиподом неподвижности, потому что оно живое и свободное. И автор отважился проверить Беликова любовью. «Голова у него закружилась... Он почти каждый день гулял с Варенькой...» Но рядом с этими приметами головокружения Чехов ставит глаголы «решил», «думал», которые переводят чувства обратно в рассудочный ряд. Само чувство не бывает пошлым, а его осмысление, разговоры о нём банальны и ведут в футляр сплетен и опасений: «...говорили с важными лицами разные пошлости, вроде того-де, что брак есть шаг серьёзный».

Характерно, что раскованно и дерзко повели себя именно приезжие, новые в городе люди – Коваленки. Они ещё не успели заразиться вирусом футлярности.

И вот Беликов выходит из скорлупы, идёт в атаку на эту свежую и дерзкую жизнь, «не разрешённую циркулярно». Почему же он заболевает и умирает?

Формальный повод – его падение с лестницы увидела Варенька, и она рассмеялась «на весь дом», думая, что он упал «сам нечаянно». Случилось то, чего Беликов боялся больше всего: «как бы чего» - вышло! Он трагически осознал, что сам нарушил свои же незыблемые принципы, совершил недозволенное. Если учителю гимназии и женщине неприлично ездить на велосипеде, то уж принародно скатываться с лестницы – и подавно! Рассудочного Беликова одолели чувства, переживания. Для него это тупик.

Художественное обобщение в конце рассказа

Беликов достиг своего идеала – полной неподвижности в идеально изолированном от жизни «футляре» (гробу). Похороны, казалось, принесли облегчение но «никто не хотел обнаружить этого чувства удовольствия» - чувства полной свободы. Во-первых, - «как бы чего не вышло?». А во-вторых, его, этого чувства свободы, просто и не было. Все в этом городе превратились в «человеков в футляре»: «прошло не больше недели, и жизнь потекла по-прежнему, такая же суровая, утомительная, бестолковая жизнь, не запрещённая циркулярно, но и не разрешённая вполне...»

Устами слушавшего историю Буркина Ивана Ивановича автор приводит рассказ к обобщению. В чём оно? Ещё раньше Буркин произносит ключевую фразу рассказа: «...чего только не делается у нас в провинции от скуки, сколько ненужного, вздорного! И это потому, что совсем не делается то, что нужно».

После этого и Иван Иванович, которого разбередил рассказ Буркина о Беликове, говорит прямо: «А разве то, что мы живём в городе, в духоте, в тесноте, пишем ненужные бумаги, играем в винт, - разве это не футляр?»

Ещё более ярко в конце рассказа показано противоборство свободы и футлярности. Свобода – в широком, обрисовывающем прекрасную даль вольной жизни пейзаже; в обличительных словах Ивана Ивановича, заключающихся бунтарской фразой: «Нет, больше так жить невозможно»; в том, что под храп Буркина Иван Иванович «опять вышел наружу» (может, хоть один человек спасётся от футляра?).

А футлярность остаётся в поведении рассказчика – Буркина. Он, вроде бы правильно расставивший в своём рассказе все акценты, на предложение «выслушать одну очень поучительную историю» отвечает поспешно: «Нет, уж пора спать». Когда послышались шаги снаружи, Буркин сказал: «Это Мавра ходит». Наконец, в ответ на гневную речь Ивана Ивановича Буркин по-беликовски говорит: «Ну, уж это вы из другой оперы...» - и «минут через десять» засыпает. Верные оценки в процессе рассказа оказываются недостаточными для выхода из футляра.

Тем не менее рассказ сеет слабую надежду на то, что хотя бы Иван Иванович уже не сможет вернуться в футляр, а вслед за ним, возможно, и ещё кто-то...

«Ионыч»

В «человеке в футляре» Беликов дан Чеховым уже «готовым», сложившимся. Очевидно, писателю захотелось пойти дальше и заглянуть глубже. В «Ионыче» он исследует путь человека, постепенно превращающегося из трудолюбивого интеллигента в человекообразное существо, живущее в футляре собственной алчности. Как зарождается беликовщина? Как доктор Старцев превращается Ионыча?

Форма повествования

В «Человеке в футляре» форма – рассказ в рассказе: один из героев в определённых обстоятельствах повествует историю Беликова другому. Это одна из излюбленных форм повествования у Чехова. Но в «Ионыче» автор отказывается от этой формы. История рассказана от 3-го лица. Почему?

Возможно, более трудную задачу – проследить путь деградации человека – автор решает взять на себя, без посредников, которые вряд ли способны её решить. Кроме того, при такой форме автор получает возможность более явно выразить свои оценки через речевые характеристики, портреты, говорящие фамилии, иронию, юмор и сарказм.

Этапы превращения

В этом рассказе писатель применяет непривычную для него форму: в начальных или заключительных строках глав чуть ли не графически обозначены этапы деградации героя.

Конец 1 главы: «Пройдя девять вёрст и потом ложась спать, он не чувствовал ни малейшей усталости, а напротив, ему казалось, что он с удовольствием прошёл бы ещё вёрст двадцать».

Конец 2 главы (через год): «Я устал, едва держусь на ногах, - сказал он Пантелеймону. И, садясь с наслаждением в коляску, он подумал: Ох, не надо бы полнеть!»

Конец 3 главы: «Потом, иногда вспоминая, как он бродил по кладбищу или как ездил по всему городу и отыскивал фрак, он лениво потягивался и говорил:

- Сколько хлопот, однако!»

Начало 4 главы(через 4 года): «Он пополнил, раздобыл и неохотно ходил пешком, так как страдал одышкой».

Начало 5 главы (ещё через несколько лет): «Старцев ещё больше пополнил, ожирел, тяжело дышит и уже ходит, откинув назад голову... И при этом тяжело дышит и вытирает со лба пот... В Дялиже и в городе его зовут просто Ионьчем».

Первые приметы падения

Чеховские оценки спрятаны в деталях, начиная с первой главы.

Скуке и однообразию жизни в городе С противопоставляют семью Туркиных, «самую образованную и талантливую». Но уже во втором абзаце рассказа мы убеждаемся, что автор смеётся над этими «образованностью» и «талантами». Весь талант Ивана Петровича заключался в том, что он коверкал слова, «сам играл старых генералов и при этом кашлял очень смешно», а также задавал гостям загадки и сам же говорил отгадки. Вера Иосифовна «писала повести и романы и охотно читала их вслух своим гостям». Разоблачение здесь, во-первых, в форме множественного числа (таланты, повести, романы – словно массовое производство), во-вторых, в слове «охотно», в-третьих, в том, что хозяйка писала романы о том, чего не бывает в жизни, и все, долго слушая её романы, удобно устроившись в мягких креслах, прислушивались к песням, доносившимся сквозь раскрытое окно, и к запаху жареного лука из кухни, предвещавшего апофеоз всего вечера и предел желания гостей - вкусный обед. Наконец, описание чудовищной игры Котика «на фортепьянах» - вообще образец юмористического искусства. А неизменным финальным аккордом было Павлушино «Умри, несчастная!».

Чехов показывает, что всё в городе и в семье Туркиных идёт по раз и навсегда заведённому порядку, всё искусственно и фальшиво. Например, автор употребляет три наречия, характеризующие состояние гостей во время утомительного чтения Веры Иосифовны: «покойно», «приятно» и «удобно». Нечего сказать – высшие оценки искусства!

Многозначительна фраза одного из гостей по завершении чтения: «Да... действительно...» Не менее великолепен и ответ «писательницы» на вопрос Старцева: «Вы печатаете свои произведения в журналах?» - «Для чего печатать?.. Ведь мы имеем средства».

Признак футлярности замечен также в словах Веры Иосифовны: «...пока девушка растёт, она должна находиться под влиянием одной только матери». А Старцев? Он прекрасно понимал, что такие романы невозможно печатать в журналах, а игра Котика просто чудовищна, однако вслед за всеобщим восторгом Старцев сказал: «Прекрасно!» - поддаваясь «общему увлечению». Более того, уже потом, вполне добровольно, он спросил Котика про консерваторию. Первый симптом беликовщины – свойство Старцева лицемерить вместе с обществом.

Причины деградации героя

Старцев имел хорошие задатки. Он человек занятой, трудолюбивый, добр и бодр в начале рассказа. В нём живёт обострённое чувство одиночества – свойство развитых натур. Он умен и наблюдателен, ведь это ему принадлежат такие, например, тонкие наблюдения: «Бездарен... не тот, кто не умеет писать повести, а тот, кто их пишет и не

умеет скрыть этого». Или: «...если самые талантливые люди во всём городе так бездарны, то каков же должен быть город». Наконец, он способен увлечься чувством, что показывает начало его отношений с Котиком.

Но добрым задаткам не суждено развиваться. Вне Старцева – пошлая обстановка, бездарность окружающих, выдаваемая за значительность, постепенно складывающаяся изоляция героя. В душе героя поначалу – борьба свободного чувства с беликовщиной. Когда Котик приглашает Старцева на свидание на кладбище, в нём почти буквально проявляется беликовское: «И к лицу ли ему, земскому доктору... К чему поведёт этот роман? Что скажут товарищи, когда узнают?» И всё же – «вдруг взял и поехал на кладбище». И дальше постоянно борются в нём живые чувства и рассудочные оценки. Так будет на кладбище, так будет и перед запланированным брачным предложением в 3 главе, когда в самый, казалось, страстный и важный момент своей жизни он вдруг подумал о приданом, об обстановке.

После отказа Котика «у Старцева перестало беспокойно биться сердце», он словно впервые ощутил свободу: «...прежде всего сорвал с себя жёсткий галстук и вздохнул всей грудью». Вместо страданий он переживает лишь стыд, уязвлённое самолюбие и жалость по отношению «к этой своей любви» (слово «этой» также дискредитирует чувство, намекает на его заурядность, неподлинность).

Добавим, что Старцев достаточно безволен, чтобы противостоять «общему увлечению», в нём обнаружилось задатки алчности, замкнутости, Чехов тем самым говорит, что если мотивы труда безнравственны, то даже труд может вести не к развитию, а к деградации личности.

Итог рассказа

В 4 главе, во время последней встречи с Котиком, в Старцеве последний раз совершается борьба: «В душе затеплился огонёк». Он страстно исповедуется, произнося ставшие знаменитыми слова «жизнь проходит тускло, без впечатлений, без мыслей», адекватно оценивает себя и окружающих. Кажется, что нерв трагедии обнажился до предела. Но в разгар беседы «вспомнил про бумажки... и огонёк в душе погас».

Итог рассказа страшен. Жизнь вокруг осталась неизменной, а Старцев превратился в Ионыча – человекоподобное существо, которое, однако, чувствует одиночество, продолжает ощущать душевное опустошение и справедливо оценивать тусклость жизни в минуты редкого озарения.

Основные подходы к анализу рассказа как эпического жанра

1. Представление автора, краткая характеристика его творчества.
2. Тема, сюжет, герои рассказа, их типичность или своеобразие.
3. Художественная форма в её связи с содержательными аспектами: характер повествования, композиция и логика развития сюжета, особенности языка, роль описаний, пейзажа, портретов, диалогов и т.п., выразительные средства и оптимальность их использования.
4. Преходящее и вечное в рассказе.
5. Традиционность или новаторство в раскрытии поднятых проблем.
6. Загадки рассказа и дополнительные размышления.

Особенности драматургии Чехова

Первые драматургические опыты (водевили, одноактные пьесы) Чехов предпринял ещё в 80-е годы, но большие пьесы пишет лишь на рубеже веков. Он изначально поставил перед собой задачу создать принципиально новые пьесы, написанные вне существовавших до этого драматургических принципов. В чём же суть новаторства чеховской драматургии?

До Чехова существовали две основные драматургические школы: классические трагедии (и комедии) В.Шекспира и реалистический бытовой театр А.Островского. В пьесах Шекспира – яркие страсти, интриги, закрученные сюжеты, глубокое философское наполнение. У Островского – открытая борьба характеров на основе социально-нравственного конфликта, который проявляется как разлад в душе героя, отсюда появление внутренних монологов. В любом случае в дочеховских пьесах герои слышат друг друга, открыто реагируют друг на друга, обычно прямо высказывают свои позиции, включаются в острое конфликтное действие.

А что же у Чехова? Сюжетное действие упрощается. Если сюжет «Гамлета» или «Бесприданницы» нельзя рассказать кратко, в двух словах, то, например, сюжет «Вишнёвого сада» Чехова можно передать одной-двумя фразами, потому что в чеховской драматургии совсем не в сюжете дело. Чехову не столь важны сюжетная интрига и видимое действие. Герои его пьес на сцене в основном говорят, входят и выходят, ждут, едят, вновь говорят. И со стороны кажется, что ничего как будто бы не происходит. Однако читатель или зритель при этом чувствует какое-то необъяснимое внутреннее напряжение, которое растёт от минуты к минуте и в один прекрасный момент неожиданно взрывается.

Исследователи уже давно нашли термин для обозначения этого внутреннего напряжения. Это так называемое «подводное течение». Оно проявляется не в открытом действии и кипящих страстях, а в разговорах как будто ни о чём или каждый о своём, в том, что герои словно не слышат друг друга, в подтексте, недоговорённости, жестах и интонациях, авторских ремарках, многочисленных неловких паузах, символических звуках или запахах, бесконечных многоточиях.

Вот маленький, но характерный для всех пьес Чехова отрывок из I акта «Вишнёвого сада»:

Лопухин. Да, время идёт.

Гаев. Кого?

Лопухин. Время, говорю, идёт.

Гаев. А здесь пачулями пахнет.

Аня. Я спать пойду. Спокойной ночи, мама.

Это типичный чеховский «диалог ни о чём», но по нему тем не менее можно многое определить. Так, Лопухину нужно поскорее внести свои предложения по дальнейшей судьбе усадьбы. Он, как всегда, торопится, и если не смотрит на часы, как почти во всех других сценах, то всё равно говорит о времени. Для него, делового человека, время – деньги.

Гаев не хочет думать о чём-нибудь серьёзном и важном. Он замечает волнение Раневской, желает её как-то отвлечь. В то же время его реплика о пачулях может быть истолкована как реакция на торопливость Лопухина: новые времена – новые запахи.

Аня просто устала с дороги и хочет отдохнуть, ласково обращаясь при этом к маме, которой сочувствует. Молчание самой Раневской тоже нетрудно объяснить. Она пока ещё погружена в прошлое – далёкое, связанное с усадьбой, и недавнее, связанное с Парижем и дорогой.

В целом же ситуация достаточно напряжённая: Лопухин готовится к решающему разговору с Гаевым и Раневской, а те желают на как можно более длительный срок отложить неприятный для них момент.

Итак, Чехова интересуют не столько сами события, сколько внутренние состояния и побуждения участников этих событий. Тем самым драматург вплотную приблизил литературные ситуации к жизненным. Ведь и в реальной жизни людям свойственно не высказываться везде и всегда прямо и открыто, а до поры до времени прятать своё внутреннее состояние.

Может быть, поэтому Чехов и назвал свои не слишком весёлые пьесы «комедиями», что в них постоянно обнаруживаются несоответствия между внешним и внутренним, между мыслями и чувствами героев и их словесным выражением, между внешним спокойствием и внутренним напряжением.

В больших пьесах Чехова есть ещё некоторые общие черты. Все они – «Иванов», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Чайка», «Вишнёвый сад» - состоят из четырёх актов, причём, построение действия в них весьма сходно: в 1-м акте – приезд части героев и завязка отношений; во 2-ом – на примере одного дня раскрываются отношения, обнаруживается суть неблагополучия, но никаких серьёзных эксцессов пока не происходит; 3-й акт всегда самый напряжённый: скрытый драматизм становится более явным, происходят ссоры, выстрелы, разрешения ожидаемых всеми ситуаций; 4-й акт обычно более тихий (за исключением «Чайки» и «Иванова»): те, кто вначале приехал, теперь уезжают, герои высказывают мысли о будущем, число этих героев уменьшается (в «Вишнёвом саде» на сцене остаётся вообще всего один герой – забытый в опустевшем доме верный слуга Фирс как символ ушедшей эпохи).

«Вишнёвый сад»

Описание обстановки первого действия

«Комната, которая до сих пор называется детской» Это «до сих пор» сразу настраивает на тему застывшего здесь прошлого, которое было более благостным, чем настоящее.

Далее: «Рассвет, скоро взойдёт солнце. Уже май, цветут вишнёвые деревья...» После этих светлых надежд – резкий контраст: «...но в саду холодно, утренник. Окна в комнате закрыты». Воспоминания о светлом и цветущем прошлом и – холод настоящего, запертость. Всё это словно ожидает героев и читателя-зрителя.

Опорная лексика героев

У каждого из героев есть слова и фразы на определённые темы, которые его больше всего интересуют. Причём, определённая значимость есть уже в первых репликах героев.

Первая же реплика купца Лопахина - о времени: «Который час?». Время заботит его больше всего на протяжении пьесы. После этого, зевая и потягиваясь, он досадует на себя: «Сидя уснул. Проспал...» Сразу понятно, что Лопахин – деловой, занятой человек, так как только от усталости можно заснуть сидя, перед этим планируя встретить поезд. И тут же «выстреливает» первое чеховское ружьё – значимая деталь – книга в руках Лопахина. Во-первых, именно она его усыпила. А во-вторых, не случайно он (в сопровождении трёх пауз, выдающих волнение) вспоминает о детстве в доме Раневских и о себе: «...а я вот в белой жилетке, жёлтых башмаках». Говоря иначе – со свиным рылом в калашный ряд... «Только что вот богатый, денег много, а ежели подумать и разобраться, то мужик мужиком...» Этот комплекс будет преследовать Лопахина на протяжении всей пьесы: деловой, спешащий и торжествующий – и вместе с тем ощущающий постоянное смущение и определённую неполноценность.

Первое же появление Епиходова сопровождается «несчастьем»: «...войдя, он роняет букет». К тому же у него «сильно скрипят» сапоги. Так будет и в дальнейшем – «двадцать два несчастья», - особенно когда рядом Дуняша. А вот и речь Епиходова – часто встречающиеся просторечные «спрямления»: «климат не может способствовать в самый раз... позвольте вам присовокупить...»

Первая реплика Раневской в пьесе: «(радостно, сквозь слёзы.) Детская!» (Кстати, сам Чехов писал, что если у него в ремарке сказано «сквозь слёзы» или «плачет», то это не следует понимать буквально – речь лишь идёт о сильном приливе чувств). Чуть позже Любовь Андреевна скажет: «И теперь я как маленькая...» - и будет целовать брата, Варю, Дуняшу. Такой она останется на протяжении всей пьесы: доброй, чувственной, но абсолютно непрактичной, похожей на ребёнка, вся в прошлом, в воспоминаниях.

Есть детское начало и в Гаеве. Его первая реплика – об опоздании поезда и о возмущении порядками. Он всегда будет уметь публично сердиться и много говорить от полного неумения и бессилия что-либо предпринять. Кстати, есть выражение «ваш поезд ушёл». Уже в самом начале комедии можно заметить, что поезд Раневских если не «ушёл», то уж «опоздал на два часа» - точно!

Дуняша всё утро сообщает всем важнейшее известие о сделанном ей Епиходовым предложении. Её последовательно не слушают занятые своим делом Лопахин («Вот, кажется, едут...») и Аня («Моя комната, мои окна...»).

Экспозиция и завязка действия

Экспозиция – всё первое действие, где мы узнаём о чаяниях каждого героя, чувствуем его состояние, вдумываемся в первые реплики.

А насчёт завязки могут быть разные мнения. Либо это приезд Раневской и Ани в начале действия, либо момент предложения Лопахина о сдаче сада «в аренду под дачи» - в середине 1-го акта. А может быть, завязки в комедии вообще две?

Ясно одно: оба названных события важны для развития действия пьесы. И то и другое имеет свою развязку. Приезд «заканчивается» в конце концов отъездом в 4-ом действии, а предложение Лопахина – его же объявлением о покупке сада в 3-м акте. Покупка сада, пожалуй, важнее, ибо отъезд – следствие этой покупки.

А может быть, новаторская чеховская драматургия и вообще не предполагает завязки и развязки? Ведь автору важнее не то, кто купит имение и кто когда уедет, а внутреннее состояние людей в момент этого противостояния и нравственные последствия поединка.

Сцена предложения Лопахина

Лопахин по обыкновению торопится (на протяжении сцены три раза смотрит на часы). Но спешка не мешает ему искренне пытаться помочь Раневским. Нежная благодарность к Любови Андреевне сочетается с грубоватым напором и неделикатностью, нечувствительностью к трудному для неё моменту.

Когда первая попытка не возымела действия (Гаев назвал предложение «чепухой»), а Раневская рассеянно произнесла «Я вас не совсем понимаю»), Лопахин подливает масла в огонь, говоря о том, что нужно «снести все старые постройки, вот этот дом... вырубить старый вишнёвый сад...» Ему невдомёк, что он задел Раневских за живое, ведь дом и сад – это их прошлое, их мир. Вот почему последовала мгновенная реакция со стороны всех трёх «соперников» Лопахина – Раневской, Гаева и Фирса. Защищается каждый по-своему: Раневская – с гордой высоты своих ощущений, Гаев – с пониманием безнадежности, Фирс – с помощью воспоминаний о былой пользе сада.

Монолог Гаева

Есть ли смысл в длинной и пышной речи, обращённой к «многоуважаемому шкафу»?

Кажется, что есть. Шкаф выступает в роли символа той самой старины, когда у таких, как Раневские, всё складывалось благополучно.

Но главное в пьесах Чехова – не смысл произносимых героями слов, а мотивы поступка или высказывания. Нелепый монолог Гаева в этой сцене – не более чем попытка деликатного и любящего человека хоть чем-нибудь смешным отвлечь сестру от горьких

переживаний, в которые она сейчас погружена. И она с благодарностью это оценивает: «Ты всё такой же, Лёня». Для других же речь Гаева – такая же пустая болтовня, как и постоянно повторяемые им бильярдные присказки.

Гаев – никакой не чудак. Ближе к концу 1-го акта, когда речь заходит об излишней расточительности Раневской, он серьёзно и здраво рассуждает о сложившейся обстановке в разговоре с Варей, высказывая в том числе и критические замечания в адрес любимой сестры.

Развитие действия во 2-м акте

В начале 2-го акта появляются не главные, а второстепенные персонажи. И у них тоже неустроенность, жизнь наперекосяк. У Шарлоты нет паспорта, у Епиходова постоянные неприятности и неразделённое чувство к легкомысленной Дуняше, которая, в свою очередь, готова броситься в объятия к пустому, но по-парижски франтоватому Яше. Здесь много пауз (пять на двух страницах текста), подтверждающих это неустройство.

Только теперь появляются главные герои. Лопахин – опять о времени, он всё больше напирает и требует немедленного ответа. А Раневская и Гаев словно не слышат Лопахина, говорят о своём: Гаев – о железной дороге и партии в бильярд, Любовь Андреевна – о собственной расточительности и раздражении от здешней неустроенности. Но Лопахин всё же заставляет себя услышать.

Раневская будто впервые слышит уговоры Лопахина: «Что же нам делать? Научите, что?» И после полуистерики Лопахина Раневская долго говорит о дурных предчувствиях, собственных грехах, исповедуется, рвёт с прошлым. Гаев словами о еврейском оркестре пытается вновь поддержать сестру, а Лопахин, не обладая тонкой душевной организацией, невпопад переводит разговор на смешную пьесу, чем приводит Любовь Андреевну в негодование: «Вам не пьесы смотреть, а смотреть почаще на самих себя. Как вы все серо живёте. Как много говорите ненужного».

Лопахин вполне соглашается с Раневской, занимается самобичеванием: его видимое благополучие завёрнуто в упаковку неполноценности.

После ни к чему не обязывающих разговоров о возможной женитьбе Лопахина на Варе и о надеждах Гаева на чудесное спасение, идёт традиционная для пьесы перепалка Лопахина с Петей Трофимовым. Они по очереди произносят высокопарные речи. Но на грешную землю спорящих опускает Раневская: «Вам понадобились великаны... Они только в сказках хороши, а так они пугают...».

В этот момент, после очередных пустых речей Гаева, - символический «звук лопнувшей струны» - как необъяснимое предчувствие дурного.

В конце 2-го акта – сцена с двумя представителями молодого поколения – Петей и Аней. Эти герои важны для Чехова, ведь за ними возможное будущее. И что же мы видим?

Петя высокопарно говорит о будущем, о высоких целях, но при этом небрежно бросает: «Мы выше любви». Реакция Ани поразительна. Вначале: «Как хорошо вы говорите!». Затем – пауза (размышление) и реплика: «Сегодня здесь дивно!». Ответ Трофимова предсказуем в своей бесстрастной практичности: «Да, погода удивительная». Ясно, что Аня говорила не о погоде.

С удивлением читатель обнаружит некоторое сходство вечно спорящих между собой Лопахина и Трофимова. Это сходство в том, что для обоих не существует конкретного вишнёвого сада. Для Лопахина это вроде помехи извлечению выгоды, для Трофимова – вообще понятие абстрактное, отвлечённое. Поэтому в словах Ани о том, что она разлюбила сад, слышится не столько восторг, сколько сожаление и грусть. Она идёт за Петей, но в отличие от него продолжает тянуться к красоте. Её последние фразы в акте: «Восходит луна» и «Там хорошо».

Краткий анализ 3-го акта комедии «Вишнёвый сад»

К началу 3-го акта определены идеологические и нравственные позиции героев, создано ощущение глобального «подводного течения»: сквозь пустую болтовню, разговоры ни о чём или каждый о своём, сквозь кажущуюся бессобытийность начинает явственно ощущаться нарастающее внутреннее кипение.

Лопехин пытается вновь реанимировать мёртвую практическую жилку Раневской и Гаева, но они живут в другом измерении, не способны понять Лопехина, лишь чутко улавливают приближающуюся беду.

Петя Трофимов торжественно убеждает Аню в том, что они «выше любви», выше этого конкретного сада, им нужно «обойти мелкое и призрачное...», что «вся Россия – наш сад», что нужно трудом «искупить наше прошлое». Аня, вроде бы воспринимая Петины призывы, тем не менее задумчива и грустна, её прощание с садом весьма двусмысленно: радость движения к новой, обещанной Трофимовым жизни соединяется с горечью утраты нежной привязанности к прошлому, да и просто любовью к матери, которой сейчас плохо.

Действие акта происходит в гостиной. Играет еврейский оркестр, за который некому платить, все танцуют (своего рода пир во время чумы). Варя ссорится с Трофимовым, Шарлота показывает Пищигу фокусы на картах. Варю опять сватают за Лопехина. Епиходов сломал бильярдный шар. Поражает обыденность происходящего с одновременным нарастанием внутреннего напряжения.

У Раневской на душе всё хуже и хуже. Вначале она действует и говорит как бы машинально, рассеянно, лишь несколько раз сетует, что нет вестей с торгов от Лопехина. Затем она вдруг взрывается в разговоре с Петей, раскрывая свою душевную тяжесть от прощания со своей жизнью в родном доме. Вот она вспылила, обрушив всё своё негодование на голову бедного Пети.

Играет музыка, герои ссорятся, мирятся, а в воздухе висит напряжение мучительного ожидания. Тяжесть Раневской ещё более усиливается с появлением Фирса, напоминающего ей о прошлом. Варя прогоняет Епиходова палкой, и в этот момент – кульминация действия – входит угощённый по ошибке Вариной палкой Лопехин с главной вестью. Возможно, трагикомизм этой решающей ситуации и заставил Чехова жанрово определить пьесу как комедию?

Любопытно, что, в отличие от всей пьесы (всего в четырёх актах 38 знаменитых чеховских пауз), в 3-м акте пауза всего одна – после слов Лопехина: «Я купил». Всё смешалось. Плач Гаева сменяется желанием поехать и сыграть на бильярде (защитная реакция). Судорожное ожидание Раневской оборачивается слезами и потерей дара речи (она молчит). Безудержное и неделикатно-плебейское торжество Лопехина переплетается укором Раневской и сочувствием ей. Оркестр играет уже не весело, а тихо. В утешительной речи Ани звучат идущие из глубины души слова любви к матери вперемежку с усвоенными от Пети высокопарными словами о «новом саду».

3-й акт – кульминация пьесы. Всё главное состоялось. Сад куплен, но куплен всё-таки своим, родным «хищником», а не чужим Деригановым. Осталась лишь сцена прощания и отъезда, когда в никому больше не нужном доме забудут столь же ненужного Фирса, и вся пьеса закончится символическими звуками лопнувшей струны и стука топора по ещё живым вишнёвым деревьям.

Художественный итог последней пьесы Чехова

Внешне конфликт состоит в различном отношении к вишнёвому саду и вообще к происходящему представителей разных поколений и социальных групп. Для дворян Раневских сад – символ их уходящего прошлого, их культуры. Они неспособны воспринять соображения практической пользы по отношению к саду. Сад для них – жизнь, а не предмет для извлечения выгоды.

В настоящем сад становится выгодой для Лопехина. Но для него это ещё и единственная возможность хоть чем-то помочь Раневской: он не утерял чувства

благодарности, а может быть даже и любви к Любви Андреевне. Для Пети Трофимова, много говорящего о прекрасном будущем, «вся Россия – наш сад», а этот конкретный сад Раневских для него просто не существует.

Но есть ещё более глубинное «подводное течение». Прошлое, настоящее и будущее конфликтуют в душе каждого героя, в авторском взгляде. Чехову словно хочется взять с собой в будущее от уходящих в прошлое Раневских их уникальные, незаменимые свойства: щедрость, эмоциональность, доброту, деликатность, поэтичность, культуру. Но оборотной стороной щедрости становится бездумная расточительность, эмоциональность граничит с легкомыслием и экзальтированностью, а поэтичность переходит в непрактичность.

С другой стороны, в Лопухине «размахивание руками», предпринимательская хватка соседствует с нежностью души, любовью к Раневской и осознанием своей определённой ущербности, неполноценности. Мечты и положительные идейные программы Пети Трофимова смешны в устах «вечного студента», бездействующего недотёпы, потерявшего калоши в самый напряжённый момент расставания, не понимающего переживаний остальных.

Все эти внутренние коллизии выражены в чеховской пьесе не прямо (через слова и поступки действующих лиц, как у Островского), а косвенно, в подтексте, путём нарастания внутреннего напряжения, в диалогах ни о чём, жестах и интонациях, ремарках, многозначительных паузах, символических звуках.

Монополия на будущее не принадлежит никому. В идеологии и характере каждого есть и позитивное, и ущербное. Все герои по-своему растеряны перед жизнью, и именно эта растерянность придаёт некую комичность.

Но в целом ситуация не смешная, а грустная, потому что Чехову не весело ни от прощания с уходящей культурой, ни от торжества практицизма и деловитости, ни от красивых разговоров о будущем.

Художественный итог последней пьесы Чехова и его творчества в целом – предчувствие близкого дыхания какой-то новой, неведомой и непонятной жизни.

11 класс

Литературная обстановка начала XX века

Если начало XIX века называют «золотым» веком расцвета поэтического творчества, то начало XX века в литературе названо «серебряным» веком. Вновь, как и сто лет назад, наступила эпоха кризиса, перелома, и после выдающихся достижений русской прозы второй половины XIX века на сцену вышла поэзия, хотя и достижения в прозе и драматургии также не заметить нельзя.

Кризисная эпоха перелома веков породила не только разброд в обществе (развитие буржуазии, пролетариата, возникновение революционной ситуации), но и размежевания, поиски новых художественных путей в литературе.

Общая тенденция – нарушение ставшей уже привычной к концу предыдущего века и закреплённой в выдающихся достижениях критического реализма гармонической концепции мира. Первым эту дисгармонию обнаружил в своих произведениях А.П.Чехов, ставший, по сути дела, своего рода переходным звеном от критического реализма к «разноцветной» литературе начала XX века. В его рассказах и пьесах этого периода передана обстановка растерянности, неясных мечтаний; открытые конфликты заменяются подводными течениями; на первый план выходит душевный настрой личности, рефлексия, подсознание, символика.

Общее в литературе начала XX века – беспокойный дух сопротивления сложившимся представлениям, углубление во внутреннюю сущность человека, поиск принципиально новых, более сложных художественных форм, размежевание литературных вкусов по направлениям и течениям.

При этом борьба литературных течений была диалектической, с взаимным влиянием. Реалисты, которые продолжали лучшие традиции критического реализма, собирались на свои литературные «среды», параллельно возникло несколько литературных течений, объединённых общим названием «*модернизм*». Но модернистов можно было нередко увидеть на заседаниях средовцев, а те, в свою очередь, посещали собрания на «башне» В.Иванова, где собирались представители модернизма, или, как их ещё называли в советский период, - *декаденты*.

Основные литературные течения начала XX века

Два основных направления составили продолжавший своё развитие критический реализм и родившийся вместе с новой эпохой модернизм.

Критический реализм

В развитии традиций критического реализма наблюдались три основные тенденции:

1. Тенденция продолжения реалистических традиций в произведениях Л.Толстого, А.Чехова, И.Бунина, В.Короленко, А.Куприна, Д.Мамина-Сибиряка, М.Горького (с романтическим уклоном).

2. Пролетарская тенденция в искусстве, обслуживавшая эстетические потребности нового класса, - произведения М.Горького, А.Серафимовича, Д.Бедного, А.Шкулёва, Н.Островского.

3. Новаторские тенденции, связанные с усилением условности и символизма в пределах основных постулатов реализма, - произведения Л.Андреева, В.Вересаева, Н.Телешова, Г.Иванова.

Литература модернизма

В модернизме последовательно сосуществовали три основных течения и ещё несколько тенденций:

1. Символизм: В.Иванов, А.Белый, С.Соловьёв, В.Брюсов, Ф.Сологуб, А.Блок (ранний), Д.Мережковский, К.Бальмонт.

2. Акмеизм (возник позже на базе отрицания и развития символизма): А.Ахматова, О.Мандельштам, Н.Гумилёв, С.Городецкий, М.Волошин, М.Кузмин.

3. Футуризм: В.Маяковский (ранний), В.Хлебников, И.Северянин, Д.Бурлюк, В.Каменский, Н.Асеев, Б.Пастернак (ранний).

Среди тенденций можно выделить натуралистическую (Шишков, С.Чёрный и др.), имажинистскую (Н.Клюев, С.Есенин ранний).

Наконец, ряд литераторов (осознанно или нет) творили вне всяких литературных течений. К таким можно отнести В.Набокова, Б.Пастернака (после его кратковременного увлечения футуризмом), И.Анненского, а также А.Блока, В.Маяковского, А.Ахматову, С.Есенина в более поздний период их творчества.

Поэзия «серебряного» века

Разные проявления бунтарского духа эпохи в литературе привели к противостоянию литературных школ и индивидуальностей. Кризис веры в единство миропорядка привёл к большему вниманию к личности. Бурные противоречия быстрее всего отразились в самом мобильном типе литературы – в поэзии. Шёл активный переход от реалистических форм к новаторским поискам в области условности, мистики, символики, метафоризма, впечатлительности, словотворчества. Социальные и гражданские темы уступали место вере в высший разум и утверждению индивидуализма.

Символизм

Философская основа – субъективный идеализм, то есть признание неподвластных разуму человека высших сфер жизни, «мировой души». Проникать к её постижению способно лишь творчество, которое выше познания.

Для символистов реальные, земные предметы – лишь копии, символы, с помощью которых творец пытается приблизиться к постижению высшего разума, подняться до него. Символ многозначен и неисчерпаем, он – «окно в бесконечность» (Ф.Сологуб).

Идеологи символизма – Ф.Ницше, В.Соловьёв.

2 поколения символистов: «старшие» (с середины 90-х годов) – Д.Мережковский, В.Брюсов, К.Бальмонт, З.Гиппиус, Ф.Сологуб; «младосимволисты» (с 1900 года) – А.Блок, А.Белый. Вяч.Иванов – пытались преодолеть эгоцентризм «старших», соединить духовно-религиозные, нравственно-эстетические, национальные и общечеловеческие идеалы (они более социальны, чуть ближе к земле, жизни, реальности)

Акмеизм

В переводе означает «вершина, расцвет». Вырос из символизма, который акмеисты называли «достойным отцом», путём развития и отрицания одновременно. Идеологи и практики – С.Городецкий и Н.Гумилёв. Возвращают земной жизни её собственную красоту и самоценность, отказавшись от мистики и стремления познать непознаваемое. «Роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не... подобиями с мистической любовью...» (С.Городецкий).

От символистов акмеисты унаследовали виртуозность художественной формы, красоту стиха. Кроме названных идеологов, в группу входили А.Ахматова, М.Кузмин, О.Мандельштам.

Футуризм

В 1912 году был выпущен манифест «Пощёчина общественному вкусу»: «сбросить классиков... с парохода современности», творить новое искусство, искусство будущего. В стихах и манифестах футуристов, прежде всего, - отрицание и критика

буржуазности, прославление технического прогресса, желание переделать мир, начав с передела поэзии.

Футуристы стремились овеществить слово, превратив его звучание в адекват предмета, который оно обозначает. Очень много привнесли в литературу в смысле развития многообразия поэтических форм, ритмики, рифм, образности, метафоризма.

У футуристов были свои группы: кубо-футуристы (ранний В.Маяковский, В.Каменский, Д.Бурлюк, В.Хлебников), эго-футуристы (И.Северянин), группа «центрифуга» (Н.Асеев, ранний Б.Пастернак).

К концу 10-х годов все три направления прекратили своё существование. Интересно, что в основе всех 3-х течений был дух романтизма, но каждое из них развивало свою, особую сторону романтизма:

- символизм – вселенский масштаб, веру в высший идеал и устремление к мечте;
- акмеизм – тягу к экзотике, красоте, совершенству;
- футуризм – максимализм и мощь противопоставления героя и окружающего

мира.

Другие тенденции в поэзии

Среди других тенденций отметим ново-крестьянскую поэзию (С.Клычков, П.Орешин), чуть позже - имажинистов (Н.Клюев, А.Мариенгоф, С.Есенин), пролетарскую поэзию (Д.Бедный, А.Гастев, А.Безыменский, Я.Шведов, М.Светлов, В.Кириллов), реалистическую поэзию (И.Бунин, В.Набоков, В.Ходасевич), а также замечательных поэтов, которые не входили ни в какие школы (М.Цветаева, Б.Пастернак (позже), И.Анненский, С.Чёрный, М.Волошин).

Довольно быстро переросли свои увлечения в группировках А.Блок, В.Маяковский, А.Ахматова, С.Есенин.

А.И. Куприн. «Олеся». «Гранатовый браслет»

Личность и художественный мир

Годы жизни: 1870 – 1938. Сын мелкого чиновника и представительницы древнего обедневшего рода татарских князей. Родился в Пензенской губернии.

С детства воспитывался в казённых заведениях – от Вдовьева дома до военного училища. Позже в своих воспоминаниях и произведениях выражал скорбь о потерянном детстве, об отсутствии системных знаний, о привитых рабских чувствах. В то же время сам был внутренне независим, бунтарь, свободная голова. Так, с офицерской службы он ушёл в отставку в знак протеста против грубости полкового командира, а на заводе чуть не подрался со старшим мастером, который был груб с рабочими.

В 23 года оказался в Киеве без гроша в кармане. Стал работать репортёром. За 6 лет освоил около 20 профессий: рекламный агент, заведующий учётом мастерской сталелитейного завода, организатор киевского атлетического общества и цирка, управляющий имением, агроном по выращиванию махорки, псаломщик, зубохирургический мастер, актёр бродячей труппы, землемер-таксатор, детский учитель (последнее занятие считал «самым приятным»).

Литературный дебют – повесть «Молох» (журнал «Русское богатство» за 1896 год. Критик В.Воровский отметил, что он всё «трактует с внутренней, духовной, эстетической стороны, а не с внешней, материальной, политической». С 1901 года сотрудничает в петербургских журналах. Круг друзей: Д.Мамин-Сибиряк, А.Чехов, М.Горький, И.Бунин, И.Репин, С.Чёрный, авиатор С.Уточкин, цирковые борцы И.Поддубный и И.Заикин, клоун Жакомино, дрессировщик А.Дуров и другие.

Куприн всегда пытался изобразить красивых, лучезарных людей, но в современности видел расточение красоты и силы, измельчание чувств, заблуждение мысли. «Врагами» он считал голый технический прогресс, мнимую буржуазную цивилизацию, тупость и рабство народа, его неразборчивость в повседневности.

Идеал Куприна восходил к победе «силы духа» над «силой тела» и к «любви, верной до смерти». Любовь, по мнению писателя, – стимул расцвета личности, причём равная очистительная энергия – и в любви нежной и целомудренной, и в трепете, и в опьянении чистой страстью.

Источник его творчества и предмет художественного познания – повседневная жизнь; описываемая среда – разная: от цирка до армии, от фабрики до сельского быта и светских салонов. Герои – из обычных, рядовых людей. Истории обычно грустные, даже трагические.

Многие считают Куприна талантливым беллетристом, русским Дюма или Джеком Лондоном из-за слабого, якобы, философского наполнения его историй. Но это утверждение спорное, т.к. пристальный анализ обнаруживает философскую глубину его сочинений.

Печальны его произведения, написанные в эмиграции после 1917 года. Мир свежих чувств терпит в них поражение, наталкиваясь на различного рода сковывающие обстоятельства: муштру, пошлость или даже просто душевную вялость, слабость, беспечность.

Повесть «Олеся» (1898)

Грустный финал

Герои, любящие друг друга, расстались. Причин драмы, по Куприну, много. Герои во всём слишком разные люди, из разных миров. Чистая и непосредственная Олеся в то же время находится в плену колдовского экстаза. Благородный Иван Тимофеевич

слишком слаб и вял, живёт с оглядкой, с опасением. Он – субъект официальной жизни, она – дитя природы.

Но ещё важнее пошлая обстановка, звериные инстинкты невежественной толпы, выбрасывающей из своих рядов всех, кто самобытен и непонятен.

Возвращения Олеси к людям (приход в церковь) не состоялось. Но горе ли это для Олеси? Нужно ли ей возвращаться к *таким* людям? У неё есть свой мир, в котором она чувствует себя свободно и гармонично. Этот мир не зависит от места жительства.

И потому в конце повести более жалко Ивана Тимофеевича, вынужденного жить в чуждой среде бессмысленно и одиноко.

Все точки над *i* в истории, рассказанной Куприным, расставить трудно, да и не нужно. От повести веет какой-то необъяснимой свежестью и таинственностью. Чистая, хоть и наивная, Олеся вызывает больше симпатий, чем благополучный и, как кажется, правильный Иван Тимофеевич.

Композиционные особенности повести

Рассказ ведётся от первого лица, что придаёт большую степень интимности, достоверности.

Куприн использует излюбленный приём русских писателей – контраст, антитезу: скучная жизнь Ивана Тимофеевича и внезапно вспыхнувшее ярким светом чувство; ширь и простор природы (среда обитания Олеси) – и «маленькие конуры», дома-клетки (среда героя).

Ещё один характерный художественный приём – передача внутреннего состояния человека в его связи с состоянием природы: в начале повести – ветер, метель, беспокойство соответствуют скуке и тревоге героя; затем, после первой встречи с Олесей, – яркая и свежая весна; в конце – гроза с лучом солнца, то есть страх, печаль и надежда одновременно.

Интересно также, что реально развернувшаяся история взаимоотношений героя и героини практически полностью подтверждает те предсказания, которые талантливая и суеверная Олеся сделала в сцене гадания.

Ещё один интересный приём Куприна – наличие в повествовании своего рода ключевых фраз, определяющих идейную сущность рассказанного. К таким ключевым фразам можно отнести, например, следующие:

- «с тобой и правда опасно шутить»;
- «человек ты хотя и добрый, но только слабый»;
- «злой у нас народ здесь, безжалостный».

Анализ рассказа «Гранатовый браслет» (1911)

Это классический любовный рассказ, навеянный духом прежней литературы – дневника Печорина, пушкинскими «Повестями Белкина», тургеневскими повестями о любви, рассказами Чехова, а также особенностями новой литературной эпохи начала XX века.

Первая глава погружает нас в описание необычно тревожной для черноморского курортного городка погоды, которая затем вдруг переменяется к лучшему, оставив на даче главную героиню – княгиню Веру Николаевну Шеину. Здесь сразу начинает звучать одна из излюбленных в литературе этого времени тема – тема ухода русского дворянства, жизнь которого стала скучной и бесцельной, а высокая культура, уходя вместе с дворянами, оставляла лишь внешние приметы: звание, элитарность, высокомерие.

Вольно или невольно в конце 1 главы упомянуто щебетание птиц на телеграфных проводах – ведь именно бедным телеграфистом будет несчастный Желтков, который нарушит покой размеренной и отлаженной будничной жизни клана Шеиных. В описании этой жизни во второй главе мы узнаём, что «прежняя страстная любовь давно уже перешла (у Веры) в чувство прочной, верной, истинной дружбы», а также то, что Вера

ведёт размеренную, спокойную жизнь, со всеми «строго проста, холодно и немного высоко любезна, независима и царственно спокойна».

Это исходное состояние героини в рассказе, несмотря на то, что история влюблённости Желткова, как мы также узнаём, длится уже 7 лет. Суть рассказа – в стремительной эволюции героини, во взрыве размеренного и привычного спокойствия, происшедшем в дни Вериных именин.

Интересна символика предметов во время этой эволюции. Вот в третьей главе сестра дарит Вере символ благополучной старины – молитвенник с золотой цепочкой, переделанный в записную книжку. Затем Вера получит присланный Желтковым гранатовый браслет, камешки которого напомнят Вере капельки крови. «Серебряный» век привнёс элементы символики и в классическую купринскую прозу: красная шапка посыльного, принесшего подарок, футляр красного плюша и сами гранаты соединяют темы любви и смерти.

Изменения в Вере начинаются с «неожиданной тревоги», с того, что, несмотря на неудовольствие, она дочитала письмо Желткова до конца; наконец, с реакции на письмо, нежелании смеяться над несчастным, как это неизменно повторялось прежде.

Следующий этап – в 6 главе, во время традиционного насмешливого рассказа Василия Львовича о любви телеграфиста к Вере. Она вначале пытается предотвратить рассказ, а в конце не отреагировала, как это бывало прежде, а искусно перевела тему разговора.

Центр композиции рассказа – вставные новеллы старого и любимого Верой генерала Аносова о сильной, как смерть, любви. Эти несколько историй взволновали героиню, что тонко показано автором в деталях, привели её к мысли об аналогии этих историй с тем, что совершается в её жизни. Не случайно она в ответ рассказывает Аносову свою историю, а он говорит ей: «Может быть, твой жизненный путь... пересекла именно такая любовь, о которой грезят женщины и на которую больше не способны мужчины».

Следующий этап – 9 глава. Когда Николай Николаевич и Василий Львович собираются к Желткову, Вера произносит нерешительно: «Мне почему-то стало жалко этого несчастного».

В 10 главе, в сцене посещения Желткова, мы видим, как слабый и робкий поначалу Желтков при угрозе обратиться к власти вдруг мгновенно переменяется, стал даже внешне сильным и дал отпор высокомерному хамству Николая Николаевича, опираясь на порядочность Василия Львовича. В конце главы Вера, отвернувшись от мужа, пророчески говорит: «Я знаю, что этот человек убьёт себя». Возможно, дар предчувствия подарил ей тот самый зелёный гранат в центре браслета, о котором писал ей Желтков.

В 11 главе Вера узнаёт о самоубийстве Желткова. Автор отмечает сильное беспокойство героини, а затем пишет, что прощальное письмо Желткова она развернула «с нежностью, которой в себе не ожидала».

После письма вопрос, сумасшествие или любовь, уже не стоит. Потрясённая героиня идёт впервые увидеть, пусть мёртвым, человека, который любил её так, как любили герои рассказов Аносова.

Блаженное и умиротворённое лицо покойного ассоциируется в сознании Веры с масками великих страдальцев – Пушкина и Наполеона. Эти ассоциации вместе со звучащей в конце «Аппassionатой» Бетховена возвышают любовь героя. Героиня поняла, что «та любовь, о которой мечтает каждая женщина, прошла мимо неё», но она стала всё-таки свидетелем и объектом «вечной исключительной любви».

Раздвоенность сознания Веры во время исполнения сонаты, когда её мысли словно сливаются с чувствами Желткова и 5 раз повторяется лейтмотив «Да святится имя твое», слёзы героини и финальная фраза: «Он меня простил теперь. Всё хорошо», - всё это говорит о счастье открытия героиней непостижимых прежде тайн любви, разрушающей привычно повторяющуюся повседневную пошлость.

И.А. Бунин. Рассказы

Личность и художественный мир

Считал себя в первую очередь поэтом, но наибольших высот достиг в прозе. В то же время язык его прозы удивительно поэтичен, ёмок.

Родился в 1870 году в Воронеже, в обедневшей дворянской семье. Образ жизни – скорее разночинный, чем помещичий. Образования не получил – 4 класса гимназии, но по всем признакам был интеллигентом, высоко образованным человеком, т.к. прошёл прекрасную школу самообразования.

Занимался живописью. В 17 лет опубликовал первое своё стихотворение, в 24 года – 1-й рассказ в журнале «Русское богатство». В 1897 году вышел первый сборник рассказов. В 1903 году Академия наук награждает Бунина Пушкинской премией, а в 1909 году выбирает его своим почётным членом. В это время сблизился с М.Горьким и А.Чеховым, ему оказывал внимание Л.Толстой. Все отмечали свой, особый творческий почерк.

Стиль Бунина – демонстративный отказ от экспериментов той поры. Бунин не принял революцию 1905 года, но написал в дневнике: «Какой-то жуткий восторг, чувство великого события».

В 1909-1910 годах пишет повесть «Деревня», где несколько идеализировал духовные поиски русского крестьянства. В 1917 году не принял революцию и вскоре написал книгу злых, сатирических очерков «Окаянные дни». Навсегда покинул Россию в 1920 году. Стал первым из пяти русских писателей – обладателей Нобелевской премии.

После 2-й мировой войны очень хотел вернуться в Россию, но возмущался возобновлением сталинских репрессий и боялся, что уже не нужен родине. Умер в Париже в 1953 году, похоронен на русском кладбище Сен-жневье Дебуа под Парижем.

Любимое слово Бунина-прозаика – свежесть, чаще – осенняя свежесть, время полного созревания, физического здоровья. Плодоносящая, здоровая жизнь как высшее земное благо – вот эстетическая и философская программа Бунина.

Не слишком разбираясь в социальных вопросах, он страстно обращался к «вечным» темам, главные из которых – любовь и смерть. Бунин находит таинственную связь между ними: нередко в его рассказах смерть настигает героя как обязательная расплата за счастье, даже кратковременное. Это трагическая философия, но в самих рассказах Бунин-художник часто не подчиняется Бунину-философу, перерастает его. Он воспекает естественное, невыдуманное чувство любви, в которой есть что-то общее с гармоничной природой. Эту любовь герои иногда осознают лишь с годами, с безнадежным опозданием.

Рассказ «Чаша жизни». 1913 год

«Чаша жизни» - образное название. Очевидно, это содержимое жизни, её заполнение. У каждого из главных героев рассказа чаша жизни заполнена своим, неповторимым содержанием.

У Александры Васильевны она заполнена вечным ожиданием любви и горечью от своей нравственной ошибки в молодости: ей «порою казалось, что была в её жизни большая любовь,... что судьба обошла её и заставила быть покорной другому, нелюбимому» - Селихову, а не отцу Киру, в которого как будто бы была влюблена героиня.

У отца Кира чаша жизни заполнена горькими страданиями вперемежку с алкоголем, а ещё вечным соперничеством с Селиховым.

В свою очередь чаша жизни Селихова заполнена озлобленностью от отсутствия дара любить и тоже вечным соперничеством.

Но самое страшное заполнение чаши жизни – у Горизонтова, озабоченного лишь продлением своего физиологического существования: «Крепко и заботливо держу в своих руках драгоценную чашу жизни».

Художественная позиция Бунина довольно-таки ясна. Горизонтов существует лишь биологически и, вероятно, будет существовать дольше всех, но при этом останется лишь сторонним наблюдателем подлинной жизни, наполненной живыми безоглядными чувствами, радостями и страданиями. В конце рассказа, незадолго до своей смерти, Александра Васильевна получает от местного юродивого Яши подарок: связанные воедино четыре щепочки и звание – «Афродита розоперстая». Не испытав любви и не родив детей, она всё же названа богиней любви, и значит её чаша жизни наиболее интересна автору.

Другие рассказы И.Бунина

Герой рассказа *«Грамматика любви»* Ивлев, пытаясь разгадать таинственную силу любви помещика Хвоцинского к своей горничной Лушке, после смерти этого помещика посещает его дом. И там находит разгадку – знаменитую книгу «Грамматика любви, или искусство любить и быть любимым». В этой книге Ивлев нашёл пометки Хвоцинского, который после смерти своей юной возлюбленной 20 лет провёл в полном одиночестве и страданиях. Вот одна из мыслей, гревших сердце таинственного однолюба: «Женщина прекрасная должна занимать вторую ступень; первая принадлежит женщине милой. Сия-то делается владычицей нашего сердца: прежде нежели мы отдадим о ней отчёт сами себе, сердце наше делается невольником любви навеки...»

Этот рассказ – своего рода программный в творчестве Бунина-рассказчика. Все его любовные рассказы – это и есть «грамматика любви» с описанием возможных вариантов, правил и исключений. Но правила и исключения для автора, пожалуй, вторичны. У Бунина не найти регламентаций или выводов. Его «грамматика» рассчитана на обострённые читательские чувства, а порою даже на подсознательные ощущения.

Любимым героям Бунина свойственно «лёгкое дыхание». В этом понятии нет ничего от пустоты и легкомыслия (это не хлестаковская «лёгкость в мыслях необыкновенная»). Лёгкое дыхание героев Бунина – это свобода, раскованность, праздничность чувства, которое выше обыденности, вызывает восторг или зависть. Оно, это лёгкое дыхание, не плохое и не хорошее, оно – редкий и бесценный дар, и за него возможна расплата, как и случилось в истории Оли Мещерской, героини рассказа *«Лёгкое дыхание»*.

Один из героев рассказа *«Ида»* произносит удивительную, кажущуюся парадоксальной фразу: «Не бывает несчастливой любви». Но ведь на первый взгляд кажется, что все герои интимных историй Бунина как раз несчастны. Погибает при столкновении с обыденностью Оля Мещерская; кончает жизнь самоубийством Митя, герой рассказа *«Митина любовь»*; уходит в монастырь героиня рассказа *«Чистый понедельник»*; ждёт своей смерти, ожидая встречи с любимой на том свете, героиня рассказа *«Холодная осень»*. По-своему несчастны Стрешнёв и Вера из *«Последнего свидания»*, поручик из *«Солнечного удара»*, композитор из рассказа «Ида», Николай Алексеевич и Надежда из *«Тёмных аллей»*, герои рассказов *«Руся»*, *«Визитные карточки»*, *«В Париже»*, *«Натали»*.

При этом здравствует без тени уныния Горизонтов из «Чаши жизни», отгородившийся от переживаний и занятый продлением своего биологического существования; вполне доволен собой отец героя рассказа *«Ворон»*, лишивший счастья сразу двух людей; находит себя в водовороте городской жизни Катя, для которой Митина любовь осталась всего лишь юношеской забавой; удовлетворён выгодной продажей столь дорогой для умершего отца книги сын Хвоцинского. Таких персонажей тоже немало в

рассказах Бунина. Но при этом ни в одном из этих рассказов подобные герои не становятся главными, а главные – всё те же «несчастные».

Дело здесь в том, что кажущийся парадокс мысли «не бывает несчастливой любви» не являлся парадоксом для Бунина. Подлинные герои его рассказов всегда любят, а для ощущения счастья любящему человеку, по Бунину, вовсе не обязательно быть любимым в ответ. Писатель воспел *самоценность* любовного чувства, которое неподвластно ни малейшему расчёту, даже такому ничтожному, как размышление на тему, любят ли тебя в ответ.

Вот совсем коротенький и странный рассказ «*Качели*», вошедший в финал знаменитого цикла «Тёмные аллеи». Порыв юной любви, предложение руки в этом порыве, и – удивительный ответ возлюбленной: «Нет, нет, только не это... Пусть будет только то, что есть... Лучше уж не будет». Для героини этот миг любви – высшее благо. Именно поэтому так бесследно исчезают после счастливого мига любви героини «Солнечного удара», «Визитных карточек», «Чистого понедельника», «Позднего часа», навсегда оставляя избранников в пьянящей эйфории воспоминаний о том единственном, что произошло в их жизни. Эти любовные мгновения, тот самый «солнечный удар», - высшая точка их счастья, способная напитать оставшиеся дни, в которых, действительно, ничего «лучше уж не будет».

М.Горький. Рассказы. «На дне»

Хроника жизни и творчества

1868. Родился в Нижнем Новгороде.

1892. Литературный дебют – рассказ «Макар Чудра» в в тифлисской газете «Кавказ». Затем – публикация целой серии рассказов.

1895-1898. Рассказчик и фельетонист, печатавшийся под псевдонимом Иегудиил Хламида.

1899. роман «Фома Гордеев», принесший мировую славу.

Начало XX века. Увлечение драматургией: «Мещане» (1901), «На дне» (1902), «Дачники» (1904), «Дети солнца» и «Варвары» (1905), «Враги» (1906), «Васса Железнова» (1910).

1906. Роман «Мать».

1906-1913. Живёт на острове Капри, принимает идеи богостроительства (Г.Богданов), пытаясь совместить революционную идею с божественной (повесть «Исповедь»). Ленин исключает Богданова из партии большевиков и грозит этим же Горькому.

1910. Роман «Жизнь Матвея Кожемякина» - история бессмысленно прожитой жизни.

1911-1913. Сказки об Италии.

1912-1916. Цикл рассказов «По Руси».

1913-1916. Автобиографическая трилогия.

1915-1917. Издаёт журнал «Летопись» на позициях меньшевиков-интернационалистов и махистов.

С февраля 1917. Издаёт газету «Новая жизнь» со сторонниками Мартова и подвергается резкой критике Ленина.

1917-1918. цикл художественно-публицистических статей «Несвоевременные мысли», изобличающих безобразия первых месяцев революции, которая предстаёт поспешной, бессмысленной и жестокой.

С 1918. Переход на ленинские позиции.

С 1921. Живёт за границей.

1925. Роман «Дело Артамоновых».

1925-1936. Роман-эпопея «Жизнь Клима Самгина».

1925-1928. Цикл очерков – литературных портретов.

1931. Возвращение в СССР.

1934. Создает Союз писателей, проводит 1-й съезд, выступая на нём с докладом.

1936. Смерть в Москве при загадочных обстоятельствах.

Раннее творчество

В начале творческого пути Горький – жёсткий реалист и вдохновенный романтик одновременно. В рассказах о босяках, бедняках, страдающих просматривается и реалистическое изображение «свинцовых мерзостей жизни» (термин из повести «Детство»), и вера в красивого, сильного человека, романтическая мечта. Потому и сами босяки романтизированы: именно они отвергают будничную жизнь, противопоставляя ей свободу и независимость, а не наоборот (рассказы «Челкаш», «Коновалов», «На соли» и др.

Горький по существу выдвигает новую концепцию человека: каждый человек – целый мир, человек – в центре всего мироздания. Горький уважает в человеке силу и не жалеет униженного за слабость, как это было принято до него. Он оптимист и, в отличие от Ф.Ницше, считает, что приход в мир нового человека – это праздник, ещё одна надежда на изменение мира к лучшему, даже если этот человек родился у бесправной женщины и в

ненадлежащих условиях (рассказ «Рождение человека»). Но ведь и Иисус Христос родился в дороге.

Горький так подробно и досконально описывает физиологический и духовный процесс рождения человека, чтобы возвестить всему миру, прокричать о том, что в мир пришёл человек. Писатель придаёт этому неприметному факту значение огромного события. И это – не авторский приём, это – позиция, мировоззрение.

Макар Чудра (1892)

Сильный герой, даже если он совершает безумные поступки, симпатичен Горькому. Такова Радда, главная героиня рассказа. Но таков же и Лойко Зобар. Не случайно герои многих ранних рассказов Горького – именно цыгане. В представлении автора цыгане, не привязанные к определённому месту и определённому социуму, – самые вольные, независимые люди. Только для Лойко свобода оказалась менее значимой, чем для Радды, он согласился покориться ей, а она пожелала остаться свободной. И потому, при всей своей силе, при всей красоте, после убийства Радды и (фактически) самоубийства Лойко превращается лишь в тень своей возлюбленной, он вечно «плыл за нею по пятам» и «никак не мог поравняться» с ней.

В последней строке рассказа Горький устами рассказчика, старого цыгана Макара Чудры, называет Лойко красавцем, а Радду гордой, и этим всё сказано. Быть гордой для женщины – это всё, а быть красавцем для мужчины – ничто.

Старуха Изергиль (1894)

В центре внимания Горького вопрос: «Как жить? В чём смысл жизни?» Он не находит в этом рассказе идеал. Поиск идеала – сущность рассказа.

Дальше всех от идеала – люди, окружавшие рассказчика, старуху, а также Ларру и Данко в двух сопоставленных легендах. Очень похоже на то, что это одни и те же или очень похожие люди. Их образ жизни, философия – духовное мещанство, они являются вольными лишь по способу (живут в степи), но не по образу жизни. Им противно всё, что выше, сильнее, талантливее их.

Отсюда их злорадное, нечеловечески жестокое наказание сына орла в легенде о Ларре, которого они без всяких прав на то судили по человеческим законам. Отсюда и их добровольное согласие на рабство в легенде о Данко, ненависть к нему, оказавшемуся сильнее и благороднее их, а затем, после его гибели во имя их спасения, стремление загасить последние искры памяти о его подвиге.

Самое страшное, что в обыденной жизни эти люди могут быть весёлыми, приятными, безобидными – такими, как, например, люди из обрамления рассказа (в начале и в конце), окружающие одинокую, опустошённую Изергиль. На самом же деле им вовсе не интересно душевное состояние старухи, как и не волнует их память о Ларре и Данко.

Сама Изергиль – существо духовное: она носит в сердце эти трогательные и красивые легенды, мучительно размышляет о смысле жизни, всю жизнь тянулась к сильным, красивым людям, способным на подвиги, умеет по достоинству оценить красивое и прекрасное. Но в своём стремлении познать жизнь она была слишком жадна, эгоистична. Подлинные подвиги самопожертвования она нашла только в легендах. Огромная энергия её души растрочена почти напрасно в поисках силы, красоты и любви. Её фигура почти столь же трагична, как и фигуры Ларры и Данко.

Горький с болью вынужден признать, что в мире, где ещё сильно духовное мещанство, где гармония жизни определяется стремлением к покою, такие яркие личности, как Ларра и Данко, становятся отверженными. Расправы людей и над одним, и над другим героем одинаково мерзки. Ларра наказан за гордыню, непочитание, непослушность, желание жить по-своему, приведшие к убийству; Данко наказан за то, что, спасая людей, он слишком обеспокоил их, встал над ними и повёл их.

В сущности же – и там и там причиной расправы стало характерное для мещанства чувство – зависть: «он не такой, как мы все, и потому ему нет места среди нас». Это вечная логика посредственностей. Так что выходит, что Ларра и Данко не только противопоставлены друг другу как два полюса гордыни – безграничное самоутверждение и полное самопожертвование, – но и схожи между собой своей силой, красотой, свободой и трагической судьбой.

Каков же художественный итог рассказа? Сильная, красивая личность не гармонирует с миром, который одинаково не принял и эгоистическое превосходство, и героическое возвышение. До идеала далеко. Об этом печаль Горького.

Но в рассказе есть не только печаль, есть мечта, надежда: ведь и бессмертие Ларры, и смерть Данко оставили свой след в мире и в душах людей, а такие, как Изергиль, бережно хранят и передают эту память. Значит, гармония когда-то обязательно наступит, герой и мир придут в согласие. Когда? Как только в людях пробудится желание понять героя, дорасти, дотянуться до него, порвав мещанский футляр, преодолев стадный инстинкт.

Чеховская традиция в пьесе «На дне»

Увлечение Горького драматургией – начало XX века – на основе чеховского опыта. Горький использует чеховские открытия: 1) нет центральных героев (полифония), 2) традиционная интрига (Пепел убивает Костылёва из любви к Наташе) не играет главной роли, т.к. её развязка наступает уже в 3 акте, а не в последнем; 3) на сцене больше говорят, чем действуют; 4) много пауз, отвлечённых разговоров, любимых словечек и т.п.

Но есть и отличия. У Чехова всё главное для героев не проговаривается вслух, а упрятано в подтекст, превращается в «подводное течение», характеры противоречивы, неоднозначны. Порой изменчивы. У Горького – герои говорят в открытую, в центре не личные конфликты, а борьба взглядов, позиций, идеологий, поэтому характеры приближаются к типам, носителям определённой программы.

Анализ 1 акта пьесы М.Горького «На дне»

Что можно заметить уже в афише? У хозяев ночлежки – фамилия, имя и отчество, а у ночлежников чаще всего – либо фамилия (Сатин, Бубнов), либо имя (Анна, Настя), либо клички – потеря имени (Квашня, Актёр, Пепел, Барон). «Бывшие» люди ещё довольно молоды: от 20 (Алёшка) до 45 лет (Бубнов).

В ремарках Горький продолжает традицию Чехова. В описании обстановки 1 акта заложен контраст: «Подвал, похожий на пещеру», все самые мрачные тона, герои «кашляют, возятся, рычат» в нечеловеческих условиях – а в конце: «Начало весны. Утро». Может быть, не всё потеряно? Здесь не животные, а люди, здесь кипят страсти и идёт настоящая жизнь. Интересно, что каждый герой занимается самым характерным для него: Клещ мастерит, Квашня хозяйничает, Настя читает и т.д. В дальнейшем в пьесе ремарки короткие и обычно лишь указывают на действие или состояние героя. В 1 акте всего две паузы: когда Костылёв выпрашивает о своей жене у Клеща и когда Пепел спрашивает у Клеща об Анне (моменты неловкости).

Первая же реплика в пьесе «Дальше!» (любимое словечко Барона) говорит о нежелании останавливаться на чём-либо, жить сегодняшним днём. Каждый герой по своему трагически осознаёт потерю смысла жизни, необходимости своего существования.

Экспозиция – до появления Луки в середине 1 акта. Здесь намечаются все ведущие темы: прошлое героев, талант, труд, честь и совесть, мечты и грёзы, любовь и смерть, болезни и страдания, попытки вырваться со «дна» (в низменной обстановке говорят и спорят о высоком и вечном). У каждого своя философия, она выражается не только через диалоги, но и через афоризмы. БУБНОВ: 1) Шум смерти не помеха, 2) На что совесть? Я не богатый..., 3) Кто пьян да умён – два уголья в нём. САТИН: 1) Дважды убить нельзя, 2) Надоели... все человеческие слова..., 3) Нет на свете людей лучше воров,

4) Многим деньги легко достаются, да немногие с ними легко расстаются, 5) Когда труд – удовольствие, жизнь – хороша! Когда труд – обязанность, жизнь – рабство.

Каждый из героев постепенно раскрывается, говоря на излюбленную тему. Костылёв всё время говорит либо о жене, которую ревнует, либо о деньгах. Клещ – о своих планах переступить через умирающую жену и «вылезти». Пепел – о совести и снах. Наташа – об умирающей Анне. Сатин – о «новых словах», о труде (говорит больше всех, и в его циничной иронии чувствуется наибольшая безысходность, т.к. он кажется самым умным).

Завязка и начало развития действия – с появления Луки, который говорит прибаутками, присказками, поговорками. Тут же проясняется будущий конфликт между Пеплом и Василисой. Сочувствие Луки, его слова о любви к людям почти сразу разбредили даже таких скептиков, как Бубнов и Барон, успокаивают Настю и Анну. Не случайно 1 акт заканчивается репликой именно Луки: дальнейшее развитие действия во многом будет связано с ним.

Лука и Сатин

Героям «дна» одинаково нужны в качестве поддержки и высокие слова Сатина о вере в Человека, и конкретные утешения Луки, сеющие успокоение Анне, надежду Клещу, Пеплу и Актёру, понимание Насте. Поначалу кажется, что Лука и Сатин резко противопоставлены: они проповедуют разные взгляды на правду и ложь, на гуманизм, на веру и обречённость. На самом деле они словно дополняют друг друга как любовь к дальнему (человеку вообще) и любовь к ближнему (конкретному).

Суть своего мировоззрения Лука раскрывает в двух притчах. Первая – рассказ о том, как он спас двух беглых каторжников. Главная мысль в том, что спасти человека и научить добру может не тюрьма, не насилие, а только добро: «Пока верил человек – жил, а потерял веру – удавился». Вторая притча – о праведной земле – фактически предсказывает трагедию Актёра. Суть его философии в том, что вера может изменить правду, т.к. она помогает уйти от ужасной реальности в мир прекрасных иллюзий: «Во что веришь – то и есть». Сатин же отстаивает пусть горькую, но правду, верит в человечество, предлагает вместо любви к ближнему любовь к абстрактному человеку, человеку мечты.

Лука исчезает из ночлежки в самый напряжённый момент, но перед этим успел разбудить во всех человеческие желания, чувства, потребности, надежду. Сатин же, провозглашая в своих длинных монологах высокие истины и торжество правды, в то же время высоко оценивая после ухода Луки то, что тот говорил и делал («Подействовал на меня как кислота на старую монету»), сам же холодом своего скептицизма отрезает всем крылья. Получается, что его гимн Человеку относится к другой жизни и другим людям, да и сам Сатин сознаёт свою неспособность подняться со дна. Поэтому его оптимизм, лишённый возможности реализации, как ни парадоксально, лишь усиливает обречённость, тем самым развеивая утешения Луки. В самоубийстве Актёра, которое в пьесе становится главным трагическим событием, в равной степени виноваты и сам Актёр, и исчезнувший Лука, и разбивший своей правдой последние надежды Сатин. И это тоже сближает двух героев.

Итоги чудовищны. Умирают Анна, Актёр, Костылёв. Несчастливы Василиса, Наташа, Алёшка. Каторга ждёт Пепла. Опустошены Настя, Сатин, Барон, Бубнов. Но в начале пьесы ремарка: «Начало весны. Утро». В чём же тогда оптимизм пьесы, символически заложенный в ней этой ремаркой?

Очевидно, авторский оптимизм в том, что даже в нечеловеческих условиях дна бьётся настоящая жизнь, испытываются настоящие чувства, совершаются настоящие трагедии, вынашиваются настоящие мировоззрения. Человеческое неискоренимо и занимает свою высоту даже в условиях, располагающих к низости и безысходному пессимизму.

А.А.Блок. Лирика. «Двенадцать»

3 тома лирики А.Блока. Эволюция лирического героя.

А.Блок – человек и поэт утончённый. Но в отличие от других утончённых натур, он всегда болезненно тянулся к познанию грубой земной реальности: народного миропонимания, ощущения Родины, жизненной дисгармонии и даже социальной несправедливости. Он рождён быть поэтом вечности, но стремился стать поэтом своего времени. Именно в этом движении от вечности, космоса, небесного идеала к жестокой реальности, переходящему – суть эволюции лирического героя Блока и причины его человеческой и творческой трагедии.

Путь к принятию революционной необходимости, характерной для простонародья упрощённости чувств, права тёмных масс на возмездие приводил его к измене себе, подмене нравственных ценностей и неразрешимым противоречиям.

Почти всю свою лирику сам Блок разделил на 3 тома и назвал эту трёхтомную книгу лирики «трилогией вочеловечения». Под «вочеловечением» он понимал спуск с небес на землю, дорогу от поисков неясного высшего идеала через познание реальности (которую он назвал «страшным миром» или «болотистым лесом») к простым земным истинам. Это путь от высоты эстетического идеала – к земле и народу, ещё более упрощённо – от мечты к реальности.

В 1 том (примерно 1897 – 1904 годы) входят циклы «Стихи о Прекрасной Даме» и «Распутья». Здесь поиск неясного идеала в образе Прекрасной Дамы – Владычицы Вселенной, Души Мира. Реальные чувства и отношения с Л.Д.Менделеевой – лишь повод к обобщению, взлёту в эфирное пространство, приближению к Деве Света, рыцарскому служению мечте – по всем канонам символизма.

Во 2 томе (1904 0 1908) – циклы «Пузыри земли», «Ночная фиалка», «Город», «Снежная маска», «Фаина», «Вольные мысли». Вторгающиеся в сознание поэта события реальной жизни вступают в конфликт с идеальной Душой Мира. Жизнь является в стихиях природы, города и земной любви. Мир предстаёт в дисгармонии, усиливаются гражданские чувства, но сам поэт, принимая веяния новой жизни, себя в неё вписывать не спешит. Стихи начинают строиться на оксюморонах, контрастах, парадоксах, на противоречии прекрасного и отталкивающего. Прекрасная Дама жила в нереальном придуманном мире, а Незнакомка (героиня 2 тома) почти неосвязаемо является в мир торжества пошлости. Позиция лирического героя 2 тома – попытка отстоять свою свободу, своё право на мечту и на поэзию в обывательском мире: «В моей душе лежит сокровище / И ключ поручен только мне...» Согласие с «пьяным чудовищем» в конце «Незнакомки» не буквальное («...Я знаю: истина в вине!»), потому что и вино в стакане поэта совсем не то, что в стаканах «пьяниц с глазами кроликов»; это скорее вино мечты, свободы, творчества, которое поможет поэту существовать в этом мире.

В 3 томе (1908 – 1917) – циклы «Страшный мир», «Возмездие», «Ямбы», «Кармен», «Родина». Здесь после идеалов 1 тома и антиидеалов 2 тома – попытка синтеза, нахождения своего места в грубом мире. Звучат мотивы омертвения мира городской цивилизации («Ночь, улица...»), ощущения безысходности, торжества зла («Голос из хора», «Два века»), грехопадения («Грешить бесстыдно, беспробудно...»), принятия грядущего Возмездия за измену идеалу. Главной темой становятся Россия и ценности народной жизни. К ним теперь поэт идёт как к спасению от страшного мира, но – «ценой утраты части души»: «...За мученья, за гибель – я знаю, - / Всё равно: принимаю тебя!».

Загадочная и неосязаемая Незнакомка 2 тома теперь превращается в приземлённую женщину из ресторана, привлекательную и порочную одновременно. Подлинная глубина чувств сменяется театральной игрой в чувства, и поэт принимает правила этой игры.

Загадочная и противоречивая Русь 1 и 2 томов (девушка, жена) теперь предстаёт Россией как ареной вечной борьбы двух взаимоисключающих и одинаково враждебных русской природе стихий – западной (цивилизация, порядок, культура, организованность, разум) и восточной (дикость, необузданность, широта эмоций) – в стихотворениях «Россия», «Река раскинулась...», «Коршун» и др.

Грядущие революционные потрясения вызывали у Блока восторг и страх одновременно. Поэт признавал право тёмных масс на возмездие, но понимал, что это ведёт к исчезновению из жизни гуманистических начал (по сути дела – об этом поэма «Двенадцать»).

Сам Блок высказался о «трилогии вочеловечения» так: «От мгновения слишком яркого света – через необходимый болотистый лес – к отчаянью, проклятиям, «возмездию» и... - к рождению человека «общественного», художника, мужественно глядящего в лицо миру... - ценой утраты части души».

Анализ стихотворения А.А.Блока «О, весна без конца и без краю...»

О, весна без конца и без краю –
 Без конца и без краю мечта!
 Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
 И приветствую звоном щита!

Принимаю тебя, неудача,
 И удача, тебе мой привет!
 В заколдованной области плача,
 В тайне смеха – позорного нет!

Принимаю бессонные споры,
 Утро в завесах тёмных окна,
 Чтоб мои воспалённые взоры
 Раздражала, пьянила весна!

Принимаю пустынные веси
 И колодцы земных городов!
 Осветлённый простор поднебесий
 И томления рабьих трудов!

И встречаю тебя у порога –
 С буйным ветром в змеиных кудрях,
 С неразгаданным именем бога
 На холодных и сжатых губах...

Перед этой враждующей встречей
 Никогда я не брошу щита...
 Никогда не откроешь ты плечи...
 Но над нами – хмельная мечта!

И смотрю, и вражду измеряю,
 Ненавидя, кляня и любя:
 За мученья, за гибель – я знаю –
 Всё равно: принимаю тебя!
 24 октября 1907

В 1906 – 7 годах А.А.Блок находится в особо тяжёлом состоянии духа: рухнули надежды на счастливую семейную жизнь с Л.Д.Менделеевой, как, впрочем, и надежды русской интеллигенции, к которой Блок принадлежал, связанные с революцией. «Страшный мир» как образ-монстр засасывает поэта: буржуазность, разврат, мещанство, которые поэт ненавидел, становятся отчасти и его средой. На этом фоне разворачивается его стремительное увлечение актрисой театра Комиссаржевской Натальей Николаевной Волоховой. Именно ей посвящены циклы второго тома лирики Блока «Снежная маска» и «Фаина».

Стихотворение «О, весна...» открывало в цикле «Фаина» группу стихотворений под общим заглавием «Заклятие огнём и мраком». Горькая парадоксальность, характерная для Блока, видится уже в этом названии-оксюморне. Здесь, после сладкого обмана «снежно-белого забытья», появилось нечто горько-смятенное и отчаянно-раздольное (как раз в это время и происходит больно ужаливший поэта разрыв с Волоховой).

В первой строфе стихотворения – мажорное приятие жизни: восклицания, звонкое звучание согласных, прямые излияния лирического героя, светлый лексический ряд (весна – мечта – жизнь). Но в последней строке – первый тревожный сигнал: «приветствую звоном щита!» - то есть получается, что герой готов к защите, к бою с этой, как только что казалось, безоговорочно принятой жизнью. Эта двойственность, воспринятая Блоком не только от Н.А.Некрасова, но и от Ф.М.Достоевского (вспомним исступлённые слова Дмитрия Карамазова: «...клянусь, я тебя и ненавидя любил»), характерна и для всего стихотворения. С одной стороны, восторженный, страстный тон, преобладание восклицательных знаков, светлая экспрессия лексики (принимаю, привет, взоры, весна, осветлённый простор поднебесий, с буйным ветром, хмельная мечта); с другой стороны, полноценному, без разбора, приятию жизни словно мешают образы с негативной экспрессивной окраской: «утро в завесах тёмных окна», взоры – «воспалённые», «колодцы земных городов», «томления рабских трудов» (совсем некрасовское!), - контрастирующие с «пустынными весями» и «осветлённым простором поднебесий». У жизни-женщины «змеиные кудри» (эпитет «змеиный» всегда у Блока несёт негативную окраску), «холодные и сжатые губы» и, наконец, сама встреча названа «враждующей» - очередной оксюморон. Отсутствие божественности жизни («с неразгаданным именем бога») ведёт к приятию жизни без разбора, что называется, в полном объёме, тогда как у Достоевского Иван Карамазов отказывался принять мир, если будет пролита одна невинная слеза ребёнка.

Очевидно, что неразборчивость Блока – только кажущаяся. Понять это помогает второй раз встретившийся в стихотворении образ щита. Оказывается, что лирический герой принимает жизнь как достойного соперника в борьбе, при этом отчётливо сознавая, что ему этот бой не выиграть:

За мученья, за гибель – я знаю –
Всё равно: принимаю тебя!

Любовь-вражда лирического героя А.Блока сродни некрасовской «любви-ненависти». Но есть и существенная разница. У Некрасова это парадоксальное сочетание ставится в заслугу лирическому герою («как много сделал он, поймут и как любил он – ненавидя»), а у Блока любовь-вражда – наказание, голгофа, своего рода сознательная жертвенность. Раздвоенность приобретает отчаянно-мученическую, трагическую окраску, так как за безраздельное приятие жизни следует жестокая и неминуемая расплата – «мученья» и «гибель».

Анализ стихотворения «Коршун»

КОРШУН

Чертя за кругом плавный круг,
Над сонным лугом коршун кружит
И смотрит на пустынный луг. -

В избушке мать над сыном тужит:
«На хлеба, на, на, грудь соси,
Расти, покорствуй, крест неси».

Идут века, шумит война,
Встаёт мятеж, горят деревни,
А ты всё та ж, моя страна,
В красе заплаканной и древней. –
Доколе матери тужить?
Доколе коршуну кружить?
22 марта 1916

Это стихотворение завершает цикл «Родина», в котором Блок создал сложный, противоречивый образ России. По мысли Блока, Россия – арена вечной борьбы двух стихий: западной (цивилизация, культура) и восточной (широта, необузданность). Россия посередине, у неё своя, особенная судьба.

Стихотворение написано тогда, когда сам воздух России уже напоён ожиданием катаклизмов. Блок чувствовал и принимал необходимость ломки старого («страшного») мира, но ещё в 1905 году в стихотворении «Сытые» писал об этом старом мире:

Пусть доживут свой век привычно –
Нам жаль их сытость разрушать.
Лишь чистым детям неприлично
Их старой скуке подражать.

Блок как гуманист словно пытался уговорить «чистых детей» совершать ломку цивилизованно, а не разрушительно. В этом противоречии – весь драматизм восприятия Блоком революционной эпохи.

Стихотворение «Коршун» состоит из двух строф по 6 строк. В каждой из строф первые 4 строки рифмуются перекрёстно, а последние две – парно, что придаёт обоим строфам законченность. В первой строфе даны две неторопливые картины, раскрывающие в символических образах судьбу и сущность России. Первый образ – хищный коршун, плавно кружащий над сонным и пустынным лугом. Плавность, неостановимость, даже навязчивость кружения реализуется за счёт оборота «за кругом круг», а также усиливается глаголами продолжительного действия «смотрит» и «кружит», плавностью ритма и аллитерацией на протяжные и звонкие согласные звуки «р» (6 раз) и «н» (7).

Кружа, коршун высматривает добычу: «...И смотрит на пустынный луг». Интересно, что после точки у Блока стоит тире – знак связи между двумя явлениями: кружением коршуна и жизнью матери с сыном в избушке. Здесь, в доме русского человека, всё по-прежнему, как и 1000 лет назад – неустройство, грусть, забота, любовь и покорство. В этом вечном стремлении русской женщины «нести крест», не противиться судьбе, жить для кого-то – одновременно и жалкость, и попытка спрятаться от ударов судьбы, не стать добычей коршуна. Нервность, порывистость состояния матери подчёркивается трёхкратным повтором ударного слова «на», что сбивает, нарушает плавность ритма первых строк. Меняется и звучание. Теперь 6 раз в трёх строках встречается звук «с» и его мягкий вариант. Создаётся впечатление, что коршун и мать всё же разделены и мать своей заботой оберегает сына от этой вечно нависшей угрозы, но не борется с ней.

В начале второй строфы калейдоскоп кадров ускоряется, ритм становится сухим, хлестким, много звуков «т», шипящих. 3 и 4 строки после перечня страшных исторических подробностей ещё сильнее подчёркивают вечную судьбу русских людей – проходя через катаклизмы, оставаться прежними, существовать как бы вне этих бурных событий. Ничто: ни хищность коршуна, ни разрушительная сила времени, войн, мятежей

и пожаров – не способно изменить размеренную, плавную, сонную жизнь. Оттого и ритм 3-4 строк вновь возвращает нас к плавности начала стихотворения.

Но дальше вновь тире после точки – и два резких, однотипных вопроса, завершающих стихотворение. Они остаются без ответа. Старинной формой «доколе» автор словно подчёркивает всегдашность этих вопросов для России. К кому обращены эти вопросы? К судьбе, а может быть, к себе? Что в этих вопросах: призыв? Нетерпение? Попытка разгадать тайну судьбы? Или жалость? А может быть, желание внушить матери мысль о необходимости изменить судьбу, нарушить покорство и сон, покончить с опасностью, которая вечно кружит над русской жизнью? Вопросы без ответа обретают статус риторических.

И всё же остаётся впечатление, что в сосуществовании матери и коршуна есть какая-то особая, неповторимая гармония, равновесие, а нарушить равновесие всегда опасно. Выходит, не «доколе», а навсегда?

Эти противоречия Блок был разрешить не в силах, но в его поэтической искренности – сила и высота стихотворения.

Поэма «Двенадцать» (1918)

Вопросы к анализу поэмы:

1. *Какие две тенденции просматриваются в действиях революционного патруля?*
2. *Устраивает ли Блока мир буржуазии и мещанства? Как это показано?*
3. *Почему «пёс безродный» так и не отстаёт до самого конца? С ним ли борются красноармейцы? С кем?*
4. *Действительно ли «святая» их «чёрная злоба»?*
5. *За что бойцы ненавидят Ваньку с Катькой?*
6. *Как они воспринимают личную драму Петрухи?*
7. *Почему после картины безудержного кутежа в 8 главе звучит интонация народного плача?*
8. *Почему в поэме Блока убивают именно женщину? Какая она?*
9. *Какую роль в поэме играет образ Иисуса Христа?*

Краткий анализ.

Это первая поэма о революции. Блок записал в дневнике: «Сегодня я – гений». Друзья не поняли поэму и отвернулись от Блока.

Тем не менее поэма очень блоковская, продолжает тему России. Здесь, теперь уже в представителях нового мира, творящих всемирный катаклизм на улицах революционного города, борются два начала: анархически-разбойное («запирайте этажи, нынче будут грабежи», «на спину б надо бубновый туз») и уверенно-победительное, организующее («революционный держите шаг...»).

Старый мир буржуазии и мещанства, мир «сытых» не устраивает автора: в 1 главе конкретные представители этого мира нарисованы сатирически. Этот мир ассоциируется с «псом безродным, паршивым». Но пёс не отстаёт от двенадцати, а тащится за ними до самого конца. Значит, их усилия бесплодны и направлены совсем на другое. На что же направлена их «чёрная злоба», которая им кажется «святой»?

Очевидно, они прежде всего против лихача, Ваньки и Катьки, изменивших их идеалам и нашедших свою нишу в хаосе революции. В погоне за разбогатевшим и потому теперь ненавистным Ванькой один из двенадцати Петруха по ошибке убивает Катьку, которую сам любил. Но частная трагедия Катьки и Петрухи никого не интересует: «Не такое нынче время, чтобы нянчиться с тобой!» - говорят страдающему убийце товарищи. И он в ответ срывает своё горе в злобном и безудержном кутеже. Но следующая, 8 глава, написана в форме народного плача. Горе остаётся даже после кутежа, но революции до этого дела нет.

Всё высокое, красивое огрубляется и принижается. Поэтому после строк романса Ф.Глинки в начале 9 главы – вновь сцена разгула: «Гуляй, ребята, без вина!»

Революцию Блок изображает как стихию, сметающую всё. Она массова и не признаёт ничего частного. Она безнравственна: революционные товарищи в 10 главе называют Петруху «бессознательным» и шантажируют его: «Али руки не в крови из-за Катькиной любви?» (мол, сам убил, теперь уж иди до конца...).

Убивают в поэме именно женщину, а ведь идеал Блока всегда воплощался в женском начале. И Россия у Блока – женщина, и образ Иисуса Христа в поэме отличается чистотой и женственностью. Интересно, что, кроме характерных для поэмы чёрного, белого и красного цветов, всего два раза появляется ещё один почти цветовой эпитет – «жемчужный»: по отношению к Катькиным зубам и к Иисусу.

Двенадцать палят из винтовок в «незримого врага». В 12-й главе стреляют вперёд, без разбора, туда, где им мерещится враг. А впереди-то оказывается не враг, а Иисус Христос. Хорошо, что он недоступен: «от пули невредим». Выходит, что совпадение числа патрулей с числом апостолов Христа случайно. Либо это не апостолы, либо они его окончательно предали.

Блок принял право угнетённых на возмездие. Но само возмездие показал бессмысленным, бесполезным, лишённым святости («и идут без имени святого / Все двенадцать - вдаль. / Ко всему готовы, / Ничего не жаль...»).

«Двенадцать» - это и революционная, и антиреволюционная поэма. Революция как очищение необходима, но она убивает личность, уничтожает женское начало, расправляется со святынями, не несёт очистительного света, на который рассчитывал Блок, когда писал в статье «Интеллигенция и революция» «всем сердцем слушайте революцию».

А гением Блок назвал себя, наверное, потому, что впервые создал истинно народное произведение, в котором сказались не только внешние признаки народности (просторечия, уличные диалоги, интонации народных и блатных песен, частушек, плачей), но и сам народный дух, постичь который он так хотел всю жизнь.

Интересно, что при новаторстве, демократизме поэмы в ней всё же остались черты символизма, верность Блока ранним идеалам. Космичность земных стихий, недостижимо высоко и далеко парящий Христос, как и прежде, оказываются для Блока идеальными, свободными от земных страстей, таящими в себе высший смысл бытия, недостижимыми для земных людей.

С.А.Есенин. Лирика

Сквозные сюжеты в лирике С.А.Есенина

1. Мать. Родной дом. Голубая Русь. Блудный сын.

«Гой, ты, Русь моя родная...» 1914
 «Разбуди меня завтра рано...» 1917
 «Я покинул родимый дом...» 1918
 «Эта улица мне знакома...» 1923
 «Письмо матери» 1924

2. Столкновение Голубой Руси с каменной, стальной цивилизацией.

«Корова» 1915
 «Песнь о собаке» 1915
 «Сорокоуст» 1920
 «Мир таинственный, мир мой древний...» 1921
 «Я усталым таким ещё не был...» 1923
 «Неуютная жидкая лунность...» 1925
 «Спит ковыль. Равнина дорогая...» 1925

3. Хулиганство как попытка противостояния ударам судьбы.

«Хулиган» 1920
 «Исповедь хулигана» 1920
 «Всё живое особой метой...» 1922
 «Не ругайтесь. Такое дело!..» 1922
 «Я обманывать себя не стану...» 1922
 «Да! Теперь решено. Без возврата...» 1922
 «Годы молодые с забубённой славой...» 1924

4. Любовь. Отречение от хулиганства.

«Заметался пожар голубой...» 1923
 «Пускай ты выпита другим...» 1923
 «Персидские мотивы» 1924
 «Собаке Качалова» 1925
 «Я помню, любимая, помню...» 1925

5. Покаяние в грехах, богохульстве.

«Мне осталась одна забава...» 1923
 «Дорогая, сядем рядом...» 1923
 «Несказанное, синее, нежное...» 1925

6. Попытка возвращения «блудного сына» в Русь советскую.

«Возвращение на родину» 1924
 «Русь советская» 1924
 «Русь уходящая» 1924

7. Прощание с молодостью, способностью любить.

«Не жалею, не зову, не плачу...» 1921
 «Мне грустно на тебя смотреть...» 1923
 «Над окошком месяц...» 1925
 «Ты меня не любишь, не жалеешь...» 1925

«Клён ты мой опавший...» 1925
 «Отговорила роща золотая...» 1924

8. Примирение с жизнью, людьми. Предчувствие ухода. Итоги.

«Мы теперь уходим понемногу...» 1924
 «Пушкину» 1924
 «Отговорила роща золотая...» 1924
 «Спит ковыль. Равнина дорогая...» 1925
 «До свиданья, друг мой, до свиданья...» 1925

Мотив родины в лирике С.А.Есенина

Есенин – тончайший лирик, его поэзия искренна и человечна. Если Н.Некрасов, по мысли М.Цветаевой, «говорил народом», то о Есенине можно сказать – «говорил природой»: он словно был её частицей, её идеологом и защитником.

Образ родины в поэтическом сознании Есенина связывался, прежде всего, с русской нетронутой природой, деревенским бытом, родным домом, матерью.

В ранней лирике («Гой, ты, Русь моя родная...» 1914) Русь – образ идеальный, лишённый теневых сторон. «Голубая Русь» с её синью, хатами, полями, околицами, хоровами, девичьим смехом предстаёт в святом обличье; это для лирического героя даже нечто высшее, чем рай: «...не надо рая, дайте родину мою».

В более поздних стихах отношение к родине драматизируется. Ставший городским жителем поэт внутренне, душой остаётся всё там же, в любимой Голубой Руси. В стихотворении «Русь советская» (1924) он пытается вернуться к своим святыням, но не находит в родном селе прежней гармонии. Жизнь нарушена. Разрушена старая «мельница – бревенчатая птица», «ноги босые... уткнули по канавам тополя», «клёны морщатся ушами длинных веток». Возвращения блудного сына не состоялось, потому что сам дом изменился больше, чем поэт. Лирический герой связывает эти пагубные перемены в природе и быте с наступлением новой жизни: «сельчане... немывыми речами свою обсуживают жись», «хромой красноармеец... рассказывает важно о Буденном», «поют агитки бедного Демьяна», «с горы идёт крестьянский комсомол». Поэт не отвергает эти новые явления, хочет их принять, но чувствует, что сам стал здесь чужим и ненужным. Поэтому, приветствуя новую жизнь, он всё-таки клянётся в верности своим прежним, пусть и оставшим от жизни, поэтическим идеалам: «Отдам всю душу октябрю и маю, / Но только лиры милой не отдам». Поэзия для него даже глубже, чем душа, это самое сокровенное и неизменное.

И в дальнейшем в стихах поэта стремление примирить свои идеалы с новой жизнью вновь и вновь оборачиваются их непримиримостью. В стихотворении 1925 года «Спит ковыль...» – вновь возврат к образам Голубой Руси и даже клятва на верность ей:

Всё равно остался я поэтом
 Золотой бревенчатой избы.

Но приход «чужой юности» воспринимается как наступление «злейшего врага». И тогда возникает единственное и трагическое желание – уйти, примирившись и со старым, и с новым:

Дайте мне на родине любимой,
 Всё любя, спокойно умереть.

В этом же году в стихотворении «Неуютная жидкая лунность...» конфликт как будто разрешается по-иному:

Но и всё же хочу я стальную
 Видеть бедную, нищую Русь.

Теперь причину нарушения гармонии природы поэт пытается видеть не в наступлении нового, а наоборот – в сохранении старого быта (символы этого быта – «песня тележных колёс», нищета). Но даже новая, стальная Русь может войти в

поэтическое сознание лишь при условии оживления: «внимая моторному лаю», «на лапах чугунный поезд» («Сорокоуст» 1920). Одновременно в самой страшноватости и уродливости этих метафорических образов кроется и скрытый протест есенинского подсознания против технической атаки цивилизации, обрушивающейся на природу.

Конфликт поэтического сознания с меняющимися представлениями не заслоняет, однако, главного в творчестве Есенина: беззаветной любви поэта к родине, принявшей в его стихах драматические, но при этом неподражаемо поэтичные формы.

Классическое школьное сочинение по лирике С.А.Есенина
СТИХОТВОРЕНИЕ С.А.ЕСЕНИНА «НЕСКАЗАННОЕ, СИНЕЕ, НЕЖНОЕ...»
(ВОСПРИЯТИЕ, ИСТОЛКОВАНИЕ, ОЦЕНКА).

«Отдам всю душу октябрю и маю,
Но только лиры милой не отдам».
С.А.Есенин

Сергея Есенина я люблю с детства. Песенный стих, русская природа, душевность и образность всегда притягивали, пленили. Всё в стихах Есенина казалось живым, родным и простым: мать, деревенский дом, клёны, липы, тополя, берёзы, светлые чувства, «голубая Русь»...

Но в последнее время для меня открылся другой Есенин, тот, стихи которого долгие годы запрещала сталинская пропаганда в далёких 30-х – 40-х. Это Есенин, заблудившийся в непостижимом для него историческом и бытовом пространстве; Есенин, страдающий от потери ясности понимания жизни, запутавшийся в противоречиях, уговаривающий сам себя согласиться то с одними истинами, то с другими, совершенно противоположными первым. Такой, необыкновенно противоречивой, стала его лирика особенно в 1924-1925-м годах, при этом не растеряв своих лучших качеств: глубокого лиризма, органичной образности, исповедальной силы и искренности. В ряду стихотворений этого периода сверкает своими метафорическими гранями и лирический шедевр «Несказанное, синее, нежное...».

Интересно, что эта первая строка, по которой мы называем произведение, в стихотворении действительно заканчивается многоточием. Видимо, этими тремя мелодично звучащими из-за сильной аллитерации на звук «н» эпитетами не исчерпывается для лирического героя лексический ряд, характерный для его ранних поэтических представлений. «Голубая Русь», в которой «синь сосёт глаза», осталась мила поэту, но время с его историческими катаклизмами что-то внезапно нарушило, оборвало в этой гармоничной связи. Да и сам герой стал иным, вернее иным стал образ жизни, но не душа. Он и её, душу, хочет отдать «октябрю и маю» - символам новой действительности. И тут начинается беда. Поэт хочет выпрыгнуть в вагон скрежещущего по рельсам технического прогресса «чугунного поезда», но на самом деле всем сердцем остался с «красногривым жеребёнком», не поспевающим за «каменной и стальной» цивилизацией. Так и здесь: «...И душа моя – поле безбрежное – дышит запахом мёда и роз».

Стихотворение написано в форме разговора с собственной душой:

Стой, душа, мы с тобой проехали
Через бурный положенный путь.

Этот приём очень характерен для Есенина. Сознание будто отторгается от души и ведёт с ней сложный и мучительный диалог. Апофеозом подобного раздвоения стала страшная поэма «Чёрный человек».

Лирический герой «позднего» Есенина страдает оттого, что «утих», что «годы сделали дело». В разных стихотворениях мотив уходящей молодости и силы рождает разные переживания. В одних – зависть к себе прошлому или к нынешним молодым («Цветите, юные! И здоровейте телом!»). В других – отчаянное осознание невозможности

прощания с молодостью («Кто сгорел, того не подожжёшь»). В третьих – продолжение борьбы с безжалостным временем («Но и всё же душа не остыла...»). В четвертых звучит «взрослый», философский мотив примирения с неизбежным, принятия жизни во всех её измерениях. «Несказанное, синее, нежное...» относится к последним:

Я утих. Годы сделали дело,
Но того, что прошло, не кляню.

А потом ещё более явно: «принимаю, что было и не было...» Но у Есенина всегда найдётся либо «только...», либо «но и всё же...», либо просто «но». Эти конструкции вскрывают противоречие, возражение собственной душе или тому, что только что высказано. Так и в этом стихотворении – после «принимаю» звучит «только». Поэт жалеет теперь лишь о собственных ошибках:

...Слишком мало я в юности требовал,
Забываясь в кабацком чаду.

Однако в последней строфе даже на это «только» находится своё «но» - звучит возражение против только что прозвучавшего возражения. И это последнее «но» оказывается в стихотворении решающим. Ошибки «буйной молодости» вполне понятны, объяснимы и простительны, ведь даже «дуб молодой, не разжёлудься, / Так же гнётся, как в поле трава...». Характерно, что в любых, даже философских оценках, решающую роль играет органический образ – непременно природное сравнение. В восклицании, заканчивающем стихотворение, спрятана вся палитра противоречивых чувств: и восторг молодостью, и горечь о прошедшем, и попытка что-то вернуть, и примирение с неизбежным.

Но и эта гамма чувств не исчерпывает всей сложности поединка сознания лирического героя с собственной душой. Так хочется разобраться «во всём, что видели, что случилось, что стало в стране!» Разобраться, чтобы простить тех, кто «напылили кругом... и пропали под дьявольский свист», оставив героя одного «в лесной обители», в полной тишине, располагающей к философскому принятию жизни, к примирению.

В этом внутреннем бдении – весь Есенин. Такого Есенина, мучающегося от попыток развязать жизненные узлы, я особенно любил. Таким я увидел его в стихотворении «Несказанное, синее, нежное...». Такому Есенину я отдаю теперь свои читательские предпочтения.

В.В.Маяковский. Лирика

Стихотворение «Война объявлена»

«Вечернюю! Вечернюю! Вечернюю!
Италия! Германия! Австрия!»
И на площадь, мрачно очерченную чернью,
багровой крови пролилась струя!

Морду в кровь разбила кофейня,
зверьем криком багрима:
«Отравим кровью игры Рейна!
Громами ядер на мрамор Рима!»

С неба, изодранного о штыков жала,
слёзы звёзд просеивались, как мука в сите,
и подошвами сжатая жалость визжала:
«Ах, пустите, пустите, пустите!»

Бронзовые генералы на гранёном цоколе
молили: «Раскуйте, и мы поедем!»
прощающейся конницы поцелуи цокали,
и пехоте хотелось к убийце – победе.

Громоздящемуся городу уродился во сне
хохочущий голос пушечного баса,
а с запада падает красный снег
сочными ключьями человеческого мяса.

Вздувается у площади за ротой рота,
у злящейся на лбу вздуваются вены.
«Постойте, шашки о шёлк кокоток
вытрем, вытрем в бульварах Вены!»

Газетчики надрывались: «Купите вечернюю!
Италия! Германия! Австрия!»
А из ночи, мрачно очерченной чернью,
багровой крови лилась и лилась струя.

20 июля 1914 г.

ВОПРОСЫ К АНАЛИЗУ СТИХОТВОРЕНИЙ В.В.МАЯКОВСКОГО

1. Главный нерв стихотворения, боль лирического героя. За что и против чего?
2. Как в стихотворении проявилось влияние футуризма (синтаксис, ритмика, неологизмы, что-либо необычное и т.п.)?
3. В чём проявился романтизм, максимализм лирического героя?
4. Как звучит мотив одиночества? В чём трагизм стихотворения?
5. Приведите примеры наиболее сильных эпитетов, метафор, сравнений, гипербол, рифм, парадоксов, звукописи и т.п. В чём сила образов? Как они связаны с содержанием?

6. Есть ли что-либо непонятное?

Анализ стихотворения В.В.Маяковского «Война объявлена»

Стихотворение написано в момент начала разворачивающихся событий империалистической войны и идейно-художественно направлено против этой войны, носит ярко и резко выраженный гуманистический характер. Уже в ранней своей лирике В.В.Маяковский предстаёт как поэт-новатор, играющий словами, звуками, ритмами, метафорами, но при этом сохраняющий определённую и единство поэтической позиции.

Через всё стихотворение как один из важнейших художественных лейтмотивов проходит образ крови, а в сочетании с эпитетом «багровый» слово «кровь» встречается в первой и последней строках, явно окольцовывая композицию стихотворения. Повторы и возвраты к уже использованным образам у Маяковского встречаются часто, но всегда – с определённой динамикой, частичным видоизменением. Так и здесь – заметна эволюция образа крови: в 1-й строфе «багровая кровь... пролилась *на площадь*», а в последней – «лилась и лилась... *из ночи*». От начала к концу стихотворения, от «площади» (ограниченного пространства) до «ночи» (неограниченного) пространство трагедии расширяется. Лексический ряд этого расширения можно представить следующей цепочкой: площадь – город – Европа – небо – звёзды – ночь. Ночь (вселенная) выступает в качестве самого абстрактного и широкого пространства трагедии войны.

Интересно, что образ «крови» возникает в стихотворении и опосредованно: «зверьим криком багрима» (8-я строфа), «с неба, изодранного о штыков жала» (3-я строфа), «красный снег сочными клочьями человеческого мяса» (5-я строфа), «шашки о шёлк кокоток вытрем» (6-я строфа).

Лирический герой дерзко насмехается над фальшивым, квасным патриотизмом газет и военных, поэтому возможную победу называет «убийцей»: даже если она будет достигнута, то случится это только ценой пролитых рек крови.

Само явление войны предстаёт в метафорической системе как явление противоестественное, отсюда обилие грубо-экспрессивной лексики негативного характера: «мрачно очерченную чернью», «морду в кровь разбила кофейня», «громоздящемуся городу уродился во сне», «у злящейся на лбу вздуваются вены». Эта грубость и этот негатив – тоже художественные элементы, с помощью которых автор вызывает в читателе отвращение к явлению войны.

В.В.Маяковский новаторски-дерзко использует в стихотворении целый ряд необычных художественных решений, тесно связанных с поэтикой футуризма. Среди них:

- нестандартные конструкции и образы (например, 3-4-е строки первой строфы, начало третьей строфы и др.);
- звукопись: аллитерация на *ч* – в первой строфе, *м* и *р* – во всём стихотворении, особенно во второй строфе; всё это – сродни звучанию таких слов, как *мрачно, смерч, смерть, мрак, чернь* и т.п.;
- неологизмы *уродился, зверьим* придают лексике ещё большую отрицательную энергию; следует признать, что *зверьим* – острее, чем возможное *звериным, уродился* – гораздо страшнее и сильнее, чем, например, *казался*.

В стихотворении ни разу не встречается авторское «я», но при этом максималистская позиция лирического героя, его романтическое и смелое противостояние массе, миру ощущается в каждой строке. Поэт умеет выразить авторскую точку зрения не только через прямое «я», но и всем художественным строем произведения.

Стихотворение звучит трагично не только по причине антивоенной тематики. Трагическая мощь заключается ещё и в том, что лирический герой абсолютно одинок в своём вопле и ясно осознаёт, что поток крови не остановить в одиночку и этот единственный протест может оказаться тщетным.

Образы стихотворения яркие и гиперболизированы, что вообще характерно для поэтики В.В.Маяковского. Целостно стихотворение представляет собой метафорически развёрнутую гиперболу, а усиление эмоционального воздействия достигается в каждой строфе локальными гиперболизированными эпитетами и метафорами: «подошвами сжатая жалость визжала», «а с запада падает красный снег...» и др.

Художественные решения, использованные автором, работают на пафос стихотворения, создавая отвратительную человеческой природе картину войны, выражая протест против ура-патриотических настроений. Протест этот, как и во всём творчестве «раннего» Маяковского, не политический в первую очередь, а скорее эстетический, нравственный: война – некрасивое, грязное дело, она противна существу человека; призывать к войне подло, даже под патриотическими призывами и лозунгами.

Автор предстаёт в стихотворении как настоящий гуманист, поэт-живописец, новатор, романтик и максималист, рисующий мир яркими, контрастными, жирными красками, но не имеющий положительной программы излечения от язвы войны.

Лирический герой В.В.Маяковского

Маяковский ворвался в поэзию через футуризм: свежо, необычно, ярко, мощно. «Я сразу смазал карту будня...» - он не положил, а расплескал поэтические краски, предстал как поэт-романтик, умеющий подняться над серой обыденностью, мещанством. Он в самом простом, банальном и тривиальном мог увидеть поэзию, красоту, гармонию.

Своим стихом лирический герой Маяковского бросил вызов сытым, самодовольным людям, не желающим или не могущим понимать его новаторства, его права творить. Именно с протеста эстетического, с протеста в сфере искусства начинается Маяковский. И только потом он перерастает в протест против привычных устоев жизни. Маяковский революционен не столько политически, сколько морально, эстетически.

В ранней лирике обнажился конфликт лирического героя с целым миром, этот конфликт поэтически выразился в формуле «я – вы» («А вы могли бы?», «Вам!», «Нате!» и др.).

Лирический герой в поэзии Маяковского – человек смелый, оригинальный, стремящийся к постоянному движению, обновлению. Ему нужно, чтобы «звёзды зажигали», он может назвать «эти плевочки жемчужинами». Он производит впечатление сильного, огромного, грубого великана. Но этот великан, кажущийся всемогущим, вдруг оказывается беззащитным перед «стоглавой вошью» безликой толпы, идущей против него. Он ощущает себя «таким большим и таким ненужным», «бабочку поэтиного сердца» топчут «грязные в калошах и без калош», и он страдает от одиночества и неостребованности в этой озверевшей толпе: «Я одинок, как последний глаз у идущего к слепым человека».

До революции лирический герой ведёт с этим миром «вы» как бы личную, частную борьбу. После революции крепнет уверенность лирического героя в том, что в этой борьбе он не одинок. «Я» очень часто переходит в «мы» и конфликт обретает форму «мы – вы»:

Мы идём, зажатые железной клятвой,
За неё – на крест и – пулю чешите!..

Но лирическое «я» всё равно всегда присутствует: он научился считать общее дело строительства нового мира своим личным, кровным делом. Его патриотизм и гражданственность не искусственны, не выдуманы и не приспособлены к революции, они – свойство его личности. Это особенно заметно в «Стихах о советском паспорте», «Товарищу Нетте...», стихах заграничных циклов. Гордость за родину, в которой человек, как кажется поэту, духовно раскрепостился, для него выше, чем гордость за достижения западной цивилизации, превращающей человека в бездушного робота. Отсюда:

У советских собственная гордость:
На буржуев смотрим свысока.

Главное художественное свойство лирического героя Маяковского – это новаторство, которое включает в себя:

- свободу и дерзость в выборе изобразительных средств;
- новую поэтическую систему (тоническое стихосложение);
- использование глубоких живописных метафор и оксюморонов;
- смелые эпитеты, сравнения, гиперболы;
- новый тип рифм, основанных на созвучии, а не точном совпадении звуков;
- частое употребление неологизмов;
- сюжетность, разговорность поэтической интонации;
- новая графика стиха (лесенка), позволяющая усиливать значимость каждого слова в строке.

Трагичность лирического героя заключается в том, что его мечты и устремления всегда выше и крупнее самой жизни. Но именно без таких смелых и честных максималистов-романтиков во все времена трудно строить новую жизнь или переделывать старую.

Тема гражданской войны в литературе 20-х – начала 30-х годов.

После 1917 года литературный процесс пошёл по трём направлениям:

1. Литература русской диаспоры на чужбине (эмигранты).
2. «Потаённая» (возвращённая к читателю в 80-е годы) литература.
3. Советская (легальная) литература.

Эмигранты (1) и писавшие «в стол» (2) исповедовали идеологию «белого» движения – выступали за сохранение традиций, за приоритет вечных ценностей над временным, переходящим, подверженным сиюминутной политике.

Советские писатели (3) разделяли позицию властей молодой советской республики («красных») и отстаивали единый для всех взгляд на мир, выступали за переустройство мира и человека по определённому идеологическому стандарту.

Власть пыталась приводить художников к идеологической монолитности и художественному единообразию, но даже абсолютно **советские** писатели сопротивлялись партийным установкам своим творчеством, отстаивая право при единой идеологии хотя бы на разнообразие художественных средств и форм. Поэтому внутри советской литературы образовывались различные группы писателей (этот процесс шёл только до начала 30-х годов – до создания Союза писателей СССР, завершившего процесс монополизации советского искусства). Наиболее заметные писательские группы в послереволюционной литературе:

- 1) «Серапионовы братья» (Вс.Иванов, М.Зощенко, В.Каверин, К.Федин, Н.Тихонов, Е.Замятин, В.Шкловский) – выступали против узкоклассового уклада в литературе, за сохранение лучших традиций русской литературы, за привлечение новых художественных форм.
- 2) РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей) – исповедовали идеологию пролетарской литературы: воспитание нового человека во имя коммунистического переустройства общества.

Советская литература сформировала новое литературное направление – социалистический реализм. В основе – идея приоритета классового начала над общечеловеческими ценностями и необходимость насильственной «организации» человеческой природы.

Однако вопреки этим идеологическим установкам нередко творили и классики (М.Горький, Л.Леонов, М.Шолохов, В.Каверин, В.Катаев, М.Пришвин), и формальные новаторы, модернисты (Е.Замятин, А.Платонов, Ю.Олеша, И.Бабель).

Один из главных литературоведческих вопросов той поры – об отношении искусства к действительности: искусство – познание жизни и человека или искусство – средство переделки людей.

Конкретный водораздел наблюдался в различном подходе к изображению новой жизни, революции, гражданской войны и человека в переломную эпоху (позиции «белых» и «красных»).

Произведения для чтения и изучения:

М.А.Шолохов. Ранние рассказы. «Тихий Дон».

А.А.Фадеев. «Разгром».

И.Э.Бабель. «Конармия».

М.Волошин. «Гражданская война».

И.А.Бунин. «Окаянные дни».

М.Горький. «Несвоевременные мысли».

Е.Замятин. «Мы»

А.Платонов. «Котлован»

Дополнительно – для самостоятельного чтения:

Н.А.Островский. «Как закалялась сталь».

М.А.Булгаков. «Белая гвардия».

А.А.Фадеев. «Разгром». Основные проблемы, опорные эпизоды, герои

1. Проблема развития характера героев в экстремальных условиях войны.

Эпизоды:

Противоречивость Морозки в начале романа (глава «Морозка»).

Эпизод воровства дынь («Шестое чувство»).

Постепенная перемена в Морозке в сцене суда («Мужики и угольное племя»).

Грубое объяснение Морозки с Варей и с Мечиком («Враги»).

Нравственные переживания Морозки («Первый ход», «Пути-дороги»).

Срыв с тоски по коню и любви («Три смерти»).

Героический поступок Морозки («Девятнадцать»).

Развитие характера Вари.

Сложность характера Мечика, закономерность его предательства.

2. Проблема взаимоотношения руководителя и масс:

Сельский сход – суд над Морозкой («Мужики и угольное племя»).

Корректировка Левинсоном плана Метелицы («Левинсон»).

Внутренняя борьба в Левинсоне («Мечик в отряде»).

Превращение в силу, стоящую над людьми – эпизод глушения рыбы («Страда»).

Эпизод гатения болота («Трясина»).

Возвращение Левинсона к жизни («Девятнадцать»).

3. Проблема гуманизма:

Эпизоды с глушением рыбы, со свиньёй корейца и с умирающим Фроловым («Страда»).

И.Э.Бабель (1894 – 1940). «Конармия»

Родился в Одессе в состоятельной и образованной еврейской семье. Учился в Коммерческом училище им. Николая 1-го. С 1912 года начинает писать. В 1915 г. переезжает в Петербург. С декабря 1917 г. работает в ЧК. В 1918 году – корреспондент газеты «Новая жизнь», где в это время М.Горький публикует «Несвоевременные мысли». В 1920 г. добровольно идёт на фронт, попадает в 1-ую Конную армию С.Будённого.

В 1923 г. публикует первые рассказы из цикла «Конармия». К концу 20-х годов пишет «Одесские рассказы» - колоритное повествование об особом воздухе и быте одесской Молдаванки, насыщенное еврейским национальным духом.

В 1939 году по доносу арестован на даче в Переделкине за «антисоветскую заговорщицкую террористическую деятельность...». В январе 1940 года расстрелян в подвале Лубянки.

«Конармия» представляет собой, на первый взгляд, череду зарисовок случайных событий гражданской войны, очевидцем или участником которых стал автор. Но в композиции цикла есть своя организация: во-первых, общие для ряда рассказов герои, в том числе образ автора-повествователя; во-вторых, общий стиль своеобразной бесхитростной летописи последовательно происходивших или воспоминаемых событий; в-третьих, единый язык, в котором парадоксальные авторские сравнения и художественно виртуозные характеристики сочетаются с грубо-невежественной речью ведущих тяжёлую военную жизнь героев; в-четвёртых, у Бабеля по-чеховски искусно упрятана авторская позиция: он не за «белых» и не за «красных» (хоть сам и служил в Красной армии), нигде прямо не звучат ни антивоенный, ни гуманистический пафос; война показана настолько

между прочим, что читатель приходит в ужас именно от такой обыденности рассказа о немислимых жестокостях и страданиях. Гуманизм рассказов не внешний, не показной и не кричащий, а глубоко внутренний, подспудный, потайной.

Страшные парадоксы, построенные на несовместимости понятий, встречаются уже в первом рассказе цикла **«Переход через Збруч»**: «поля пурпурного мака... в желтеющей ржи..., девственная гречиха, жемчужный туман...» - и вдруг: «Оранжевое солнце катится по небу, как отрубленная голова... Запах вчерашней крови и убитых лошадей каплет в вечернюю прохладу». В избе рядом со спокойно спящими людьми – труп хозяина. А в конце рассказа – щемящая нота невосполнимой для оставшихся в живых утраты.

Фантасмагория бессмысленной вражды по-своему художественно раскрыта в каждом рассказе. Вот в рассказе **«Письмо»** совсем ещё мальчишка Курдюмов, не успевший научиться читать и писать, спокойно, неторопливо диктует письмо о гибели брата и зверском убийстве братом Семёном отца. Трагедия войны хладнокровно проходит через семью. Её чудовищность усиливается тем, что спокойно рассказывается ребёнком, к тому же буднично, почти бесчувственно, без тени сожаления или ужаса.

В рассказе **«Мой первый гусь»** Бабель безжалостно к самому себе и себе подобным пишет о «боевом» крещении автора-интеллигента, образованного и воспитанного человека, попавшего в грубые военные обстоятельства и чуждую ему невежественную солдатскую среду. Герой, почувствовавший презрение к себе, очкарику-интеллигенту, со стороны остановившихся у хозяйки солдат, с бессмысленной жестокостью, описанной в натуралистических подробностях, убивает гуся хозяйки, чтобы утолить чувство голода и попасть «в свои» для этих людей. Это ему вполне удаётся, но в конце рассказа незаметными штрихами показаны страдания героя, изменившего себе: он с горечью называет забой гуся своим первым убийством и переживает от того, что поддался соблазну приспособиться к среде, изменить себе ради разрешения щекотливой ситуации. Война калечит души и нравы – невольный вывод об идее рассказа.

Стиль Бабеля динамичный, он экономен в описаниях. Рассказы производят тяжёлое впечатление, оставляют раны на душе, они кажутся пессимистичными, способны внушить потерю веры в светлые начала жизни читателю, если он не сумеет ощутить за описанными жестокостями гуманное сердце автора, который честен перед собой и читателем.

Общечеловеческое в рассказах Бабеля выше идеологического. Символами вечности, выступающими в «Конармии» в роли образных мерил человеческих деяний, становятся луна, солнце, звёзды, встречающиеся во многих рассказах впечатляющего цикла. Их сияние, тепло и свет вечны и неизменны, сколько бы зла не несли миру втянутые в бессмысленную вражду между собой люди.

А.П.Платонов. «Котлован» (1929-1930 гг).

Это повесть-гротеск, траги-пародия на социалистическое строительство. По жанру это и социальная притча, и философская сатира, и пронзительная лирика, и предупреждающий крик-антиутопия.

Из котлована, который безостановочно роют герои повести, никогда не вырастет «город-сад». Не углубляясь и не принимая сколько-нибудь желаемой формы, котлован превращается в огромную бесформенную яму, расширяющуюся настолько, что становится способным искалечить землю, уничтожить пашни и реки. Вместо котлована для фундамента общепролетарского дома, яма превращается к концу повести в могилу ребёнка – Насти, бывшей единственной радостью, отрадой и надеждой землекопов. Абсурд происходящего не поддаётся нормальному осмыслению.

Повесть всем своим художественным существом разоблачила антидемократичную и античеловеческую сущность тоталитарной системы, в которой жестокие правители добиваются от туповато-простоватого народа массового психоза всеобщего и безоговорочного послушания, безумной жертвенности, невежества и абсолютной слепоты.

Среди казарменно-барачного единомыслия людей-марионеток единственным правдоискателем, засомневающимся в человеческой правоте происходящего, становится уволенный до этого с завода за задумчивость Вощев. Но и он не обретает истины. Глядя на умирающую Настю в конце повести, Вощев думает: «Зачем ему теперь нужен смысл жизни, если нет маленького, верного человека, в котором истина стала бы радостью и движением?» А Платонов вслед за Ф.Достоевским не видит оправдания миру, не сумевшему уберечь ребёнка.

Рабская психология пронизывает жизнь героев повести. Это рабство основано на ритуалах новой веры – религии Котлована. Лейтмотивом повести становится не торжество жизни, а приближение смерти. Не случайно герои заготавливают для себя впрок не дрова или продукты, а гробы. Они загодя готовятся к смерти и хотят встретить её близкий приход во всеоружии. Смерть, убийства – обыденное дело в этом мире, и происходят они на страницах повести почти незаметно, как бы между прочим, как само собой разумеющееся.

Читательское воображение поражает абсолютно неповторимый, образно-неправильный язык «Котлована». Художественная речь и автора, и героев словно спрямляется, как сама жизнь, несогласованными канцеляризмами и народными новообразованиями попеременно с метафорическими выражениями. И получается изломанный, своего рода правильно-неправильный язык: «...неподвижные деревья бережно держали жару в листьях» (метафоризм); «Вощев спустился по крошкам земли в овраг и лёг там животом вниз, чтобы уснуть и расстаться с собою» (смещение действия и состояния); «его пеший путь лежал среди лета» (смещение пространства и времени); «Как заочно живущий, Вощев гулял среди людей, чувствуя нарастающую силу горящего ума и всё более уединяясь в тесноте своей печали» (смещение канцелярской и метафорической речи).

Смерть Насти, трагедия одиночества Вощева и Прушевского, безмолвное и страшное исчезновение людей, погружённых на Плот, безнадежность и бессмысленность затеи с рытьём котлована – всё это яркий художественный приговор крепнувшему в то время в СССР тоталитарному режиму и мифическим коммунистическим идеям.

Е.И.Замятин. «Мы» (1920 год)

Роман-антиутопия – художественно убедительное, сатирически заострённое, гиперболизированное предупреждение, рисующее картину всеобщего счастья как мрачного будущего на основе чутко уловленных тенденций современной автору действительности.

Е.Замятин нарисовал будущее общество сверхцивилизации в 28 веке как единое и монолитное сообщество не людей, а нумеров, лишённых, казалось бы, имён, души, фантазии и прочего человеческого. Благодетель, стоящий во главе Единого Государства, исповедуя идеологию полного торжества разума над чувствами, искренне считает себя творцом всеобщего счастья, нового рая, вычисленного с помощью точных наук. В едином порыве, осуществляя волю Благодетеля и под присмотром всевидящего ока Хранителей, нумера строят огромный корабль Интеграл (аналог будущего космического корабля), который должен помочь Единому Государству «заставить быть счастливыми» всех остальных обитателей Вселенной, в том числе тех, кто остался за Зелёной Стеной и живёт просто, по-человечески, как это было в глубокой древности.

Роман написан в эпистолярном жанре, в форме дневника одного из Нумеров, строителя Интеграла инженера Д-503, что придаёт повествованию высокую степень чувственности и достоверности. С самого начала дневника Д-503 представляет себя всего лишь частицей «математически совершенной жизни» населяющих Единое Государство Нумеров, т.е. этих «мы». Философия, на которой строится торжество жизни, – «абсолютная подчинённость, идеальная несвобода», которая избавляет каждого от ненужных хлопот об устройстве жизни или о борьбе за счастье. Благодетель открыто

называет себя палачом, сравнивая себя с казнившими Иисуса Христа, поскольку сумел сказать людям, что такое счастье, и, «приковав их к этому счастью на цепь», он сделал их всех обитателями рая – «блаженными с оперированной фантазией», не знающими желаний, жалости, любви, забот. Придворным искусством управляют Хранители, для удовлетворения сексуальных потребностей введены розовые талоны с заказом партнёра в определённые для сексуальных контактов часы, деторождение регулируется законом и официальным разрешением.

В процессе повествования Д-503 постепенно переоценивает происходящее, и философия Благодетеля подвергается испытаниям, более того - заметно поколеблена. В центре этих нарушающих работу отлаженного механизма беспокойств – два женских персонажа – О-90 и I-330.

Бунт О-90 лишён всякой идеологии, революционности и философии: он заключается в том, что она не утратила способности к простым и сильным человеческим чувствам, столь вредным, опасным и даже разрушительным для этого смоделированного мира. О-90 взрывает этот мир изнутри, ибо живущая в ней способность любить подтачивает саму основу бездушной идеологии. Она соратница I-330 лишь в том, что обеим нет места в этом обществе – не случайно в тяжёлый момент Д-503, ища спасения для О-90, отправляет её именно к I-330. Но на этом их сходство кончается.

I-330, готовя революционный переворот и захват Интеграла, сама не подозревает, что тоже является продуктом сверхрационального мира. Весь ход повествования убеждает в том, что I-330, пробуждая в Д-503 любовь, сама познаёт её с большим опозданием. Она лишь планово использует Д-503 как одного из влиятельных строителей Интеграла и других в интересах дела. В её идеологии и действиях есть и привлекательное (смелость, мужество), и страшное (безжалостность в осуществлении целей), и этим она напоминает типичных русских революционеров, особенно женщин-революционерок. Как и они, I-330 называет себя антихристианкой и видит свой долг в «разрушении счастливого равновесия покоя, в мучительно бесконечном движении». В своём революционном порыве она мужественна и готова к жестокому насилию и крови. Возможно, такая альтернатива страшит Е.Замятина не меньше, чем Единое Государство, потому и затея с революцией терпит крах.

Формально торжествует Благодетель: пройдя испытания человеческими переживаниями, Д-503 после наказания в виде Великой Операции по удалению фантазии вновь обретает все черты рядового счастливого нумера, частицы «мы».

Но тогда в чём же авторская позиция? Видимо, Е.Замятин против торжества холодного расчётливого разума, увиденного им в западной цивилизации (несколько лет работал инженером в Англии), но он и против обещанной большевиками райской жизни, в которой «я» растворяется в «мы». И в том, и в другом он видит разные стороны несвободы. Он против насилия над человеческим в человеке в любой форме, против права одной личности брать на себя задачу сделать счастливыми остальных. Очевидно, симпатии автора отданы нежной, женственной и детски-беззащитной О-90, которая ни против чего не борется, а только любит, верит, мечтает, готовится родить неразрешённого ребёнка от любимого ею Д-503, и этим одним она опасна для Благодетеля более остальных бунтарей.

Е.Замятин – за внутреннюю свободу человека, за торжество чувства над расчётом или хотя бы гармонию разума и чувств. Не случайно столь волнующа и эмоциональна интонация всего романа. Роман о математически смоделированном мире, как ни парадоксально, стал одним из самых чувственных, экспрессивных в русской литературе.

Концовка романа не оставляет сомнений в том, что живое прорастёт сквозь каменную оболочку заведённого порядка подавления личности, и в этом трагическая сила сатирической антиутопии.

М.А.Шолохов. Рассказы. «Тихий Дон»

Художественный мир

Художественное кредо М.Шолохова – поэтизация донского казачества, защиты права простого мужика на свой сложный внутренний мир, своё место в истории, свою драму, свою трагедию, свою комедию.

Лучшие герои Шолохова всегда по-человечески обаятельны, хотя и могут совершать большие ошибки, написаны автором с добрым народным юмором, любовью и болью. Таковы герои 20-летнего писателя в ранних рассказах «Чужая кровь», «Родинка», «Шибалково семя», «Жеребёнок», «Нахалёнок» и др. Таковы Григорий Мелехов, Наталья, Аксинья и другие герои романа-эпопеи «Тихий Дон» (1925 – 1940), таковы любимые герои писателя в романе «Поднятая целина» (1 том – 1932 год, 2 том – 1959 г.), таков и Андрей Соколов из рассказа «Судьба человека» (1956).

В ранний период творчества Шолохов в обрисовке событий гражданской войны не столько на стороне «красных», сколько защищает человечность, гуманность, доброту, справедливость. Он один из немногих советских писателей, которые пишут человека объёмно, вписывая его не в идеологическую схему, а в причудливое сочетание исторической стихии со стихией любовной во всех её проявлениях: родственных, душевных и физиологических (последнее особенно не характерно для советской литературы). Для лучших героев Шолохова быть честными в деле и быть искренними в любви – вещи равнозначимые.

Произведения Шолохова проникнуты живым дыханием родной земли, живой природы. Это его среда существования, он знает её не понаслышке, он впитал в себя весь аромат народной жизни и всегда писал о том, что знает, испытал и пережил сам, при этом поэтизируя и воспевая природные жизненные основы.

В центре мира, на охране всеобщего лада, счастья Родины, по Шолохову, семья, дом. Это – цемент, скрепляющий мир. Вот почему всё своё творчество он посвящает таким моментам в судьбе России, когда семья как основа жизни даёт трещину. Отец случайно в запале боя убивает сына, оказавшегося в стане противника во время самой бессмысленной и трагической гражданской войны (рассказ «Родинка»). Простой солдат убивает любимую женщину, предавшую отряд, и оставляет на воспитание сына (расск. «Шибалково семя»). В «Тихом Доне» под воздействием трагических исторических событий и безумной любви Григория и Аксиньи постепенно рушатся основы самой, казалось, крепкой и незыблемой семьи Мелеховых. Герои «Поднятой целины», сознательно жертвуя своим личным ради торжества идеи, которой они служат, остаются бессемейными и бездетными. Пройдя испытания войной и пленом; возвращается к разрушенному дому и потерянной семье с усыновлённым ребёнком на руках Андрей Соколов («Судьба человека»).

Но в концовках произведений Шолохова неизменно присутствует оптимистическая нота. Остаётся на пороге новой жизни самый мирный и склонный к любви и семье герой «Поднятой целины» Андрей Размётнов. В надежде на возрождение семейных основ обретают сыновей потерявшие, казалось, всё Григорий Мелехов и Андрей Соколов. Обязательно вернётся и возьмёт своё дитя из детского дома на воспитание Шибалок.

Шолохов верил в возрождение духовных основ русской жизни: связь человека с землёй, прочную семью, любовь и чувство родства. Воспевание Шолоховым этих общечеловеческих ценностей в своих произведениях привело к возможности присуждения ему в 1965 году Нобелевской премии в области литературы в числе пяти за всю историю русских и советских писателей (И.А.Бунин, Б.Л.Пастернак, И.Бродский, А.И.Солженицын).

«Тихий Дон» (1925 – 1940 годы).

Это роман-эпопея в традиции «Войны и мира» Л.Н.Толстого: частное сливается с общим, жизнь выдуманных персонажей сливается с судьбами реальных исторических лиц и судьбой страны и мира в сложную, переломную эпоху.

Фольклорный образ Тихого Дона – символ народной жизни – входит в плоть романа через эпиграфы (два ко всему роману и один – к 3-й книге). Состав романа – 4 книги и 8 частей. Как и у Толстого, действует **принцип композиционной двуплановости**: картины мира перемежаются с изображением военных действий.

К началу XX века существовало 11 казачьих войск общей численностью 4,4 млн человек. Во все времена в характере казаков определяющим было особое уважение к свободе, стремление к независимости, сильные и упрямые характеры. Шолохов воспроизводит в романе казацкие обычаи, передаёт диалектные особенности речи, использует этнографические детали. Однако за исторической судьбой казаков проглядывает судьба народа России в целом.

В романе **699 действующих лиц** – больше, чем в «Войне и мире». Среди исторических лиц – генералы Л.Корнилов, А.Каледин, П.Краснов, казак Подтёлков. Основные герои вымышлены: семьи Мелеховых, Коршуновых, Астаховых, Лестницких, Кошевых и др. Центральное место занимают женские образы: Ильинична, Аксинья, Наталья, Дарья и др.

Основная проблематика эпопеи состоит в противопоставлении мирного быта донских казаков и бесчеловечности войны. Трагедия русского народа в эпоху разлома и братоубийственной войны показана, главным образом, через судьбу простого казака Григория Мелехова. В качестве прототипа Мелехова называют казака Харлампия Ермакова, а в шатаниях и метаниях героя обнаруживаются автобиографические черты автора романа. Мелехов – единственный в романе персонаж, мысли которого потолстовски раскрывает автор, давая его внутренние монологи. Он искренен и честен в мыслях и поступках, имеет необъяснимое очарование, хотя, как и герои Толстого, совершает массу ошибок и даже грехов. Шолохов показывает, как война нравственно калечит людей, заставляет их делать то, что в мирных условиях они бы никогда не совершили. У Мелехова есть нравственный стержень, он правдоискатель, ищет справедливость. Несколько раз на протяжении повествования он перемётывается от «белых» к «красным», от «красных» – в банду и обратно, но в этом нет ничего от неразборчивости или приспособленчества. Он постоянно ищет тех, кто добрее, справедливее, а находит во всех лагерях жестокость и непримиримость. Даже такие сильные люди, как Штокман, Чубатый, Подтёлков и др., оказывавшие на Григория мощное влияние, не могли сбить его с пути или по-своему направить. Он всегда мучительно выбирает сам: между старым и новым (уходит из родной станицы), между миром и войной («Моими руками работать надо, а не воевать»), между Аксиньей и Натальей (любовь-страсть к Аксинье борется с любовью к семье, жене, детям), между красными и белыми, и в этом очарование героя

Один из приёмов психологического анализа в романе (в традиции И.Гончарова, Ф.Достоевского) – сны главного героя. В романе 6 значимых снов Мелехова: о первой схватке с противником на германской войне, где воинский долг борется с человечностью; о пустынной, выжженной степи – подсознательное желание героя вернуться к исконным ценностям; о несбыточном счастье с Аксиньей накануне донского восстания; о бегстве от красных (повторяющийся); о стыде и ужасе опоздания в атаку; о погибших членах своей семьи.

Парадоксы «Тихого Дона».

Григорий мечется между белыми, красными и мирной жизнью, между Натальей и Аксиньей, проявляет несдержанность, употребляет физическую силу, убивает в ярости. Но при этом – симпатичен автору и читателям. Почему? Во-первых, он герой, по-

толстовски ищущий, ошибающийся и преодолевающий свои ошибки. Во-вторых, его выбор всегда от сердца, против зла, жестокости, несправедливости. В-третьих, он человек, способный любить.

Мелехов-старший – наивен, капризен, как ребёнок, порой жесток и прямолинеен, грешен, но при этом добр, домовит, нежен и умеет глубоко любить.

Симпатии автора и читателей к двум главным героиням разделились между семейной, трудолюбивой, глубокой и верно любящей, хотя порой жалкой и беззащитной Натальей и – страстной, ищущей, изменчивой, гордой, порывистой, свободолюбивой, хотя порой порочной, но тоже крепко любящей Аксиньей. В итоге их объединяют и сближают материнство, любовь к Григорию и трагические судьбы обеих.

Главный нравственный идеал Шолохова восходит к почти идеальному образу Ильиничны, воплощающей единственно верный критерий жизни – добро.

А Дон в романе – единственный справедливый судья. Это не фон и не интерьер, это символ текущей, изменчивой, но вечной жизни.

Григорий Мелехов. Этапы жизненного пути.

В самом начале романа становится ясно, что Григорий любит Аксинью Астахову – замужнюю соседку Мелеховых. Герой бунтует против своей семьи, осуждающей его, женатого человека, за связь с Аксиньей. Он не подчиняется воле отца и уходит из родного хутора вместе с Аксиньей, не желая жить двойной жизнью с нелюбой ему женой Натальей, которая после этого покушается на самоубийство – режет шею косой. Григорий и Аксинья становятся наёмными работниками у помещика Листницкого.

В 1914 году – первый бой Григория и первый убитый им человек. Тяжело переживает Григорий. На войне он получает не только Георгиевский крест, но и опыт. События этого периода заставляют его задуматься о жизненном устройстве мира.

Казалось бы, революции совершаются для таких, как Григорий Мелехов. Он вступил в Красную Армию, но не было у него в жизни большего разочарования, чем реальность красного лагеря, где царят насилие, жестокость и бесправие.

Григорий уходит из Красной Армии и становится участником казачьего мятежа в качестве казачьего офицера. Но и здесь – жестокость и несправедливость.

Он вновь оказывается у красных – в коннице Будённого – и вновь испытывает разочарование. В своих шатаниях от одного политического лагеря к другому Григорий стремится найти ту правду, которая ближе его душе и его народу.

По иронии судьбы, он оказывается в банде Фомина. Григорий думает, что бандиты – это и есть свободные люди. Но и здесь он чувствует себя чужаком. Мелехов оставляет банду, чтобы забрать Аксинью и бежать с ней на Кубань. Но гибель Аксиньи от случайной пули в степи лишает Григория последней надежды на мирную жизнь. Именно в этот момент он видит перед собой чёрное небо и «ослепительно сияющий чёрный диск солнца». Писатель изображает солнце – символ жизни – чёрным, подчёркивая неблагополучие мира. Прибывшись к дезертирам, Мелехов прожил с ними почти год, но тоска вновь погнала его к родному дому.

В финале романа умирают Наталья, родители, погибает Аксинья. Остались только сын да младшая сестра, вышедшая замуж за красного. Григорий стоит у ворот родного дома и держит сына на руках. Финал оставлен открытым: осуществится ли когда-нибудь его простая мечта жить, как жили его предки: «пахать землю, ухаживать за ней»?

Женские образы в романе.

Женщины, в жизнь которых врывается война, отнимает мужей, сыновей, разрушает дом и надежды на личное счастье, берут на свои плечи непосильный груз работ в поле и дома, но не сгибаются, а мужественно несут этот груз. В романе даны два основных типа русских женщин: мать, хранительница очага (Ильинична и Наталья) и прекрасная грешница, неистово ищущая своё счастье (Аксинья и Дарья). Две женщины – Аксинья и

Наталья - сопутствуют главному герою, они самозабвенно любят его, но во всём противоположны.

Любовь – необходимая потребность существования Аксины. Неистовство Аксины в любви подчёркнуто описанием её «бесстыдно-жадных, пухлых губ» и «порочных глаз». Страшна предыстория героини: в 16 лет она была изнасилована пьяным отцом и выдана замуж за Степана Астахова, соседа Мелеховых. Аксины сносила унижения и побои мужа. У неё не было ни детей, ни родни. Понятно её желание «за всю жизнь горькую отлюбить», поэтому она яростно защищает свою любовь к Гришке, которая стала смыслом её существования. Ради неё Аксины готова на любые испытания. Постепенно в её любви к Григорию появляется почти материнская нежность: с рождением дочери её образ становится чище. В разлуке с Григорием она привязывается к его сыну, а после смерти Ильиничны заботится обо всех детях Григория, как о своих. Жизнь её оборвалась от случайной степной пули, когда она была счастлива. Она умерла на руках у Григория.

Наталья – воплощение идеи домашнего очага, семьи, естественной нравственности русской женщины. Она самоотверженная и ласковая мать, чистая, верная и преданная женщина. Много страданий принимает она от своей любви к мужу. Она не хочет мириться с изменой мужа, не желает быть нелюбимой – это заставляет её наложить на себя руки. Тяжелее всего будет Григорию пережить то, что перед смертью она «простила ему всё», что она «любила его и вспоминала о нём до последней минуты». Узнав о смерти Натальи, Григорий впервые ощутил колющую боль в сердце и звон в ушах. Его терзает раскаяние.

М.А.Булгаков. «Мастер и Маргарита».

Роман М.Булгакова многомерен. Эта многомерность сказывается:

1. в композиции – переплетении различных сюжетных пластов повествования: судьба мастера и история его романа, сюжет о любви мастера и Маргариты, судьба Ивана Бездомного, действия Воланда и его команды в Москве, библейский сюжет, сатирические зарисовки Москвы 20-х – 30-х годов;
2. в многотемье – переплетении тем творца и власти, любви и верности, бессилия жестокости и силы прощения, совести и долга, света и покоя, борьбы и смирения, истинного и фальшивого, преступления и наказания, добра и зла и т.д.;
3. в объёмности авторской концепции мира как единого целого при неразрывной связи истории, мифологии, мистики, фантастики и реальности;
4. в разнообразии языка, авторских интонаций, художественных приёмов, смешении комического, серьёзного и печального, бытового и философского, сиюминутного и вечного.

Герои М.Булгакова парадоксальны: они – бунтари, стремящиеся обрести покой. Иешуа одержим идеей нравственного спасения, торжества правды и добра, счастья людей и бунтует против несвободы, грубой власти; Воланд, обязанный в качестве Сатаны вершить зло, последовательно творит справедливость, смешивая понятия добра и зла, света и тьмы, что подчёркивает порочность общества и земной жизни людей; Маргарита бунтует против обыденной реальности, своей верностью и любовью разрушая и преодолевая стыд, условности, предубеждения, страх, расстояния и времена.

Кажется, что дальше всех от бунта мастер, ведь он смиряется и не борется ни за роман, ни за Маргариту. Но именно потому он и не борется, что он – мастер; его дело – творить, и он сотворил свой честный роман вне всякой корысти, карьерной выгоды и здравого смысла. Его роман и есть его бунт против «здорового» представления о творце. Мастер творит векам, вечности, «хвалу и клевету приемлет равнодушно», точно по А.С.Пушкину; ему важен сам факт творчества, а не чья-то реакция на роман. И всё же мастер заслужил покой, но не свет. Почему? Наверное, не за то, что отказался от борьбы за роман. Возможно, за то, что отказался от борьбы за любовь (?). Параллельный ему герой Ершалаимских глав Иешуа боролся за любовь к людям до конца, до смерти. Мастер – не Бог, а всего лишь человек, и как всякий человек – в чём-то слаб, грешен... Лишь Бог достоин света. А может быть, покой – именно то, что больше всего необходимо творцу?..

Ещё роман М.Булгакова – о бегстве от обыденной реальности или о преодолении её. Обыденная реальность – это и жестокий в своей несправедности режим Кесаря, попирающий совесть Пилата, воспроизводящий доносчиков и палачей; это и фальшивый мир Берлиозов и окололитературных кругов в Москве 30-х годов; это и пошлый мир московских обывателей, живущих выгодой, корыстью и сенсациями.

Бегство Иешуа – это обращение к душам людей. Мастер ищет ответы на повседневные вопросы в далёком прошлом, тесно связанном, как оказалось, с настоящим. Маргарита поднимается над бытом и условностями с помощью любви и чудес Воланда. Воланд разделяется с реальностью с помощью своей дьявольской силы. А Наташа и вообще не хочет возвращаться в реальность из потустороннего мира.

Ещё этот роман – о свободе. Не случайно герои, освободившиеся от всяческих условностей и зависимостей, получают покой, а несвободный в своих действиях Пилат терпит постоянную пытку беспокойством и бессонницей.

В основе романа – мысль М.Булгакова о том, что мир во всей своей многогранности един, целостен и вечен, и частная судьба любого человека любого времени неотрывна в нём от судеб вечности и человечества. Этим и объясняется многомерность художественной ткани романа, объединившей все пласты повествования одной идеей в монолитное цельное произведение.

В финале романа все герои и темы сходятся на лунной дороге, ведущей к вечному свету, и спор о жизни, продолжаясь, переходит в бесконечность.

Анализ эпизода допроса Иешуа Понтием Пилатом в романе «Мастер и Маргарита» (2 глава).

В 1 главе романа практически нет ни экспозиции, ни предисловия. С самого начала разворачивается спор Воланда с Берлиозом и Иваном Бездомным о существовании Иисуса. В доказательство правоты Воланда сразу же помещается 2 глава «Понтий Пилат», рассказывающая о допросе Иешуа прокуратором Иудеи. Как позднее поймёт читатель, это один из фрагментов книги мастера, которую клянёт Массолит, но хорошо знает Воланд, пересказавший этот эпизод. Берлиоз позже скажет, что этот рассказ «не совпадает с евангельскими рассказами», и будет прав. В Евангелиях есть лишь лёгкий намёк на мучения и колебания Пилата при утверждении смертного приговора Иисусу, а в книге мастера допрос Иешуа представляет собой сложный психологический поединок не только нравственного добра и власти, но и двух людей, двух индивидуальностей.

Раскрытию смысла поединка помогают несколько деталей-лейтмотивов, искусно используемых автором в эпизоде. В самом начале у Пилата предчувствие плохого дня из-за запаха розового масла, который он ненавидел. Отсюда – мучащая прокуратора головная боль, из-за которой он не двигает головой и выглядит каменным. Затем – весть о том, что смертный приговор для подсудимого должен утверждать именно он. Это ещё одна мука для Пилата.

И всё же в начале эпизода Пилат спокоен, уверен, говорит негромко, хотя автор и называет его голос «тусклым, больным».

Следующий лейтмотив – секретарь, фиксирующий допрос. Пилата жгут слова Иешуа о том, что запись слов искажает их смысл. Позже, когда Иешуа снимет Пилату головную боль и тот почувствует расположение к избавителю от боли помимо своей воли, прокуратор будет то говорить на неизвестном секретарю языке, то вообще выгонит секретаря и конвой, чтобы остаться с Иешуа один на один, без свидетелей.

Ещё один образ-символ – солнце, которое заслонял своей грубой и мрачной фигурой Крысобою. Солнце – раздражающий символ тепла и света, и от этих тепла и света всё время пытается спрятаться мучающийся Пилат.

Глаза Пилата сначала мутные, а после откровений Иешуа всё больше и больше блестят прежними искрами. В какой-то момент начинает казаться, что, наоборот, Иешуа судит Пилата. Он избавляет прокуратора от головной боли, советует ему отвлечься от дел и погулять (словно врач), журит за потерю веры в людей и скудность его жизни, затем утверждает, что лишь Бог даёт и отбирает жизнь, а не властители, убеждает Пилата, что «злых людей нет на свете».

Интересна роль влетающей на колоннаду и вылетающей из неё ласточки. Ласточка – символ жизни, не зависимой от власти кесаря, не спрашивающей у прокуратора, где ей вить, а где не вить гнездо. Ласточка, как и солнце, – союзник Иешуа. Она смягчительно действует на Пилата. С этого момента Иешуа спокоен и уверен, а Пилат тревожен, раздражён от мучительного раздвоения. Он всё время ищет повод оставить в живых симпатичного ему Иешуа: то думает заключить его в крепость, то поместить в сумасшедший дом, хотя сам говорит, что тот не сумасшедший, то взглядами, жестами, намёками, недоговорённостью подсказывает арестанту нужные для спасения слова; «с ненавистью почему-то глядел на секретаря и конвой». Наконец, после приступа ярости, когда Пилат понял, что Иешуа абсолютно бескомпромиссен, он в бессилии спрашивает у арестанта: «Жены нет?» - словно надеясь, что она бы смогла помочь вправить мозги этому наивному и чистому человеку.

«Ненавистный город» - резюме Пилата, свидетельство его отчаяния от того, что, верно служа власти кесаря и веря в неё, именно он вынужден утверждать смертный приговор человеку, который невиновен. Непреклонность Иешуа приводит Пилата в

бешенство. В этот момент, перед самым утверждением казни, прокуратор «бешеным взором проводил ласточку, опять впорхнувшую на балкон».

Пилат принял решение, хотя и понял, что больше никто не излечит ему головную боль. Но он продолжает мучиться и после того, как первосвященник Каифа сообщил ему, что помилован не Иешуа, а разбойник Вар-раван. Его охватывает необъяснимая тоска, ему кажется, что «он чего-то не договорил с осуждённым, а может быть, чего-то не дослушал». Его мучает «гнев бессилия».

В момент начала казни Пилат щурится, «но не оттого, что солнце жгло ему глаза... Он не хотел почему-то видеть группу осуждённых...» Когда Пилат произнёс, что помилован Вар-раван, «ему показалось, что солнце, зазвенев, лопнуло над ним и залило ему огнём уши».

М.Булгаков всеми возможными средствами показывает моральную победу Иешуа над Понтием Пилатом и жестокость власти, противостоящей нравственности, свободе, добру, даже против своей воли.

Иешуа – герой, потому что преодолел свой страх и остался верен себе. Пилат – не герой, он не одолел свой страх, для него подчинение власти и карьера оказались более важными, чем человеческое чутьё, совесть, сочувствие, симпатия.

Основные направления развития русской прозы 2-й половины XX века.

1. Тема человека на войне.

Уже во время войны появился ряд правдивых, страстно-патриотических и эстетически совершенных произведений: поэма А.Твардовского «Василий Тёркин», повесть А.Бека «Волоколамское шоссе», рассказы А.Платонова, А.Толстого, роман В.Некрасова «В окопах Сталинграда», повесть Э.Казакевича «Звезда».

Но время меняло акценты художественного анализа войны. В первые послевоенные годы возобладал «лакировочный» подход: романтизация победы, чёрно-белое восприятие, заключающееся в показе кристальной чистоты «наших» и сконцентрированности идиотизма и зла врагов. В литературе исключалась трагедийность. За «упаднические, пораженческие настроения» М.Исаковскому (стихотворение «Враги сожгли родную хату») дали 8 лет каторги.

Первые попытки приблизиться к объективной правде – рассказ М.Шолохова «Судьба человека» (1954г., опубликован в 1956, сразу после XX съезда партии), повесть Ю.Бондарева «Батальоны просят огня» (1956) и его же роман «Тишина». Здесь война показана как страшная трагедия народа; появилась тенденция совмещения «генеральской» и «окопной» правды войны, усилилось чувственное начало по отношению к событийному, впервые поставлены вопросы о причинах поражений в начале войны, о цене побед, о влиянии культа личности на судьбы людей.

В 60-е годы изображение войны и человека пошло по двум направлениям. Первое – масштабное воссоздание исторического полотна в «панорамных романах-эпопеях» «под Л.Толстого»: «Живые и мёртвые» (трилогия) К.Симонова, «Блокада» А.Чаковского, «Война» И.Стаднюка, «В августе 44-го» В.Богомолова, «Щит и меч» А.Кожевникова. Второе направление – сосредоточение внимания на человеке войны в так называемой «прозе лейтенантов» – писателей 1923-24 годов рождения. В.Быков сказал: «Все мы вышли из бондаревских «Батальонов...». Наивысшее художественное воплощение – в прозе малых жанров: повести Б.Васильева, В.Быкова, рассказ В.Кондратьева «Сашка», документальные повести «У войны не женское лицо» С.Алексиевич и «Блокадная книга» Д.Гранина и О.Адамовича, произведения Ю.Бондарева, К.Воробьёва, В.Курочкина. Главная тема этих произведений: как в человеке в нечеловеческих условиях войны сохраняется или рушится человеческое – доброта, гуманность, любовь, неброский героизм. Усилились трагедийность и психологизм. В полный голос зазвучали мотивы предательства и дезертирства, женщин и любви на войне, психологии простого солдата или даже простого человека, втянутого обстоятельствами в войну («Знак беды» В.Быкова). Внимание писателя сконцентрировалось на внутреннем мире человека войны, на мотивах и последствиях нравственного выбора в экстремальных условиях, на описании не батальных сцен, а повседневного быта, военного труда, человеческих отношений.

Важнейшей темой стала тема памяти. Есть попытки и решения вечных тем на военном материале (роман В.Гроссмана «Жизнь и судьба»). Юмористическую и сатирическую традицию в военной теме продолжили В.Курочкин («На войне как на войне») и В.Войнович («Жизнь и удивительные жизнеописания солдата Ивана Чонкина»).

2. Антитоталитарная и «лагерная» проза.

Тему художественного развенчания пагубного воздействия тоталитарного режима на душу и судьбу частного человека, начатую ещё Е.Замятым и А.Платоновым, развивают во 2-й половине XX века А.Рыбаков («Дети Арбата», «35-й и другие годы»), А.Приставкин («Ночевала тучка золотая...»), В.Дудинцев («Белые одежды»), Г.Владимов («Верный Руслан»), В.Шаламов («Колымские рассказы»). А.Солженицын («Один день Ивана Денисовича»), С.Довлатов («Зона»), Г.Жжёнов («Саночки»). Современные

писатели в решении этой темы отходят от иносказаний и символов и рисуют реальные драматические судьбы реальных героев в реальных обстоятельствах. Тоталитарный пресс не способен раздавить верных идеалам юности героев «Детей Арбата», борющихся со своей судьбой братьев Кузьмёнышей («Ночевала тучка...»), учёного-генетика Фёдора Дёжкина и его друзей и последователей, не запятнавших свои «белые одежды», ищущих своё счастье в нечеловеческих условиях «зоны» Ивана Денисовича Шухова, караульного пса Руслана, героев довлатовской «Зоны».

Эти произведения, как ни странно, внутренне связаны с военными. Прежде всего, - поиском гуманизма в антигуманных условиях репрессий, борьбы с наукой, департации целых народов, тюрьмы и каторги – словом, в условиях войны государства со своим народом. Драматические, а порой и трагические судьбы окрашены внутренней нестигаемой стойкостью и верой.

3. «Деревенская» проза.

Это термин условный. Просто в произведениях В.Белова, В.Астафьева, В.Распутина, Ф.Абрамова, С.Залыгина, В.Шукшина преобладают герои – сельские жители. Но внутренний пафос их произведений – не в противопоставлении деревни городу, а в водоразделе между прошлым и настоящим. Эти произведения буквально кричат об утрате народных традиций и устоев, этических и эстетических идеалов самобытной русской жизни, исторической памяти под воздействием разрушительной и безнравственной цивилизации.

К середине 60-х, когда закончилась хрущёвская «оттепель» и надежды интеллигенции на «социализм с человеческим лицом» рухнули, на новом витке возобновились споры «западников» и «почвенников».

Причину надвигающейся экологической и духовной катастрофы «деревенщико» увидели в разрушении традиционных связей человека и природы («Царь-рыба» В.Астафьева, «Прощание с Матёрой» В.Распутина). Природа человека должна жить в согласии, в ладу с природой вне человека. Этой гармонии ищут и деревенский философ Иван Африканович из повести В.Белова «Привычное дело», и чудаки-романтики из рассказов В.Шукшина «Чудик», «Микроскоп», «Мастер».

Деревенский уклад жизни естественен, натурален, а цивилизация, отчуждая человека от природы, формирует психологию потребителя или властелина, лишая человека духовной опоры, - таков основной пафос произведений этих писателей. По мысли В.Астафьева, сегодняшние разобщённость, надругательства над природой и эгоизм – это посланные человечеству испытания, которые нужно пройти. В «Царь-рыбе», повествующей об ужасающих картинах разграбления природы, повального браконьерского отношения к богатствам Сибири, нынешняя эпоха сравнивается с полярной зимой, на смену которой обязательно должны прийти тепло и свет.

4. «Возвращённая» литература третьей волны эмиграции.

Можно выделить две группы этих писателей: 1) «Дети 56 года», уехавшие из страны в 60-70-е годы уже известными писателями: Ан.Кузнецов, А.Гладилин, В.Аксёнов, В.Войнович, В.Максимов, Г.Владимов и др. 2) писатели, выехавшие из СССР безвестными и оформившиеся как литераторы в условиях эмиграции: Э.Лимонов («Это я, Эдичка»), С.Довлатов («Зона», «Чемодан»), Саша Соколов («Школа для дураков»).

В произведениях эмигрантов 3-й волны воссоздаётся картина абсурдности и алогичности жизни, характерная для мироощущения человека 80-х.

5. Проза и драматургия о современной «городской» жизни

Эти произведения преимущественно исследуют нравственные вопросы, проблемы соотношения бытия и быта. На первый взгляд, произведения Ю.Трифонов («Обмен», «Долгое прощание», «Старик»), А.Битова («Сад», «Пушкинский дом»), В.Маканина

(«Предтеча», «Отставший», «Лаз»), В.Токаревой, Т.Толстой, Л.Петрушевской страдают мелкотемьем, бытописанием. На самом деле Ю.Трифонов исследует самые различные ситуации нравственных подмен, которые медленно, изнутри подтачивают основы жизни. Маленьким, почти незаметным предательством выглядит стремление главного героя повести «Обмен» Дмитриева к совершению квартирной сделки с больной матерью. Но это так же незаметно ведёт к деградации личности. Главная тема А.Битова – духовная несвобода, неорганичность современного человека. В.Маканин, рисуя характерный для советской эпохи барачно-поселковый быт, исследует причины человеческой ущербности, зыбкости положения героев, утративших сокровенные, личностные начала в толпе и тесноте обезличенной общественной жизни.

Характерная черта современных произведений – отсутствие или размытость положительного героя, идеала, героя времени. Человек в этих произведениях сложен, противоречив, индивидуален, похож на самого себя, и в этом его самоценность. Такими же предстают и герои лучших пьес 80-х годов – «Человек со стороны» И.Дворецкого, пьес В.Розова, «Старший сын», «Провинциальные анекдоты» и «Утиная охота» А.Вампилова.

6. Новейшая литература постмодернизма конца XX – начала XXI века.

К числу таких произведений можно отнести поэму В.Ерофеева «Москва-Петушки», роман Ф.Розинера «Ахилл бегущий», произведения А.Варламова «Гора», Л.Урицкой «Сонечка», Б.Окуджавы «Упразднённый театр», Д.Ликспирова «40 лет Чарнджоя», В.Сорокина «Розовое сало».

7. Русская проза нерусских авторов.

К русской прозе конца XX века можно отнести и самобытные, талантливые произведения грузина Н.Думбадзе «Закон вечности», абхазца Ф.Искандера «Сандро из Чегема», киргиза Ч.Айтматова «И дольше века длится день, или Буранный полустанок», «Плаха», дагестанца Р.Гамзатова «Мой Дагестан». Все эти произведения написаны на прекрасном русском языке. Их отличает органичное соединение восточного колорита (мудрость, притчевость, особый юмор) и сложных нравственно-философских, общечеловеческих проблем добра и зла, памяти и беспамятства, духа и цивилизации, верности и нравственного оскудения.

План представления произведения.

1. Автор, тема, направление, жанр, смысл названия.
2. Кратко – сюжет, герои, композиция.
3. Интересные эпизоды, детали, художественные средства.
4. В чём художественная сила и красота?

В.М.Шукшин (1929 – 1974 г.)

Личность и художественный мир

Один из тех, кого называют совестью нации, хотя никогда и не писал пышных патриотических сочинений. Писатель, актёр, сценарист, режиссёр. Подобных похорон (6 октября 1974 г.) Россия не видела со дня прощания с Львом Толстым. Стихи в его память написали в тот день О.Фокина, В.Высоцкий, А.Вознесенский, Б.Ахмадулина, Е.Евтушенко.

Трудная судьба: раннее сиротство, бесприютная юность в сибирской деревне, болезни, поздняя учёба, зрелые годы без собственного дома. Окончил ВГИК – учился вместе с Л.Куравлёвым, С.Любшиным, В.Высоцким, Г.Шпаликовым. Творческие годы – всего 10-12 лет. Написал более 120 рассказов (это его основной жанр), 2 романа (один из них – «Я пришёл дать вам волю» о Степане Разине), несколько повестей, киносценариев и пьес (сатирическая комедия «Энергичные люди», сказка «До третьих петухов»), поставил как режиссёр и сценарист 5 фильмов, среди которых – «Живёт такой парень» (дипломная работа), «Печки-лавочки», «Калина красная».

Повод для рассказов – текучка жизни, быт. Открывал в незаметных жизненных фактах вопиющие социальные и нравственные вопросы человеческого бытия. Это традиция А.П.Чехова. А фон, внешний сюжет рассказов часто связан с противопоставлением деревенских и городских укладов жизни, что противоречило тогдашнему курсу КПСС на сближение города и деревни.

Суть рассказов Шукшина – не в конкретных действиях, поступках, а в алогичном, трудно объяснимом психологическом поле, которое возникает в ходе этих поступков. Читатель Шукшина может ненавидеть благополучного и справедливого по поступкам человека, а любить бесшабашного забулдыгу или просто неправого. Ещё древний философ и сочинитель Аристотель говорил: «Нравственные качества обнаруживаются в связи с намерениями». Суть авторского отношения в шукшинских рассказах не в поступках героев, а в мотивах этих поступков. Мотивы поступков шукшинских «чудиков» из рассказов «Обида», «Чудик», «Микроскоп», «Критики», «Ваня, ты как здесь?», «Мастер», «Жена мужа в Париж провожала» и других всегда чисты и добры, и потому сами эти герои симпатичны автору и читателю, а противостоящие им «правильные» вызывают неприязнь. Шукшин рисует жизнь и человека объёмно, честно, с чудинками и особенками. Простой человек обнаруживает в его рассказах сложность и глубину, а главное – неизменную поэтичность души, что-то чудное, надбытовое, не от мира сего, но доброе.

Герой рассказа «**Чудик**» без спроса, но чтобы было красивее, разрисовал детскую коляску и лодку, а в магазине отдал продавцу найденные 50 рублей, которые, как потом выяснилось, сам же и потерял. Дед из рассказа «**Критики**» от обиды, нанесённой

приехавшими из города родственниками, устроил дебош и напился, за что провёл ночь в кутузке. Герой рассказа «**Микроскоп**» долго копил деньги, нужные семье, но на них купил микроскоп, о котором давно мечтал. Герой рассказа «**Мастер**» так ценит красоту, что, не находя её в жизни, пьёт горькую. Прокопий из рассказа «**Ваня, ты как здесь?**» мечтал сняться в кино, но, увидев в процессе репетиций фальшь киношного дела, понял, что участвовать в этом не может. Егор Прокудин из киноповести «**Калина красная**», вернувшись из заключения, ощущает боль от причинённых матери страданий, мечтает о новой жизни, похожей на праздник, но наталкивается на невозможность осуществления счастья в пошлой обстановке. Героя рассказа «**Обида**» обхамили и оскорбили в магазине, он пытается отомстить, но жена и внутренняя доброта останавливают его на полпути.

Шукшин в своих рассказах и фильмах нарисовал русский национальный характер. Его любимые герои щедры, широки душой, добры и просты, хотя и почти всегда неправильны, в чём-то неблагополучны, странны и наивны.

А.И.Солженицын. «Один день Ивана Денисовича»

Писатель-публицист, историк, философ, противник коммунистического мировоззрения, автор исторической хроники «Архипелаг ГУЛАГ», эпопеи о России и революции «Красное колесо», романов «В круге первом», «Раковый корпус», рассказов «Один день Ивана Денисовича», «Матрёнин двор» и др.

Имел свой особый взгляд на предназначение искусства, считая, что искусству свойствен тайный внутренний свет, он иррационален и не исчерпывается мировоззрением писателя.

Делил художников слова на два типа: первые «мнят себя творцами независимого духовного мира и взваливают на свои плечи акт творения этого мира»; вторые – знают над собой силу высшую: «не ими этот мир создан..., художнику дано лишь острее других ощутить гармонию мира, красоту и безобразия человеческого вклада в него – и остро передать это людям».

Солженицын по-своему объяснил суть фразы героя Ф.М.Достоевского «Мир спасёт красота». Люди, нации, народы прикладывают свои собственные мерки к одним и тем же событиям, при этом каждый исходит из своего опыта жизни. От этого взаимного непонимания человечество должно прийти к конфликтам, войнам и гибели. «Но этого не произойдёт, ибо у человечества есть искусство, литература». В них писатель видит «заменитель не пережитого нами (чужого) опыта», возможность понимания этого чужого опыта, другого человека, другой нации. Это один из принципов гуманизма. Вот почему красота спасёт мир.

Рассказ «Один день Ивана Денисовича» задуман автором в Экибастузском особом лагере зимой 1950-51 годов. Осуществлён сперва в 1959 г. Как Щ-854 (Один день одного зэка)), и в этом первом варианте был более остр политически. В 1961 г. смягчён автором для «Нового мира»: снят юмор с фигуры кавторанга, введено упоминание Сталина. По настоянию Хрущёва, Политбюро ЦК КПСС приняло решение опубликовать рассказ в №11 за 1962 г., затем в издательстве «Советский писатель» (100 тыс. экз.), в «Роман-газете» (700 тыс.). В 1971-72 годах все эти издания уничтожались в магазинах и библиотеках по прямому указанию ЦК КПСС.

Образ Ивана Шухова сложился из солдата, воевавшего вместе с автором в советско-германскую войну и никогда не сидевшего, а также из общего опыта пленников и личного опыта автора в Особом лагере каменщиком. Шухов – образ собирательный. Остальные лица – все из лагеря, с подлинными биографиями. Автор применяет принцип сжатого повествования – в один день уложил все типичные события лагерной жизни.

Шухов деликатен, услужлив, незлобив, застенчив, хотя одновременно и упрям, принципиален. Солженицын вложил в героя лучшие качества русского человека, излучающего внутренний свет, чтобы яснее стала главная идея: жестокие и бесчеловечные условия лагеря не в силах убить человечность и нравственность, они лишь на время снижают планку представления о счастье – вот почему он показал «почти счастливый день», перечислив, казалось бы, такие незначительные, малые для других людей удачи этого дня: «в карцер не посадили, на Соцгородок бригаду не выгнали, в обед он закосил кашу, бригадир хорошо закрыл процентовку, стену Шухов клал весело, с ножёвкой на шмоне не попался, подработал вечером у Цезаря и табачку купил. И не заболел, перемогся».

Героев в бесчеловечной жизни спасает причастность к сообществу людей – в рассказе это бригада, аналог семьи во главе с отцом – бригадиром. Авторитет бригадира держится на справедливости, человечности, еде и труде.

В эпизоде кладки стены на объекте показан не подневольный труд, каким он по идее должен быть в лагере а вполне радостный, производительный, с заботой о качестве, труд людей с совестью и человеческим достоинством, хотя и зэков. Это принципиально

важно автору, который стремится показать, что закон жизни придурков, шакалов, доходяг, шестёрок и блатарей («подохни ты сегодня – я завтра») не коснулся Шухова и подобных ему. Они остались по эту сторону добра и зла. Советское искусство насаждало оценивать человека по достигнутому им успеху, по месту в жизни, по приносимой пользе. Но Шухов – в другой координате ценностей: его главная задача и высшее предназначение в жизни – пронести душу свою чистой через этот ад. Героев Солженицына удерживает на высоте человечности вера в конечную справедливость, любовь к самой жизни.

«Гайный внутренний свет всепобеждающей жизни» - пафос творчества и судьбы писателя.

Русская поэзия XX века: поколения, направления, имена.

20 – 30-е годы.

Два основных направления: 1) революционная романтика (Э.Багрицкий, Н.Асеев, А.Безыменский, Н.Тихонов); 2) философия любви, жизни и смерти (Н.Заболоцкий, В.Луговской, П.Васильев).

Вне направлений – расцвет творчества О.Мандельштама, Б.Пастернака, М.Цветаевой.

40 -50-е годы.

Это поэтическое поколение связано с войной. К первой группе можно отнести поколение поэтов, погибших в Великую Отечественную войну: П.Коган, М.Кульчицкий, Н.Майоров, С.Гудзенко, Е.Ширман и др. Вторая большая группа поэтов – военное и послевоенное поэтическое поколение: О.Берггольц, К.Симонов, А.Сурков, А.Ахматова (расцвет творчества), М.Дудин, К.Ваншенкин, Б.Слуцкий, А.Межиров, Д.Самойлов, Я.Смеляков, А.Твардовский, С.Кирсанов, В.Рождественский, Ю.Друнина, Р.Казакова.

60 -90-е годы.

Поэтический «бум» шестидесятых развёл поэтов по нескольким направлениям, главными из которых были громкая («эстрадная») и тихая (философская) поэзия.

Гражданская поэзия («эстрадная лирика») получила своё развитие от футуристов московской поэтической школы. Для этой поэзии характерны острая постановка злободневных проблем в их связи с вечностью и судьбой страны в сочетании с обнажённой искренностью, ощущением личной сопричастности, яркостью поэтического языка. Это поэзия не только печатная, но и звучащая в залах и на стадионах. Её отличает множество тем, разнообразие интонаций, поиски новых художественных средств: Н.Доризо, Р.Рождественский, А.Вознесенский, Е.Евтушенко, Н.Глазков, А.Дементьев, Г.Горбовский, В.Высоцкий.

Философская поэзия («тихая лирика») пошла от символизма и акмеизма петербургской поэтической школы. Для этой поэзии характерны осмысление вопросов бытия в высокохудожественной, неброской классической форме: Л.Мартынов, Е.Винокуров, И.Бродский, Б.Ахмадулина, Ю.Кузнецов, Арс.Тарковский, В.Шефнер, А.Кушнер, Ю.Мориц, Б.Окуджава.

Народно-крестьянская поэзия унаследовала лучшие традиции И.Никитина, А.Кольцова, Н.Клюева, С.Есенина. В этой поэзии – ярко выраженное природное начало, философское осмысление связи человека с землёй, с природой, с историей при яркой образности и простоте поэтической формы: Н.Рубцов, В.Боков, С.Викулов, А.Яшин, О.Чухонцев, Б.Чичибабин, Н.Тряпкин, О.Фокина, В.Солоухин.

Отдельно можно выделить ставшую популярной в эти годы **песенную поэзию**. Здесь выделяются три основных разновидности:

А) Бардовская песня. Для неё характерны острая исповедальность, предельная искренность, лиризм, романтика, поднятие запретных тем, дух независимости и раскрепощённости, некоторая приклатнённость: А.Галич, А.Городницкий, А.Дольский, А.Розенбаум, Ю.Левитанский, О.Митяев, Н.Матвеева, С.Трофимов и др.

Б) Классическая песенная поэзия. Для этой поэзии характерны упрощение содержания и поэтической формы, использование рефренов, ярких звучных фраз с целью усиления непосредственного эмоционального воздействия, особое внимание к музыкальности звучания и повторяемости ритма: Л.Ошанин, Н.Добронравов, М.Пляцковский, Л.Дербенёв, И.Резник, Л.Рубальская, М.Танич.

В) Рок-поэзия. Для этой поэзии характерны резкое высказывание передовых взглядов и ощущений своего поколения либо в прямом самовыражении (И.Тальков, Е.Летов), либо в романтических интонациях и символических образах-иносказаниях (А.Макаревич, Б.Гребенщиков, В.Цой, А.Башлачёв), либо в предельно натуралистических

и грубых излияниях с элементами абсурда и антиэстетики (Ю.Шевчук, К.Кинчев, С.Шнуров). Особняком стоит чувственно-абстрактный женский рок: Мара, Земфира, С.Сурганова, Д.Арбенина.

Сатирическая поэзия.

Эта поэзия продолжает традиции С.Чёрного, В.Маяковского. Среди имён: А.Пьянов, А.Иванов, А.Вишневский, В.Гафт, Л.Филатов, В.Высоцкий.

Поэзия конца XX – начала XXI века.

Молодое поэтическое поколение печатается в основном в «толстых» журналах. Нередко они возводят бессмыслицу, трёп, антиэстетизм в поэтические явления, адекватные абсурдному состоянию современной жизни и сегодняшнему клиповому мироощущению обывателя: И.Жданов, Д.Пригов, Т.Кибиров, Л.Рубинштейн.

План представления поэта.

1. *Штрихи биографии.*
2. *Поколение, направление, к которому принадлежит; основные произведения, сборники.*
3. *Особенности поэтики.*
4. *Лучшие стихотворения с чтением и элементами осмысления.*

Борис Леонидович Пастернак (род. 1890 в Москве, умер 1960 в Переделкине).

Личность и художественный мир

Отец – художник, мать – пианистка. Сам рисовал с детства, сочинял музыку. Учился на историко-философском факультете Московского университета, затем – в университете в Германии.

В это время (1912 год) – поэтический дебют. Принимает участие в футуристической группе «Центрифуга».

Первый поэтический сборник вышел в 1914 году – «Близнец в тучах». Наибольшее признание получил третий сборник «Сестра моя – жизнь» в 1922 году. В 1923 году признан критикой «самым значительным из молодых поэтов послереволюционной России».

Из стихов этого периода – *«Февраль. Достать чернил и плакать...»* (1912 год). «Слагаются стихи навзрыд» - то есть настоящая поэзия рождается истинным переживанием, потрясением, которое не придумаешь, искусственно в себе не вызовешь.

Для поэтики этого стихотворения и стихов Пастернака в целом характерно следующее:

- парадоксальное соотнесение бытового ряда (обычных предметов) с философскими обобщениями;
- смешение временных и пространственных характеристик, романтического и приземлённого;
- неожиданные сравнения и сложные метафоры: «грохочущая слякоть весною чёрною горит», «как обугленные груши, с деревьев тысячи грачей сорвутся в лужи и обрушат сухую грусть на дно очей».

Поэтическая философия выражена особенно мощно в последних двух строках упомянутого стихотворения:

...И чем случайней, тем вернее
Слагаются стихи навзрыд.

Стихотворение *«Определение поэзии»* (1917 год). Поэзия не придумывается, не сочиняется, а слагается случайно, естественно, по наитию, из движения конфликта, от удивления, потрясения – то есть от жизни.

Об этом же – стихотворение 1931 года *«О, знал бы я, что так бывает...»*:

Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлёт раба,
И тут кончается искусство
И дышат почва и судьба.

Сочленение почвы и судьбы, «строчки с кровью», «Полная гибель всерьёз» - вот настоящая поэзия, которая равна жизни.

В 20-е годы Б.Пастернак пишет поэмы «905 год», «Лейтенант Шмидт», а затем пробует себя в прозе. С 1936 года стал неуютен властям, занимается лишь переводами Верлена, Гёте, Шекспира.

В 1954 году публикует 10 стихотворений из романа «Доктор Живаго», а сам роман вышел в Италии в 1957 году. В 1958 году за этот роман Пастернак получил Нобелевскую премию. После этого он был тут же исключён из Союза писателей СССР, а затем его, уже больного, вынудили публично отказаться от получения Нобелевской премии. В России роман опубликован в журнале «Новый мир» лишь в 1988 году.

Самые знаменитые стихи 40-х – 50-х годов: *«Нобелевская премия» (1959)*, *«Гамлет» (1946)*, *«Зимняя ночь» (1946)*, *«Гефсиманский сад» (1946)* – последние три стихотворения принадлежат перу (якобы) главного героя романа доктору Ю.Живаго. Во всех этих стихотворениях также проявляется свойственная Пастернаку двойственность

мировосприятия: любовь и космос, быт и бытие неотделимы друг от друга. На их границе рождаются метафоры:

На озарённый потолок
 Ложились тени,
 Скрещенья рук, скрещенья ног,
 Судьбы скрещенья...

В 1956 году, живя в Переделкине, Пастернак пишет своего рода поэтические наставления своим ученикам – шумно ворвавшимся в поэзию «эстрадникам» А.Вознесенскому, Р.Рождественскому, Евг.Евтушенко. Это два стихотворения: «*Во всём мне хочется дойти до самой сути...*» и «*Быть знаменитым некрасиво...*». В этих стихотворениях – вновь излюбленный мотив: поэзия – мука, а не позёрство, «натянута тетива тугого лука», вызов судьбе на грани жизни и смерти, «самоотдача, а не шумиха, не успех». Лейтмотив этих стихов – слова с корнем «жить», «жив», «жизнь». В поздних стихах Б.Пастернака много законченных суждений, афоризмов, появляется некоторая назидательность.

Зимняя ночь

Мело, мело по всей земле,
 Во все пределы,
 Свеча горела на столе,
 Свеча горела.

Как летом роем мошара
 Летит на пламя,
 Слетались хлопья со двора
 К оконной раме.

Метель лепила на стекле
 Кружки и стрелы.
 Свеча горела на столе,
 Свеча горела.

На озарённый потолок
 Ложились тени,
 Скрещенья рук, скрещенья ног,
 Судьбы скрещенья

И падали два башмачка
 Со стуком на пол,
 И воск слезами с ночника
 На платье капал.

И всё терялось в снежной мгле,
 Седой и белой.
 Свеча горела на столе,
 Свеча горела.

На свечку дуло из угла,
 И жар соблазна
 Вздыхал, как ангел, два крыла
 Крестообразно.

Мело весь месяц в феврале,
И то и дело
Свеча горела на столе,
Свеча горела.
1946

Вопросы к анализу стихотворения

1. *На каком контрасте построено стихотворение?*
2. *В каких рефренах и образах выражается это противостояние?*
3. *Какой символический смысл вкладывает поэт в образ свечи?*
4. *Как в стихотворении соединяется вечность с сиюминутностью?*
5. *Что предпочитает лирический герой Пастернака – холод вечности за окном или тепло жизни в комнате?*
6. *Приведите примеры метафор, эпитетов, сравнений. Как они усиливают смысл и чувства?*
7. *Какие согласные звуки и почему преобладают в стихотворении?(Аллитерация)*
8. *Дважды в стихотворении в разных лексико-грамматических вариантах повторяется образ креста. Что он символизирует?*
9. *Какова же главная мысль стихотворения?*

Анализ стихотворения Б.Л.Пастернака «Зимняя ночь»

Это произведение входит в цикл стихотворений Юрия Живаго, помещённый в конце романа «Доктор Живаго» под № 15 – в самой середине цикла.

Произведение построено на контрасте. Холоду пространства и времени противостоит тепло дома, любви и творчества. Это противостояние получает художественное выражение в двух рядах рефренов. Первый из них связан с образом февральского холода и метели («мело, мело по всей земле...» в разных вариантах), а второй – с образом свечи в тёплом доме («Свеча горела на столе...»).

Рефрен о свече встречается 4 раза, причём всякий раз – со всё большей силой и настойчивостью - в ответ на непрестанную метель и усиливающийся за окном холод. Свеча – образ и реальный, и символический, понятие многогранное. Это – и символ памяти, и примета праздника, и излучатель тепла, и составляющая уюта в доме, и символ любви, и показатель скоротечности человеческой жизни по сравнению с бесконечностью времени и пространства, и, наконец, предмет, сопутствующий поэзии, творчеству. Свеча словно соединяет вечность с сиюминутностью: неограниченность пространства в начале стихотворения («по всей земле») сочетается с ограниченностью времени в конце («...весь месяц в феврале...»).

Действие переносится из космического хаоса, из природного пространства в конкретный дом, из бытия в быт с реальной земной ситуацией, а затем обратно. Всё это весьма напоминает по композиционному решению стихотворение А.С.Пушкина «Зимнее утро» (кстати, есть переключки и одновременно полемика даже в самих названиях стихотворений двух великих поэтов). Однако у Пушкина душа героя стремится от «весёлого треска» печи и «янтарного блеска» комнаты – в свободное, яркое и красиво-спокойное природное пространство, где подлинная жизнь, подлинное движение, а дремлющая «красавица» не способна понять и разделить этого порыва лирического героя. У Пастернака - наоборот: природное пространство за окном холодно и жутковато, как вечность, а комната со свечой – место спасения от этого холода подлинной жизнью, любовью, теплом, поэзией.

Художественное впечатление усиливается целым рядом художественных приёмов, помимо повторов и контрастов. Можно отметить такие приёмы, как:

- метафоры (2-я, 3-я и другие строфы);
- эпитеты и сравнения (2-я, 4-я, 6-я строфы);
- олицетворения (3-я и 4-я строфы);
- аллитерацию: преобладают свистящие и шипящие согласные, символизирующие противостояние свиста метели и горения свечи, снежной мглы и жара соблазна.

И всё-таки, если определить в стихотворении главное, то следует признать, что Пастернак пишет о любви, причём, любви гармоничной, не чурающейся единством духовной и физиологической стихий. Вот почему в центре стихотворения образы скрещивающихся рук и ног, скинутых платья и башмачков. Причём святость любви и «жара соблазна» подчёркивает образ креста, повторенный в разных лексико-грамматических вариантах в 4-й («скрещенье») и 7-й строфах («крестообразно»).

Таким образом, знаменитое стихотворение Б.Л.Пастернака и одновременно литературного персонажа Юрия Живаго художественно утверждает мысль о том, что человек способен преодолеть, растопить холод судьбы только теплом любви и поэзии.

А.А.Ахматова. Поэма «Реквием». Лирика

Поэма писалась как отдельные стихотворения с 1935 по 1940 годы, а вступительное четверостишие и «Вместо предисловия» дописаны в 1957 и 1961 годах. Опубликовано только в 1989 году, поскольку долгие годы не вписывалась в коммунистическую идеологию властей.

Повод к написанию поэмы – 17 месяцев в жутких тюремных очередях в годы репрессий в 30-е годы, когда был по ложному доносу арестован сын Анны Ахматовой и Николая Гумилёва Лев Николаевич Гумилёв.

В поэме выражена материнская скорбь, боль за сына и за страну. Здесь и свет любви, и тепло страдающей души, и больная память, и желание выжить в любом ужасе, в любой несправедности. Весна, лето, «светлый день», но – убитая память, окаменелая душа, «опустелый дом» и – «надо снова научиться жить» (глава «Приговор»).

Это не только личная скорбь. Лирическая героиня Ахматовой – мать всех страдающих:

И я молюсь не о себе одной,
А обо всех, кто там стоял со мною...

Или:

Хотелось бы всех поимённо назвать,
Да отняли список, и негде узнать.

Это абсолютно лирическая поэма. Но переживания лирической героини описаны так, что ведут к эпическому обобщению – страданию целого народа. Это открывает исторический аспект в произведении, лишённом эпических описаний, и превращают поэму в лиро-эпическое произведение.

После этой поэмы стало ясно, что историю страны можно написать не только в эпосе, но и в лирике, если лирическая форма способна вместить эпическое содержание.

Стихотворение А.А.Ахматовой «Заплаканная осень, как вдова...»

(сочинение старшеклассника)

А когда, как после битвы,
Облака плывут в крови,
Слышит он мои молитвы
И слова моей любви.

А.А.Ахматова

Строки, вынесенные мной в эпитафию, написаны Анной Андреевной Ахматовой в том же самом 1921 году, в котором создано и стихотворение «Заплаканная осень, как вдова...». Именно в этом, скорбном для Ахматовой году был расстрелян её бывший муж, отец её сына, великий русский поэт Николай Гумилёв. В разделе «Эпические мотивы» книги «ANNO Domini», в которую вошло это стихотворение, столь печальные и полные любви строки не являются редкостью. Грустные дни, грустная лирика.

Как и многие лирические шедевры, стихотворение содержит всего восемь строк. Вспомним пушкинское «Я вас любил...» или «Среди миров...» Иннокентия Анненского. Ахматова в своей миниатюре не делает пробела между четверостишиями, что, очевидно, сливает их воедино, образуя своего рода сгусток боли. В то же время каждая вторая строка этих четверостиший заканчивается многоточием. Эти два многоточия, рождённые избытком переживания, расширяют пространство стихотворения. Оборванность краткой фразы приглашает читателя к продолжению картины с помощью собственного воображения и пробуждённых чувств.

Заплаканная осень, как вдова
В одеждах чёрных, все сердца туманит...

Чьи «все сердца туманит» осень? Наверное, таких же вдов, любящих и скорбящих. А может быть, благодаря слову «все» создается ощущение всеобщей скорби. Не зря потом осень будет названа «скорбной и усталой», а не только «заплаканной», как и вдова.

В лучшей традиции русской поэзии самым удивительным образом до полной неразрывности сливаются в стихотворении вдова и осень, состояние человека и состояние природы. Осень «заплаканная» - от дождей, вдова – от любви и горя. Осенью всё постепенно чернеет, и одежда вдовы тоже чёрная. И рыдают тоже – осень и вдова. Великолепны строки:

И будет так, пока тишайший снег
Не сжалится над скорбной и усталой...

Во-первых, снег – белый, он противостоит чёрному цвету первого четверостишия. А во-вторых, - «тишайший». В этом удивительном эпитете слышатся заботливость, нежность, осторожность, участливость и ещё очень многое. И снег тоже олицетворён, он живой («пока... не сжалится»). Почему он должен сжалиться? Может быть, его помощь в том, что он остудит слёзы, облегчит боль своим холодом? И тогда произойдёт желанное (или неизбежное?) – «забвение боли и забвение нег». Ведь если не утихнут воспоминания о счастливых и горьких днях, то как тогда жить дальше? Последняя строка наводит на мысль, что жизнь без любимого в любом случае уже не жизнь. Нужно забвение или нет? Пожалуй, это остаётся загадкой. Да и не в рациональном начале, конечно, кроется таинственная прелесть стихотворения.

Произведение А.А.Ахматовой поражает, прежде всего, чувственностью, удивительной силой женственности, так характерной для её стихов. Лирическая героиня Ахматовой – жена, вдова, сестра, мать. А главный секрет её произведений – в одном и самом важном. Это одно и самое важное заключено в великом и вечном слове «любовь». Её стихи всегда о любви. Конечно же, о любви и стихотворение «Заплаканная осень...». О любви, о боли, о памяти. И так по-пушкински просто и прозрачно написано! Да, есть сравнение, есть эпитеты с метафорическим оттенком, есть олицетворение. Но не это главное. У настоящего мастера профессионализм незаметен, небросок. Сквозь простоту слога, ритма, рифм проступает у Ахматовой философия жизни. Эта философия непроста, в чём-то противоречива, даже загадочна, но поразительно прелестна силой выраженных чувств.

Это философия всеобъемлющей любви, которая присуща только женщине. Как хорошо сказано: «Перебирая мужнины слова...». Нет, она не вдова. Она жена. Вечная жена.

Е.А.Евтушенко (род. 1933 г.)

Личность и художественный мир

Сибиряк. Учился в Москве. В поэзию вошёл в 16 лет. Имел фантастическую популярность во время поэтического бума 60-х – 70-х годов. Вместе с А.Вознесенским, Р.Рождественским, Б.Ахмадулиной устраивал поэтические вечера сначала в Политехническом музее, а затем – по всей стране, в огромных залах, дворцах спорта и стадионах. Блестящий чтец. Как поэт стал одним из ярких представителей гражданской поэзии, которая в критике получила название «эстрадная лирика».

Характерные особенности поэтики:

- предельная поэтическая искренность, обнажённость поэтического «я», порой даже его завышение, исповедальность;
- личностный максимализм – всё или ничего («Нет, мне ни в чём не надо половины...»);
- предметом его поэзии стали любые бытовые подробности жизни («Картинка детства», «Берёза»);
- открытая гражданственность, публицистичность;
- использование неточных рифм, разнообразных ритмов вплоть до сочетания с прозой и форм разговорного языка; сильные концовки стихотворений;
- большая тяга лирического героя к законченности суждений, к афористичности, ассоциативности;
- лиро-эпический характер изображения, преобладание сюжетности над философичностью.

Критика часто отмечает в качестве недостатка – отсутствие стабильного мировоззрения, собственной философии, поэтической судьбы, эмпиричность, сиюминутность стихов.

Основные тематические направления:

- гражданская лирика;
- любовная лирика;
- бытовые и сюжетные зарисовки;
- стихи-посвящения;
- стихи о поэте и поэзии.

Основные поэмы: «Станция Зима», «Братская ГЭС», «Мама и нейтронная бомба» (Государственная премия), «Фуку!». Роман «Ягодные места». Как режиссёр снял фильмы «Детский сад», «Похороны Сталина». Как актёр исполнял роль К.Г.Циолковского. Общественный деятель, автор поэтических антологий в журнале «Огонёк» и на российском телевидении.

Самые знаменитые стихотворения: «Я разлюбил тебя...», «Окно выходит в белые деревья...», «Наследники Сталина», «Сергею Есенину», «Бабий Яр», «Сопливый фашизм», «Идут белые снеги...», «Хотят ли русские войны...» и др.

В поэтическом творчестве прослеживаются самые разнообразные традиции:

- гражданственность и боль Некрасова;
- законченность суждений, парадоксальность и афористичность Тютчева;
- отчаянная экспрессивность Есенина;
- ритмы и рифмы, лиро-эпичность, формальные поиски и обнажённый максимализм Маяковского.

А.А.Вознесенский (1933 – 2010 г.)

Художественный мир

Поэт-метафорист, парадоксалист. Если Маяковский – метафорист-художник, то Вознесенский – метафорист-архитектор. Сложность поэтических форм сочетается с ясностью гражданской и эстетической позиций. Если Евтушенко – поэт народа, демократ, то Вознесенский – певец интеллигенции, элиты, он больше принадлежит культуре, чем реальности, пишет о Гойе и Мэрилин Монро, а не об экскаваторщице или Стеньке Разине, как Евтушенко.

Особенности поэтики:

- неожиданная ассоциативность, сложность и запутанность поэтического языка; поэтические эксперименты;
- смена ритмов, сложные и виртуозные метафоры, парадоксальные сравнения, необычные рифмы;
- много разнообразных повторов, рефренов;
- преобладание лирического и романтического над сюжетно-эпическим.

Поэмы «Оза», «Мастера», «Зодчие», «Лонжюмо», «Треугольная груша», «Ров». Стихи «Прощание с Политехническим», «Монолог Мэрилин Монро», «Я – Гойя...», «Сага» и др.

Пушкинские традиции в поэзии В.С.Высоцкого

Традиция в поэзии

Традиция в поэзии – понятие многомерное. Бывает традиция явная (зримая), а бывает неявная (внутренняя). «Зримая» традиция может проявляться в трансформации одних и тех же тем и мотивов; в раскрытии сходных проблем; в использовании похожих композиционных, языковых, образных приёмов; в идентичности ритма, перекличке рифм; в одинаковом пафосе или развитии близких идей, героев и т.п. Если у В.В.Маяковского толпа «взгромоздится» на «бабочку поэтиного сердца», а у В.С.Высоцкого «поэты... режут в кровь свои босые души», то, при всей непохожести смысла и разности метафорического решения, это всё же «зримая» традиция, заключающаяся в развитии одной и той же темы – уязвимости и ранимости Поэта в его противостоянии толпе, причём, с использованием одного и того же художественного приёма – глубокой метафоры.

Другое дело – настроения, ощущения лирического героя, его доминирующий взгляд на мир, поэтическое отношение к действительности, степень его максимализма. Все эти неуловимые, невидимые невооружённым глазом атрибуты большой поэзии обнаруживаются далеко не сразу и не каждым, требуют немалой внутренней работы и даже определённого профессионализма для своего обнаружения и осмысления. Именно в них, в этих собственно личностных особенностях поэтического творчества, в том, что можно назвать одним словом – дух поэзии, – проявляется более значимая, «внутренняя» традиция.

Очень разнообразная на первый взгляд по тематике и стилистике поэзия В.С.Высоцкого обладает в то же время глубинной внутренней цельностью, и в этом в первую очередь просматривается пушкинское начало. Б.Окуджава отмечал, что Пушкин сказал в своих произведениях практически обо всех сферах жизни как во времени, пространстве, так и в системе человеческих взаимоотношений, но в конечном счёте всё, о чём писал поэт, вскрывало суть двух самых вечных человеческих устремлений – к любви и свободе.

Для поэта XX века тематико-сюжетных соблазнов ещё больше, чем во времена Пушкина. И надо сказать, что Высоцкий сполна использует этот громадный тематический потенциал, обращаясь в своих стихах как к хорошо известным, так и к интуитивно ощущаемым сферам жизни. Уже не раз говорилось о том, как за своего принимали Высоцкого уголовники и лётчики, фронтовики и шахтёры, альпинисты и боксёры, хотя никем из них он никогда не был в действительности. Если посмотреть поверхностно, то можно увидеть в этой удивительной способности «говорить народом», как выражалась М.И.Цветаева, в этом мастерстве влезания в чужую шкуру традицию скорее Н.А.Некрасова, чем А.С.Пушкина. И это действительно так: драматически интерпретируемая гражданственность, актёрская многогеройность, полифония, сюжетность и балладность – всё это унаследованные Высоцким свойства поэзии Некрасова. Некрасовское особенно слышится в таких стихотворениях Высоцкого, как «**Песня Марии**», «**Беда**», «**Как по волге-матушке...**», многочисленных балладах и сказках. Но это взгляд всё же по преимуществу внешний (тоже имеющий право на существование).

Внутреннее же родство поэзии Высоцкого обнаруживается преимущественно с пушкинской лирикой. Звучание, ритмика, сюжеты и темы, даже степень страстности и образность – всё другое. Что же роднит? Роднит самое главное внутреннее качество поэзии – неизбежное и упрямое стремление к обретению ускользающей внутренней свободы.

Вспомним: пушкинский Пророк, самопожертвованием добившись права «глаголом жечь сердца людей», обретает такую высокую степень внутренней свободы,

при которой становится неважным, необязательным даже отклик, «отзыв» на его поэтическое слово:

Обиды не страшась, не требуя венца,
Хвалу и клевету приемли равнодушно
И не оспаривай глупца.

Лермонтов и Некрасов позже поймут, сколь всё-таки важна обратная связь с читателем и сколь трагичным оказывается столкновение Пророка с не понимающей его толпой. Для Пушкина же единственно значим сам факт достижения Пророком права свободно воспринимать мир и свободно творить, говоря людям выстраданную правду, невзирая на их реакцию.

Творец и толпа. Стихотворение «Памятник»

Судьба Творца, Пророка в его противостоянии толпе, власти или просто овеществлённому злу тревожит и лирического героя Высоцкого. За явной и скрытой иронией таких стихотворений, как «**О фатальных датах и цифрах**», «**Расстрел горного эха**», «**Памятник**», «**Мой чёрный человек в костюме сером...**» и других, проступает растерянность перед доминирующим непониманием, но в то же время неистовое желание сохранить в неприкосновенности свободное право на свой собственный поэтический голос. Герой «обуженного», «кастрированного», отлакированного «Памятника» Высоцкого, подобно пушкинскому Командору из «Каменного гостя», чудесным образом оживает, чтобы восстановить справедливость:

...И шарахнулись толпы в проулки,
Когда вырвал я ногу со стоном
И осыпались камни с меня.

И лишь теперь к людям возвращается его подлинный, хриплый, неправильный голос. Растерянность минутна, свобода вечна. И как бы ни «прибивали к пьедесталу Ахиллес», как бы ни «расправляли косую неровную сажень», как бы ни «стёсывали» с посмертной маски «азиатские скулы», как бы ни лишали поэта зубов и хрипоты, - всё равно рано или поздно «после смерти» в памятнике проступят живые черты, как «острые скулы из металла». А значит, заслуженное право «глаголом жечь сердца людей» не отнимет никто и никогда.

Пушкинская мысль реализуется в «Памятнике», как, впрочем, и в других стихах Высоцкого, в абсолютно своеобразной поэтической интонации, на языке беспредельно-яростных метафор. Герой Высоцкого не размышляет, подобно пушкинскому, о том, чем он заслужил память народную. Более того: сюжет и композиция «Памятника» Высоцкого тоже не имеют ничего общего со стихотворениями Г.Р.Державина и А.С.Пушкина; поэт XX века метафорически материализует идею памяти, доводя гиперболу предшественников («выше пирамид» у Державина и «выше... Александрийского столпа» - у Пушкина) до гротеска:

Не стряхнуть мне гранитного мяса
И не вытащить из постамента
Ахиллесову эту пята.

Если взять стилистику, звуковой ряд, то в стихотворении Высоцкого тоже мало общего с творениями прошлого. Одним словом, многие компоненты поэтической формы разнятся. Но при этом главный поэтический компонент – поэтическая боль, дух внутренней свободы и независимости от толпы – остаётся тот самый, пушкинский, и он, этот дух, получает трагическое отражение в поэтической судьбе другого века.

Эхо пушкинского «Эха»

Мотив пушкинского «Эха» звучит в интерпретации Высоцкого в стихотворении «**Расстрел горного эха**». Как и у Пушкина, эхо символизирует голос поэта, отзывающегося на раны и боли окружающего мира. Этот голос оказывает духовную

поддержку словом правды. Но итог стихотворений разный. У Пушкина эхо остаётся жить, хоть ему и «нет отзыва». У Высоцкого «эхо связали, и в рот ему всунули кляп», а затем «топтали» и, наконец, «к утру расстреляли». Лишь онемевшее горное пространство отозвалось на гибель эха: «...И брызнули слёзы, как камни из раненых скал...» Поэт XX века знает и испытывает на себе продолжение трагедии; его уже не просто притесняют, преследуют, его лишают слова, его уничтожают. (Здесь уместно прочесть стихотворение «Расстрел горного эха»). И вновь, по аналогии с «Памятником», образ эха, идеально-воздушный у Пушкина, теперь обретает материю, плоть благодаря глубокому метафоризму. Эхо теперь – живое существо, овеществлённая душа. Трагедия воображаемая воплощается в жестокой реальности современности, не теряя от этого оттенка всегдашности происходящего.

Чёрный человек

Поэтическая позиция лирического героя Высоцкого сказывается и в другом заимствовании (теперь уже – из Пушкина и Есенина) – образе «чёрного человека» («**Мой чёрный человек в костюме сером...**»). В «Каменном госте» А.С.Пушкина человек в чёрном – вполне реальное конкретное лицо, не появляющееся, однако, на сцене (внесценический персонаж). О его визитах взволнованно рассказывает Моцарт (возможно, это даже плод воображения художника). Чёрный человек в одноимённой поэме С.А.Есенина оказывается не кем иным, как вторым «я» лирического героя, другой стороной его души, его зеркальным отражением. У Есенина по-достоевски обнажается трагедия раздвоенности (кстати, и эта линия имеет продолжение у Высоцкого – например, в стихотворении «**И вкусы и запросы мои странны...**»). В стихотворении «**Мой чёрный человек**» другая интерпретация. Поэт идёт по пути типизации. Если в «Памятнике» и «Расстреле горного эха» мы отметили овеществление, конкретизацию центрального образа, то «чёрный человек в костюме сером» теряет конкретность, обретает разноликость, воплощает в себе черты всех возможных лиц, противостоящих поэту, мешающих ему вещать миру истину поэтическим языком. Очевидно, это и представители властей, и запретители спектаклей и песен, и завистливые сплетники и «кликуши», и высокомерно похлопывающие по плечу «друзья - известные поэты», и другие «доброжелатели» и «судьи». У Высоцкого это те самые «вы», которых когда-то эпатировал В.В.Маяковский. Но у раннего Маяковского эти «вы» не дотягивались до поэта, а лишь вызывали в нём бешенство и бессилие одновременно:

...Я захохочу и радостно плюну,

Плюну в лицо вам я – бесценных слов транжир и мот!

В лирическом герое Высоцкого презрение к разного рода гонителям поэта дополняется ощущением их повсеместности и многочисленности. Это уже не «пестрошёрстая чёрная кошка» толпы, «чёрные человеки» теперь размножились, возымели власть, каждый из них обрёл черты конкретного типа и потому, персонафицированный в типе, стал ещё опаснее и страшнее безликой толпы.

Они, эти «чёрные человеки», теперь не просто досаждают поэту, не просто отказываются его понимать, даже не просто осмеивают его – они его *судят*, Они желают *распоряжаться* его судьбой. В строке «Я от суда скрываться не намерен» есть и сила, и бессилие одновременно. Но последняя строфа снимает все вопросы:

Но знаю я, что лживо, а что свято, -

Я понял это всё-таки давно.

Мой путь один, всего один, ребята,

Мне выбора, по счастью, не дано.

Герой Высоцкого, как и в «Памятнике», верен себе, внутренне свободен, остаётся при своём, несмотря на персональный прессинг. И это – вновь *пушкинское*.

Художник и власть

В стихотворении «**Прошла пора вступлений и прелюдий...**» Высоцкий развивает ещё один вечный поэтический мотив – мотив противостояния художника и власти. «Большие люди» («какой-нибудь ответственный товарищ») «к себе зовут» поэта, чтобы он развлёк их песней. Но когда герой «проорал ту самую «Охоту» (**«Охоту на волков»**), «чёрного человека в костюме сером» пробрало:

Он выпалил: «Да это ж – про меня!

Про нас про всех – какие, к чёрту, волки!»

И происходит совершенно неожиданное и в то же время закономерное: страстный художник и «серый» властитель меняются местами, и теперь поэт властвует над «чёрным человеком», в котором честное и страстное искусство пробуждает человеческое начало, скрытое за маской благополучия. Далеко не первым Высоцкий утверждает силу искусства, но делает это с присущими ему художественной убедительностью и неповторимым гиперболическим своеобразием.

Комическое и трагическое

В.С.Высоцкий унаследовал от А.С.Пушкина и юмористико-сатирические умения. Острое слово, злободневность, парадоксальность метафор, близкое соседство комического и трагического – вот неполный перечень того, что характерно для художественных миров поэтов двух разных веков. В трагикомическом аспекте, в традиции пушкинских эпиграмм и сатирических зарисовок лирических отступлений «Евгения Онегина», написано Высоцким ещё одно стихотворение, раскрывающее смысл поэтической судьбы, - «**О фатальных датах и цифрах**». Поэт причудливо соединяет философские рассуждения о времени, о судьбах поэтов с ироническим отношением к себе и своим собратьям по перу:

С меня при цифре 37 в момент слетает хмель.

Вот и сейчас – как холодом подуло:

Под эту цифру Пушкин подгадал себе дуэль

И Маяковский лёг виском на дуло.

Это о великих предшественниках. А вот – о себе и сегодняшних:

Дуэль не состоялась или перенесена,

А в 33 распяли, но - не сильно,

А в 37 не кровь, - да что там кровь! – и седина

Испачкала виски не так обильно.

А дальше – метафоризм усиливается, приобретая свойственные Высоцкому просторечно-гротесковые формы. Излюбленный поэтический приём действует безотказно и бьёт «в десятку»: известный разговорный фразеологизм «душа в пятки ушла» разворачивается в трагикомическую метафору:

Слабо стреляться? В пятки, мол, давно ушла душа!

Терпенье, психопаты и кликуши!

Поэты ходят пятками по лезвию ножа –

И режут в кровь свои босые души!

Как всегда у Высоцкого – образ на пределе натянутых нервов и языковых возможностей. Благополучно «проскочившие» все рубежи смерти нынешние поэты смешны, жалки и обнаженно уязвимы одновременно. Но вслед за этим – полная реабилитация поэта за его пророческую жертвенность: «...но счастлив он висеть на острие, зарезанный за то, что был опасен!» Вновь вспоминается пушкинский «Пророк». Последняя строфа стихотворения Высоцкого окончательно разбивает первоначальную иронию, завершая полемику с «приверженцами фатальных дат и цифр»:

Да, правда, шея длинная – приманка для петли,

А грудь – мишень для стрел, - но не спешите:

Ушедшие не датами бессмертье обрели –

Так что живых не слишком торопите!

Поэтические итоги

Предсмертные стихи Высоцкого столь же полны яростного утверждения своего права на человеческую свободу и поэтическую правду. Но в них ещё более усиливается трагизм романтического противостояния, парадоксальность обретает новое выражение. В стихотворении лирический герой Высоцкого, который всегда самовыражался в «я», говорит уже «мы» - от имени поколения, или типа, или какой-либо иной духовной общности.

Нас обрекли на медленную жизнь.

Мы к ней для верности прикованы цепями, -

так возникает новый парадокс: «мы к долгой жизни приговорены, через вину, через позор, через измену». Вновь рассыпается выстроенная было в «Фатальных датах» защита, потому что теперь ясно: при всём желании борьбы «мы молчим, как подставные пешки», мы не можем «оковы разломать». И, как и в прежние годы, «нам выбора по счастью не дано». Окончательный итог вырастает из кажущейся парадоксальной метафоры:

Мы не умрём мучительною жизнью –

Мы лучше верной смертью оживём!

И опять невольно возникает в памяти пушкинское: калмыцкая сказка Пугачёва из «Капитанской дочки»: «чем триста лет питаться падалью, лучше раз напиток живой кровью, а там что бог даст!..»

В другом итоговом стихотворении «**Когда я отпою и отыграю...**», текстуально и ритмически тесно связанном с предыдущим, лирический герой Высоцкого, посаженный «на литую цепь почёта», ощущает себя «псом», которого попытались приручить, используя «серебряный ошейник» и «золотую цепь». Ответ поэта на эту попытку – в последней строфе, он очевиден:

...Я перетру серебряный ошейник

И золотую цепь перегрызу,

Перемахну забор, ворвусь в репейник,

Порву бока – и выбегу в грозу!

Яростность и очистительная сила единственного спасения – грозы – подчёркиваются явной аллитерацией на «р», очень характерной для поэтики Высоцкого в целом. Столь же характерны сильная концовка с необыкновенной мощью максималистского чувства; употребление глаголов будущего времени, придающих оттенок трагической несбыточности; романтическая сила оптимистических желаний. Но главное – возврат от «мы» к «я» и ярко выраженная поэтическая позиция: если уж я и пёс, то – не придворный породистый пудель, а дворняга, единственный способ существования которой – свобода и собственный выбор. В связи с этим стихотворением вспоминается, конечно, не только Пушкин. Вспоминается Есенин с его «Песню о собаке»:

Показался ей месяц над хатой

Одним из её щенков.

У Высоцкого:

...И вот над изгородью замечаю

Знакомый серп отточенной косы.

Вспоминается А.А.Блок с его стихотворениями «Поэты» и «Друзьям». У Блока:

Зарыться бы в свежем бурьяне,

Забиться бы сном навсегда!

(«Друзьям»)

Потом вылезали из будки, как псы,

Смотрели, как море горело...

Пускай я умру под забором, как пёс,

Пусть жизнь меня в землю втоптала, -

Я верю: то бог меня снегом занёс,
То вьюга меня целовала! («Поэты»)

Но, несмотря на эти явные переключки, основная суть пафоса стихотворений Высоцкого вновь пушкинская: пророчество требует сознательной жертвы, оно независимо от характера людских оценок.

В поэзии Высоцкого, как и в пушкинской, торжество любви и свободы – не отдельная тема, а условие поэтического существования. Поэтому этот мотив проходит через всё творчество, является его основой.

В.С.Высоцкий обогащает пушкинскую традицию лексикой и поэтической формой, родившимися в веке двадцатом (родом из «серебряного века»). Это и использование разговорной речи, просторечий и жаргона, и обилие неточных и составных рифм, и мощные ассонансы и аллитерации, и глубокие гротесковые метафоры. При этом много в поэтике Высоцкого и чисто пушкинского: частые повторы, нередко используемая кольцевая композиция, глубина и динамика мысли при относительной простоте поэтического языка, преимущественно классические ритмы силлабо-тонического стихосложения, парадоксальность поэтического самовыражения, всеохватность поэтических тем и многое другое.

Но даже не это важно. Наиболее значимое, глубинное проявление и развитие традиции А.С.Пушкина кроется в поэтическом утверждении сходной философии жизни: подлинности чувств и абсолютной внутренней независимости, в которой существует лирический герой. Он, этот герой, полон жизни, находится в её эпицентре и в то же время необыкновенно одинок, что позволяет ему сосредоточиться на идеале и противопоставить этот идеал негативным явлениям жизни. Всё это – пушкинское без всякой натяжки.

Народ ответил Высоцкому, как и Пушкину, любовью и памятью, наверное, не только за актуальность и злободневность его поэтического слова, но и за глубину понимания народной жизни, силу испытанных чувств и мощь поэтического языка.

Мне есть что спеть, представ перед всевышним,

Мне есть чем оправдаться перед ним... -

по-пушкински сказал Высоцкий уходя.

Содержание

Предисловие.....

10 класс

50-60-е годы XIX века: расцвет реализма.....

И.А.Гончаров.....

А.Н.Островский.....

И.С.Тургенев.....

Н.А.Некрасов.....

Ф.И.Тютчев.....

А.А.Фет.....

М.Е.Салтыков-Щедрин.....

Ф.М.Достоевский.....

Л.Н.Толстой.....

А.П.Чехов.....

11 класс

Литературная обстановка начала XX века.....

А.И.Куприн.....

И.А.Бунин.....

М.Горький.....

А.А.Блок.....

С.А.Есенин.....

В.В.Маяковский.....

Тема гражданской войны в литературе 20-х – начала 30-х годов.....

 А.А.Фадеев.....

 И.Э.Бабель.....

 А.П.Платонов.....

 Е.И.Замятин.....

М.А.Шолохов.....

М.А.Булгаков.....

Основные направления развития русской прозы 2-й половины XX века...

 В.М.Шукшин.....

 А.И.Солженицын.....

Русская поэзия XX века: поколения, направления, имена.....

 Б.Л.Пастернак.....

 А.А.Ахматова.....

 Е.А.Евтушенко.....

 А.А.Вознесенский.....

 Пушкинские традиции в поэзии В.С.Высоцкого

Содержание.....