***Лекция 4-7***

*План*

1. Происхождение. Образование. Начало пути.
2. От кружка Петрашевского к почвенничеству.
3. Зрелое творчество. Пятикнижие. «Дневник писателя».

Ф.М. Достоевский родился в Москве при больнице для бедных, в которой работал врачом его отец. Вопрос о социальной принадлежности писателя очень запутан. Когда-то род Достоевских был дворянским, но титул был утрачен в контексте исторических потрясений XVIIв. Отец писателя получил наследственное дворянское звание в соответствии с чином, до которого он дослужился; дед и дядя Достоевского – сельские священники. Поэтому можно считать, что, будучи дворянином, по социальному менталитету писатель очень близок своим героям-разночинцам.

Всё творчество Достоевского построено на одновременном утверждении и отрицании социальной характерности: человек существенно определяется обществом, но у него есть возможность преодолеть эту детерминированность. Эта амбивалентность прослеживается и в биографии писателя.

Достоевский получает образование в Главном инженерном училище в Санкт-Петербурге. Этот город вошел в жизнь будущего писателя, чтобы навсегда остаться в его творчестве. Причём столица является молодому человеку именно как Петербург «Бедных людей» и «Преступления и наказания»: в письмах молодого Достоевского можно найти свидетельства крайней студенческой бедности: он отчитывается перед отцом за каждую копейку; купив сапоги, вынужден в этот месяц экономить на сахаре к чаю и т.д. Учебное заведение, с одной стороны, было элитным, давало хорошее образование; с другой стороны, это была достаточно мрачная, военизированная структура. По окончании обучения Достоевский получает офицерское звание, что потом негативно скажется в его судьбе – его будут судить военным трибуналом как человека, давшего присягу. Само здание училища имеет специфический исторический колорит: именно здесь заговорщики убили императора Павла (и поэтому цари отказались в дальнейшем жить в этом замке).

Но всё-таки жизнь в столице давала и то, что позволило сформироваться будущему писателю: журналы, последние книжные новинки, кружки. Ещё во время обучения Достоевский публикует свой перевод «Евгении Гранде» Бальзака – интересная страница ранней молодости русского классика.

Окончив училище, Достоевский почти сразу подал в отставку с военной службы – он написал первое самостоятельное произведение – «Бедные люди». Это один из кульминационных моментов жизни Достоевского. Таких судьбоносных поворотов у великого писателя будет много, они будут разными; тем важнее отыскать общий знаменатель.

Этот общий знаменатель видится в слове из названия романа: люди. Мир Достоевского антропоцентричен и гуманистичен. В 1839 г., в самом начале жизненного пути, в письме брату Михаилу молодой Достоевский напишет: «Человек есть тайна. Её надо разгадать, ежели будешь разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком». В конце жизни писатель даёт такую формулу творчества: «при полном реализме найти в человеке человека». Заметим проблематичность категории «человек» для Достоевского: за поверхностным, явным слоем человеческого бытия есть еще до сих пор не уясненное, глубинное, истинное измерение.

Нужно постараться не удовольствоваться общим затёртым смыслом слов «человек», «гуманизм», «антропоцентризм». Нужно разделять якобы понятное, но на самом деле перенятое у других – и имеющее живой смысл, *понятое*в результате непосредственного духовного опыта. Категория «человек» обретает у Достоевского это второе измерение, связанное с новым опытом её понимания, живым смыслом.

Духовные открытия, которые писатель сделал в области этой самой тайны человеческого бытия, человеческой сущности, станут предметом дальнейшего рассмотрения. Сейчас хотелось бы обратить внимание на особый, специальный смысл этой антропоцентричности. Мир Достоевского вне природы, вне физического естества, это сугубо так называемая «вторая природа», мир условностей человеческого бытия. Приведу иллюстрацию для различения первой и второй природы: в естественном мире не имеют смысла отношения студента и преподавателя, а в человеческом мире они есть, более того, они вписаны в громадную толщу отношений, законов, условностей другого рода. Мир Достоевского полностью в этой второй системе. Не случайно писатель показывает город (он полностью вне природы), а не деревню; разночинца, а не крестьянина (последний существенно связан с землей и календарным ритмом природного бытия).

Впрочем, в самом начале пути писателя в романе «Бедные люди» категория «человек» ещё содержит много расхожего и привычного – в духе сентиментально-просветительского гуманизма (об этом позже).

После выхода «Бедных людей» Достоевский сразу оказывается писателем с именем. Молодой романист получает деятельную поддержку со стороны Белинского – для великого критика он стал знаменем нового направления (натуральной школы, гоголевской школы реализма, которую создаёт в это время Белинский). Роман Достоевского – первое значительное художественное событие в рамках этой школы. Теперь это литературное направление может предъявить миру состоявшееся масштабное произведение. Однако в ткани самого романа содержится полемика с натуральной школой, с гоголевским методом. Достоевский ищет свою дорогу, – это предопределяет будущее расхождение с Белинским.

В повести «Двойник» продолжается внутренняя полемика с натуральной школой, социальная проблематика уступает место экзистенциальной. Произведения Достоевского стали напоминать мистерии, символические действа (сам писатель позже назовёт это «фантастическим реализмом»).

Поиск самобытности пока продолжается в гоголевском контексте, но с обращением к тем сторонам мира великого предшественника, которые не учтены Белинским. Эти искания молодого писателя приводят к конфликту с великим критиком – Достоевский уходит в тень, публика от него отворачивается. Публикация повести «Хозяйка», в которой молодой писатель пробует новые художественные средства, обернулась провалом, и это явилось для Белинского подтверждением тупиковости исканий за пределами его доктрины.

Впрочем, к этому же времени относится и настоящий шедевр «Белые ночи» (1848), созданный вне пределов гоголевского контекста. Как указал М.М. Бахтин, в процессе создания этой повести происходит событие, которое помогает нам понять историю формирования своеобразия зрелого творчества Достоевского. Появляется новый герой: мечтатель, человек высоких духовных запросов – не бедный чиновник, не маленький человек. Мечтатель гораздо ближе к так называемым идеологам Достоевского, героям его зрелых произведений.

1840-е гг.– особая страница жизни Достоевского. Это время увлечения социалистическими утопиями. Молодой писатель входит в кружок Петрашевского. Достоевский останется в истории как один из наиболее ярких борцов с социалистическими идеями, но и он в молодости проходит через искушение социализмом, через эту болезнь XIXв. Правда, его социализм – христианский, не атеистический; это также станет предметом разногласий Достоевского и Белинского, как великий романист потом укажет в «Дневнике писателя».

В апреле 1849 г. Достоевский и остальные члены кружка Петрашевского были арестованы. Не будем забывать, что речь идёт о николаевском времени, когда участие в тайном обществе с политической программой – более чем серьёзное преступление, ведь царствование Николая началось с подавления восстания декабристов. Кроме того, недавно произошла французская революция 1848 г. По предположению И.Л. Волгина, российскому императору на фоне европейских событий нужен был повод, чтобы дать урок русским революционерам. Видимо, этим объясняется суровость расправы с кружком Петрашевского. В декабре 1849 гю некоторых петрашевцев, включая Достоевского, приговаривают к смертной казни, но на эшафоте приговор отменяют и заменяют каторгой. Тема переживания казни как особого страшного экзистенциального опыта в дальнейшем займёт важное место в творчестве писателя (см., например, роман «Идиот»). Мир Достоевского всегда будет отображать существование человека за пределами обыденного, в критической, пороговой точке, когда приходится решать коренные вопросы бытия. (Впрочем, новейшие открытия достоевсковедения заставляют усомниться в биографическом мифе о казни; Б.Н. Тихомиров указывает, что, по существующим свидетельствам, приговор был объявлен на эшафоте и почти сразу отменен, для настоящего переживания просто не было времени.)

1850–1854 гг. – время каторги в Омском остроге. До 1859 г. писатель находится в ссылке в Семипалатинске. В годы ссылки он первый раз женится. Это также время попыток вернуться в литературу, но человеку, выпавшему из нормальной жизни страны, это сделать трудно, литературный и общественный контекст радикально изменился: на пороге 1860-е, общество озабочено совершенно другими вопросами, на литературном небосклоне появились и воцарились новые писатели (Тургенев, Толстой, Гончаров, Герцен и др.).

Страшный опыт каторжной жизни лёг в основу «Записок из Мёртвого Дома» (1859–1860). Л.Н. Толстой в свойственной ему специфической системе оценок назовёт эту книгу лучшим произведением XIXв. В 1860–1861-х гг. создаётся роман «Униженные и оскорблённые» – серьёзное художественное выступление Достоевского, правда соприкасающееся с массовой литературой, «романом тайн». Он хочет напомнить о себе как об авторе романа «Бедные люди», возвращаясь к теме страдания социально ущемленных людей и введя в содержание произведения факты своей писательской карьеры 1840-х гг.

В первой половине 1860-х гг. Достоевский вместе с братом Михаилом издаёт журнал «Время» (позже «Эпоха»). О месте публицистики в творчестве Достоевского следует сказать отдельно. Наряду с вечным, трагедийным, экзистенциальным в его произведениях всегда будет злободневное, публицистическое. У великого романиста не было брезгливости по отношению к газетному листу, как у Тургенева, Флобера и многих других писателей того времени. Наоборот, в этой сфере он мог чувствовать живые непредсказуемые движения изменчивой реальности. 1870-е гг. тоже поровну разделены между художественным творчеством и журналистикой, в это время Достоевский начнет уникальный публицистический проект – «Дневник писателя».

В журнале «Время» формулируется новая идеология писателя, обретённая им на каторге, – почвенничество. Начинается напряженная полемика с социалистами. Революционные и социалистические идеи теперь признаются Достоевским как ложные – и даже если они, как в дни его молодости, вызваны благородными и светлыми побуждениями, это всё равно опасные заблуждения.

Упрощая, суть почвенничества можно передать так: человеку нужно вернуться к реальности, «живой жизни» и к народной правде. Здесь следует различать предметную суть идеи и её личностное проживание в серьёзном экзистенциальном опыте. Как личностно переживает эту идею Достоевский? На каторге оказалось, что он не может выжить в этих условиях как личность с тем, что есть в его душе; всё, что дают образование и развитие, современная культура вообще – всё оказывается бесполезным. А гораздо более простые и, казалось бы, «неразвитые» люди выживают, потому что они сохранили связь с народной правдой, в которой есть что-то, что позволяет остаться людьми даже в самых страшных обстоятельствах (нечто подобное каторжному опыту Достоевского в «Войне и мире» Л. Толстого переживает во французском плену Пьер). Человек должен сохранять связь с народной почвой, должен из чего-то расти, в чём-то укореняться, иначе любое серьёзное событие разрушит его.

Нужно понимать, что общий идеологический тон времени тогда определяло революционно-демократическое направление, большая часть мыслящей интеллигенции симпатизировала или прямо принадлежала к нему. И в этой связи Достоевский и Толстой, которых мы сегодня воспринимаем как некое мерило эпохи, были одиночками, идущими против течения, как это потом будет осмыслено Владимиром Соловьёвым. Тем примечательнее, что журнал братьев Достоевских, опирающийся на антиреволюционную идеологическую программу, добивается большого успеха, становится одним из лидеров среди серьёзных журналов.

3

В 1864 г. вновь наступил глубочайший жизненный кризис, который разрушил всё, что было обретено после каторги. Братья Достоевские разоряются, получив неожиданный удар: власти закрывают их журналы. Сначала был закрыт журнал «Время». Желая поправить материальное положение, братья учреждают журнал «Эпоха», но его тоже запрещают. Умирает, не выдержав этого, брат Михаил, самый близкий человек, с которым Федор Михайлович с ранней юности делился результатами духовных поисков и творческими планами. Он чувствует себя виноватым перед покойным братом и его семьей за то, что его журналистский проект обернулся такой трагедией. Умирает первая жена писателя Мария Дмитриевна. Так заканчивается драматическая история первого брака (Марья Дмитриевна станет прообразом многих болезненно гордых героинь произведений Достоевского, например Катерины Ивановны из «Преступления и наказания»). Уходит из жизни Аполлон Григорьев, один из немногих писателей-единомышленников (это было время отсутствия единства в мире писателей, тем ценнее был каждый соратник). Из по-настоящему близких Достоевскому людей останется только семейство Майковых.

Писатель опять остается ни с чем, один, в некоей экзистенциальной пустыне, всё нужно начинать сначала. Но Достоевский не был сломлен. Напротив, он достиг кульминации своего творчества и создал пять романов, которые сделали его писателем эпохального значения (сравнимым с Шекспиром, Данте, Сервантесом). Эти романы – так называемое Пятикнижие: 1865–1866 гг. – «Преступление и наказание, 1867–1868 гг. – «Идиот», 1870–7181 гг. – «Бесы», 1874–1875 гг. – «Подросток», 1878–1880 гг. – «Братья Карамазовы».

Во время работы над «Преступлением и наказанием» и «Игроком» Достоевский знакомится со своей будущей второй женой – Анной Григорьевной Сниткиной (она помогает ему как стенографистка). С ней он наконец обретёт семью, дом, у них появятся дети, хотя первые годы их брака будут очень непростыми.

С 1867 по 1871 г. Достоевский вынужден скрываться за границей от кредиторов: он выплачивает огромные долги, свои и покойного брата, содержит большую семью брата (те считают его виновным во всём, что случилось с Михаилом) и пасынка от первой жены. Эти предельно трудные жизненные обстоятельства усугубляются болезненной зависимостью писателя: он играет в рулетку.

Романы «Идиот» и «Бесы» написаны за границей. Здесь же зарождается замысел большого цикла произведений. Сначала этот цикл носил название «Атеизм» (Достоевский хотел представить некую энциклопедию атеистических заблуждений), потом «Житие великого грешника». Этот нереализованный замысел отразится в структуре последних трёх его романов.

В 1870-е гг. Достоевский публикует «Дневник писателя» – специфический публицистический проект (в 1871 г. он печатался в качестве раздела газеты «Гражданин», в 1876–1881 – как собственный издательский проект, альманах одного автора, выходящий отдельной книжкой несколько раз в год). Достоевский считает, что должен высказывать своё мнение по важнейшим вопросам современности, чтобы помочь читателю найти жизненные ориентиры во времена нравственной дезориентации. Впрочем, Достоевский избегает дидактики, он вместе с читателем пытается разобраться в сложных вопросах текущей жизни. Предметом размышления может стать всё: от международных новостей до увиденного писателем мальчика, просящего милостыню. Любое явление жизни может стать материалом для понимания глубинных духовных процессов, определяющих национальное бытие. Литературная известность, которая возвращается к Достоевскому в конце жизни, во многом определяется этим публицистическим проектом. Его знали в первую очередь как автора «Дневника писателя».

В 1880 г. на открытии памятника Пушкину, которое стало значительным событием культурной жизни того времени, Достоевский выступает с речью о поэте. Это своего рода лебединая песня писателя.Здесь он хотя бы на краткий миг почувствовал себя признанным и любимым. У него не было настоящего прижизненного признания и славы, как у Тургенева или Л. Толстого, этого ему судьба не даровала. В 1880 г. русский классик заканчивает монументальный двухтомный роман «Братья Карамазовы». Он планировал написать продолжение этого произведения, но в 1881 г. скоропостижно скончался.

Заканчивая разговор о важнейших вехах биографии великого писателя, зададим себе вопрос, что это был за человек? Человек, стоящий в некой пограничной ситуации, в которой приходится решать последние вопросы; мятущийся, ищущий, мучимый совестью, остро ощущающий неблагообразие действительности. Пребывание в крайней точке бытия, на пороге жизни и смерти можно объяснить, в частности, болезнью писателя, эпилепсией, каждый припадок которой может закончиться смертью (что происходило с детьми Достоевского, в чем он также чувствовал свою вину).

Однако не нужно воспринимать Достоевского как экспрессионистического персонажа, в жизни которого есть только надрыв и духовная истерика. Это был человек, остро чувствовавший комическое и чуткий к фальши.

**«Преступление и наказание» (1865–1866)**

«Преступление и наказание» – произведение Достоевского, наиболее известное широкому кругу читателей.

То, что наметилось уже в «Записках из подполья», в «Преступлении и наказании» развёртывается в полную силу: Достоевский первым в полном объеме, даже с некоторыми элементами пророчества, прогностики показал современного человека в самом широком смысле (включая наше время). Смена «старого» человека «новым» происходила во всём мире, в России это случилось именно в данный момент, в эпоху реформ. И Достоевский сразу точно и исчерпывающе характеризует этого «нового» человека, очерчивая горизонты его бытия, действенные до сих пор (больше того, они полностью раскрылись только к нашему времени).

Для Раскольникова нравственные аксиомы стали теоремами, требующими проверки и доказательства. Он не видит в них онтологической обоснованности (например, в Боге), заповеди опознаются как нечто, созданное людьми с присущей им конкретно-исторической ограниченностью. Другие люди (и сам Раскольников) могут вносить в нравственные законы поправки, модифицировать их на новом витке человеческого развития.

Нравственно-философское содержание «Преступления и наказания» вращается вокруг первичных законов, вопроса об их бытийной обоснованности. Как Раскольников убеждается в безусловности вечных заповедей? С этим и связано главное нравственное задание романа: Достоевский обращается к современному человеку, для которого больше нет ничего само собой разумеющегося и действенность ценностей возможна только после личностного обретения, к ним можно теперь прийти только осознанно.

Первый, самый простой слой этого сюжета обретения первичных законов связан с нравственными мучениями героя. Обозначим основной смысл этой линии, может быть, несколько схематизируя. Раскольников думает, что заповеди – всего лишь слова, не имеющие онтологической обоснованности, обслуживающие сугубо человеческие интересы, следовательно, их можно обойти (скажем, во имя тех же интересов человечества). Но после совершения преступления восстаёт сама его человеческая натура, его сердце. Оказывается, что нравственные законы заложены в душу человека изначально и действительно имеют отношение к самому строю бытия, к вечности, к Богу, который их туда заложил.

Таков элементарный, первый слой сюжета нравственного познания. Здесь Достоевский максимально близок к общим литературным местам того времени (вспомним Базарова, у которого тоже именно сердце, человеческая натура была внутренним представителем истины, заложенной в устройстве самого бытия; и в этом качестве правда сердца опровергала ложные теории разума). Возможно, поэтому в «Преступлении и наказании» этим всё не исчерпывается. На этом фундаменте вырастает сложное многовекторное нравственно-психологическое построение.

Муки совести далеко не сразу приводят героя к раскаянию и отказу от своей теории. Он продолжает думать, что его теория верна, он просто меняет оценку, данную самому себе. То, что он «не вынес преступления», говорит лишь о том, что он не относится к числу «право имеющих» – он «тварь дрожащая», представитель человеческого материала, для которого «закон писан».

Раскольникову ещё нужно пройти длинный путь самопознания, чтобы прийти к нравственному воскресению. Определяющую роль тут будут играть другие персонажи, «двойники» главного героя, люди, в чьих судьбах представлены различные варианты его выбора, что становится важнейшим материалом для самосознания героя в диалогическом мире Достоевского. Выделим важнейших «двойников» героя. Это Свидригайлов, Соня Мармеладова и Лужин.

Самоубийство Свидригайлова поколебало основания теории Раскольникова. Вспомним, что именно известие о судьбе Свидригайлова дало последний толчок для того, чтобы герой сделал признание в полиции и принял наказание. Одного влияния Сони (имеющего, конечно, определяющее значение) было мало, доходило даже до ненависти Раскольникова к героине из-за того, что он не может решиться последовать её совету. Если даже такой, как Свидригайлов, не может «вынести преступления», значит, дело не в слабости или силе, и у его теории больше нет основания.

Важнейшее влияние на Раскольникова оказывает, конечно, Соня. Признавая это, попытаемся избежать тех позднейших «выпрямлений» этого образа, которые мы склонны делать, считаясь с тем, какую духовную нагрузку возложил на неё великий русский писатель. Нельзя говорить о ней, «как будто она и не проститутка», так как для замысла Достоевского важно, что это человек, лишенный учительского авторитета, жизненной весомости, не уважаемый и отвергнутый.

И в первоначальном отношении Раскольникова к ней мало уважения. Он приходит к ней, потому что больше не к кому пойти (от других людей, например матери и сестры, он отрезан преступлением). В его отношении к ней есть даже некоторое пренебрежение, которое чаще всего проявляют люди к смиренному человеку. Соня для Раскольникова – слабый человек, жертва; её смирение – результат этой слабости, в её положении и при отсутствии сил для борьбы ей приходится быть смиренной, придумывать себе Бога – так представляется герою.

И только в самом конце, уже на каторге он откроет истину о Соне. Смирение – не слабость, а огромная сила. Далеко не каждый способен выдержать то, что выдержала Соня, и остаться человеком. Смирение – подвиг, который не каждому по силам.

Кто же такие Наполеоны? Это люди, подобные Лужину, заурядности, случайно получившие власть над людьми. Они не мучаются совестью, но не в силу величия своей личности, а, наоборот, по причине душевной неполноты, ограниченности.

Необходимо поставить вопрос, позволяющий уяснить сущность нравственной философии Достоевского: виновна ли Соня Мармеладова, можно ли и её считать преступницей? Напомню, что Раскольников приходит к ней именно как к преступнице, не имея возможности жить с людьми, не перешедшими эту роковую границу (например, с матерью и сестрой).

Мы склонны воспринимать Соню как безусловно невиновную, пожертвовавшую собой ради других – и в этом мы во многом идём вслед за логикой автора, приоткрывающего внутреннюю правду жизни Сони. Глубинная сущность этой героини оказывается чем-то противоположным внешним фактам её жизни.

Однако принципиально важна и другая сторона: сама Соня считает себя безусловно виноватой, грешницей. Роман «Преступление и наказание» строится на основе особой концепции современного преступника, выработанной Достоевским (прямым текстом эта концепция изложена в романе «Идиот» устами Мышкина). Преступления, в том числе самые страшные, совершались всегда, даже когда люди жили традиционными ценностями, не потеряли связи с «почвой», имели устойчивые представления о добре и зле. Но преступник прошлого знал о своей вине, считал себя грешником (даже если это не приводило его к раскаянию), критерии добра и зла были незыблемыми. А современный человек в этом случае не считает себя виновным, он придумывает для себя собственные законы, по которым он прав; он может утверждать, что весь мир ошибается, а он поступает верно.

И вот Соня на этом фоне считает себя безусловно виноватой перед лицом вечного общезначимого закона; она, по собственной оценке, грешница, блудница. Никакие оправдывающие обстоятельства (а они есть, как мы помним) не могут оказать влияния. Абсолютный закон не имеет исключений, как и в случае с убийством (так, чтобы в целом было бы нельзя, но иногда, в особых случаях, можно).

Правда, хотя для самой Сони добро и зло чётко разделены (грех «по совести» для неё невозможен), очевидна зыбкость этого разделения на уровне автора. В случае с этой героиней мы видим максималистское заострение нравственной коллизии, характерное для атмосферы произведений Достоевского. Иногда, как показывает писатель, нравственнее пожертвовать собственной чистотой и безгрешностью ради других, принимая на себя ношу вины и ответственности, а традиционная однотонная мораль самое главное видит именно в этой формализованной личной безгрешности. Нравственной была бы чистота Сони, если бы она сохранила её в той ситуации, в какой оказалась её семья?

Почвеннический идеал Достоевского предполагает, что ценности должны быть определенными и устойчивыми, общими для всех в любой ситуации. Но ему приходится иметь дело с современным человеком, со структурой новой реальности, в которой добро и зло непоправимо перемешались. Писатель не зовёт нас в прошлое, а пытается найти дорогу именно в новой реальности.

С точки зрения поэтики жанра романы Пятикнижия – и в числе них роман «Преступление и наказание» – характеризуются как романы-трагедии (Вяч. Иванов), синтез детектива и притчи (Л. Гроссман), идеологический роман (Б. Энгельгардт, М. Бахтин).

Остановимся подробнее на категории «роман-трагедия». Вяч. Иванов вводит это понятие на фоне идей Ф. Ницше, изложенных в его знаменитом трактате «Рождение трагедии из духа музыки». И в этом контексте роман-трагедия – оксюморон, так как, по мысли немецкого философа, романное и трагедийное прямо противоположны, являются взаимоисключающими: когда победило романное, умерло трагедийное. Трагедия предполагает интерес к вечному, существенному, хоровому, сакральному; романное – к текущему, житейскому, частному, профанному. Достоевский, по мысли Вяч. Иванова, возрождает трагедийный дух, существенную, хоровую проблематику в самом контексте романа. Первоначальный смысл определения роман-трагедия связан именно с надличностным, хоровым масштабом проблематики и героя.

Сегодня термин «роман-трагедия» наполняется и другими специальными смыслами, он привлекается для непосредственного анализа поэтики русского романиста в связи с присутствием в ней элементов драматизма. Эту модель принимают не все исследователи; Бахтин её отвергает, ссылаясь на различия между трагедией и романами Достоевского в том, как оформлены позиции автора, героя и читателя/зрителя.

Прокомментируем один из аспектов трагедийного, помогающий осмыслить важнейшие стороны мира Достоевского. Хрестоматийной особенностью классической трагедии являются так называемые три единства (единство времени, места и действия). Можем ли мы найти нечто похожее в романах великого писателя?

И еще один частный момент соприкосновения трагического с романным миром русского прозаика: в «Преступлении и наказании» мы видим традиционный трагедийный сюжет доказательства вечного закона через преступление. Герой совершает преступление и понимает, что этот закон нарушать нельзя, так как трагедия обнажает бытийные основы закона.

# «Идиот» (1867-1868)1

**Романы «Идиот» и «Бесы»** создаются за границей, где Достоевский вынужден жить, преследуемый из-за огромных долгов, оставшихся после смерти брата и краха журнала «Эпоха». Этот период окрашивается сложной диалектикой напряженных размышлений о России и чувства оторванности от Родины. Мышкин приедет в Россию с новым словом о ней и для неё именно из Европы, как человек, которому надо еще стать своим в русском мире; трагедия Ставрогина, гражданина швейцарского кантона Ури, во многом связана с тем, что он не имеет корней, на собственной родине живет как иностранец.

«Идиот» – особый идиосимвол мира Достоевского – сегодня воспринимается нами как совершенно неповторимый сплав, с одной стороны, возвышенного, по-детски чистого, идеального, спасительного, с другой – скомпрометированного болезнью, униженного, неполноценного, смешного и жалкого. Первоначальный замысел предполагал использование этой характеристики в более привычном отрицательном, пейоративном смысле: речь бы также шла о человеке, исключенном из нормальной жизни болезнью, но в силу этого озлобившемся на человечество, на мир с его законами (что-то наподобие человека из подполья с добавлением фактора болезни). Положительный герой, светлая душа появляется в замысле писателя в качестве второстепенного, как некая альтернатива главному, и в конечном счете именно такой персонаж выдвигается в центр (черты первоначального «идиота» рассеиваются в других персонажах, в первую очередь в Гане Иволгине и Ипполите Терентьеве).

Главный вопрос, который мы должны разрешить, почему Мышкин именно такой, почему идеал явлен в мире Достоевского в униженном и скомпрометированном виде? Андрей Белый в контексте Серебряного века, эпохи, для которой Достоевский станет великим учителем, пророком, будет сетовать на то, что классик показал идеал без однозначности, оставляя вопросы и сомнения, не позволяя безоглядно следовать его указаниям.

Итак, с определённого момента творческой предыстории романа в центр ставится проблема изображения «положительно прекрасного человека» – на это указывает сам писатель в письмах того времени. В них же отражены трудности, с которыми столкнулся Достоевский, пытаясь реализовать этот замысел. Изобразить «положительно прекрасного человека» крайне сложно, признаётся писатель, так, чтобы этот образ получился художественно убедительным, чтобы это был живой человек, а не схема, дидактическая декларация. Во всей истории мировой литературы писатель почти не находит примеров удачного решения этой проблемы. Исключения, согласно Достоевскому: Дон Кихот Сервантеса, Пиквик Диккенса и Жан Вальжан из романа Виктора Гюго «Отверженные». Особенно важны для самоопределения писателя Дон Кихот и Пиквик. Разгадку их художественной убедительности русский классик видит в том, что эти персонажи смешны. А значит, в них нет дидактического доминирования, они не «выше», а «вровень» и, может быть, даже «ниже» читателя, не посягают на его свободу, напротив, вызывают сочувствие.

Но дело не только в специфической коммуникативной стратегии, служащей для создания атмосферы читательского доверия. Это только первый слой. В том, как преподносится здесь положительное, идеальное, содержится и трагическое откровение о положении добра в общем порядке человеческой жизни. Добру нет места в реальности, оно не согласуется с тем, чем мы живем. Мышкин оказывается неуместен и в природном, и в социальном мире. Это внятно показано в первых же сценах романа, когда камердинер Епанчиных не знает, относиться ли к Мышкину как к просителю или как к гостю генерала. Мышкин ведёт себя так, что к нему надо относиться просто *как к человеку*, но мы к этому обычно не готовы.

Николай Бердяев в своей философской автобиографии признается, что он долгое время находился под влиянием Ставрогина и боролся с искушением пойти по этому пути. Заметим, что можно найти людей, которые хотят быть похожими на Печорина, Ставрогина, на другие воплощения обаятельного зла (или борются с этим искушением), но никто не хочет быть похожим на Мышкина. И это не случайно.

Вопреки расхожим – абсолютно искусственным, не обеспеченным опытом – представлениям о важности добра, реальное его положение связано с отсутствием авторитета, заслуги и связанной с ней благодарности, смешным, можно даже сказать, жалким видом доброго человека.

Первый, очевидный вывод, который мы можем сделать из этой горькой констатации Достоевского: роман «Идиот» содержит оценку устройства мира, в котором нет места идеалу, который смеется над последним, стесняется его. А зло, наоборот, торжествует, обладает властью, выглядит обаятельным, вызывает преклонение.

Но это только первый слой проблемы, реализованной в амбивалентном образе Мышкина. Нравственное откровение, которое содержится в модели онтологии добра по Достоевскому, гораздо глубже и проникновеннее.

По мысли великого писателя, согласно последним нравственным принципам, положение добра таким и должно быть.

Для того чтобы понять смысл этого утверждения, нужно разобраться в особой христологии Достоевского. Разрабатывая образ «положительно прекрасного человека», писатель обращается не только к литературным примерам решения этой художественной задачи, но и к высшему образцу идеальной личности, которым для Достоевского является евангельский Христос. В черновиках романа есть запись о Мышкине: «князь Христос». Очевидны сюжетные параллели романа «Идиот» и евангельской истории: приезд Мышкина в Петербург и въезд Христа в Иерусалим; Мышкин и Настасья Филипповна (а также история швейцарской девушки Мари) – Христос и блудница; Мышкин и Ипполит Терентьев – истории об исцелении Христом больных.

В публицистике Достоевского и в поэме «Великий Инквизитор» в романе «Братья Карамазовы» выражено специфическое представление о духовной приоритетности христианства среди других религий (оно имеет основания в глубинном духе евангельского учения, но не обязательно представлено в его расхожем бытовании). Превосходство христианства именно в том, что Бог здесь явлен не в силе, власти, торжестве; наоборот, Христос унижен, подвергнут глумлению, распят. (В христианской теологии действительно существует проблема кенозиса, т.е. «(бого)унижения», «(бого)умаления».)

По мысли великого писателя, за правдой в силе, торжествующей, побеждающей идут не потому, что это правда, а потому, что это сила, что здесь есть гарантии, некая корысть (возможность торжества над врагами, превосходства над остальными и т.д.). За правдой униженной, распятой можно идти только потому, что это правда, без расчёта на какую-то выгоду, свободно, личностно её принимая. Христианство, по Достоевскому, – единственная религия личностной свободы. Великий Инквизитор говорит Христу в «Братьях Карамазовых»: Ты не сошел с креста, не явил Свою силу, когда над Тобой издевались, потому что не хотел, чтоб за Тобой шли как невольники, как стадо.

Христология Достоевского позволяет понять не только природу «кенозиса» Мышкина, но и некоторые особенности сюжета романа «Идиот». Практически все начинания Мышкина оборачиваются неудачей: ему не удалось дать нравственное спасение Настасье Филипповне, удержать от преступления Рогожина, «исцелить» Ипполита Терентьева. Его собственный путь заканчивается крахом, потерей рассудка, своеобразным распятием, которое не оборачивается воскресением. Это последнее особенно примечательно: писатель всегда даёт воскресение героям-преступникам (он даже указывает на обязательность этого в одном из писем начинающей писательнице, которая обратилась к теме преступления), но христоподобный Мышкин воскресения не получает.

Поясним это на основе еще одной важной образной параллели, которую Достоевский вводит в текст романа. В доме Рогожина висит репродукция с картины швейцарского художника Ганса Гольбейна-младшего «Христос в гробу». Это произведение поразило писателя, оно образует важный фон образа Мышкина. На картине изображен Христос после смерти и до воскресения, акцент делается на приметах физической смерти: закатившиеся, остановившиеся глаза, изменения цвета и т.п. С этим связан контекст потери оснований для веры, торжества бессмысленного закона смертной природы, которая исторгает добро из мира, господствует над ним. Но очень характерна постановка вопроса об этой картине, сделанная Ипполитом Терентьевым: почему апостолы, которые видели именно это, веры не потеряли?

Настоящая вера не требует оснований, гарантий торжества того, во что веришь (параллель этому можно найти в размышлениях о вере евангельского Фомы в «Братьях Карамазовых»). Нас, читателей, ставят в то же положение: если мы принимаем правду, то мы примем её без победы, без гарантий воскресения, без «залогов от небес», т.е. свободно.

# Лекция № 8

Роман Ф.Достоевского «Братья Карамазовы»

# История создания романа. Творческий замысел и его реализация. Образная система романа. Проблематика произведения.

*План лекции*

1. «Братья Карамазовы» как роман-синтез. Проблема будущего России.
2. «Отцы и дети» и «братья».
3. Дмитрий. История нравственного воскресения.
4. Иван. Бунт против Бога во имя лучшего в человеке.
5. Алёша. Деятельная любовь.

Роман «Братья Карамазовы» традиционно осмысляется в контексте творчества писателя как роман-синтез, роман-итог. Это произведение не воспринималось Достоевским как «последнее» в том смысле, как, скажем, «Вишневый сад» Чехова, знающего о скорой смерти. Но уже назрела необходимость подводить итоги, формулировать духовное завещание. Здесь собираются и развиваются ключевые темы, характерные герои всего творчества Достоевского: идея духовного бунта (существенно укрупнённая, перешедшая на новый уровень осмысления), проблема «положительно прекрасного человека» (тоже осмысленная по-новому), воскрешение преступника, спасение падшей женщины, отцы и дети, преступление и наказание – всё, что образует тематическую характерность мира Достоевского.

Это принципиально синтетическая, объёмная, многополюсная картина, что отражено в самом названии романа – «братья», некое множество становится предметом рассмотрения.

В последнем романе писатель продолжает размышлять о бытии России в ситуации распада, кризиса. Достоевский обозначает время действия как середину 1860-х гг. (он указывает, что события происходили 13 лет назад), т.е. примерно время действия «Преступления и наказания». Непосредственно «сегодняшнему дню» писатель планировал посвятить вторую часть романа, не написанную в связи со смертью. Но по некоторым приметам видно, что и в первой части он ближе к текущему облику пореформенной русской жизни, нежели к самому моменту реформ.

Во-первых, кризис больше не кажется чем-то временным. Продолжается поиск возможностей для «воскресения» России, для выхода из этого состояния символической смерти, преисподней, но вполне возможно, что это состояние так и останется навсегда (так, собственно, и случилось в истории). Во-вторых, гниение и разложение первооснов существования человека – в первую очередь семьи – здесь показаны как застарелые, хронические. «Случайное семейство» снова становится моделью и сердцевиной всеобщего кризиса. Если в «Преступлении и наказании» семья распалась только что, но еще есть память о её нормальном существовании, то в «Братьях Карамазовых» ни один из героев нового поколения не застаёт нормальной семьи. Там духовная эстафета поколений прервана внешними причинами, самим кризисом; у отцов есть ценности, но детям кажется, что они не соответствуют их новым запросам. Здесь отцы лишены духовного, у них уже давно нечему учиться, духовная дезориентация перестала быть проблемой нового поколения, кризис стал затяжным, хроническим. (Духовный нигилизм Фёдора Павловича Карамазова связывается с наследием дореформенной России, крепостничеством.)

Художественная модель ситуации всё та же: становящаяся, кризисная, переходная, потерявшая оформленность Россия, для отображения которой нужен язык бесформенного, дисгармоничного, нужна поэтика гротеска, эстетика карнавализации.

Распад семьи, «случайное семейство» вновь мыслятся как крушение основы существования человека. Диалогическая духовная опора (подтверждение ценности твоего существования) не находится даже в близких людях, ценности взять неоткуда, уже не идет речь об отрыве от корней – нет самих корней. Тема отцов и детей вновь прочитывается в характерной для Достоевского версии: вина возлагается именно на отцов, которые не оставили после себя духовного наследия, не дали детям ориентиры, не имея их сами; не дали детям даже собственно семьи, детства. Сюжет отцеубийства как некоего предельного заострения темы отцов и детей – фабульный стержень романа. Эта же проблема становится символической основой для развития других определяющих вопросов, таких как богоборчество (отец как Бог – бунт Ивана) и революция (отец как царь – один из возможных вариантов развития образа Алёши во второй, ненаписанной, части романа: цареубийца).

Тематика прерывания духовной эстафеты поколений вновь воплощается в специфической структуре двойного «отцовства» – в случае с Алёшей Карамазовым. Теперь это реализовано не так буквалистично, как в «Подростке», но речь тоже идет о возможном восполнении недостающей ценностной традиции по второй линии: рядом с Алёшей – его отец Фёдор Павлович и духовный отец, старец Зосима. И здесь это наследие обретается существенным образом – в случае с Аркадием Долгоруким важный урок был получен, но что именно с ним будет дальше, не очень ясно. Рядом с Алёшей Карамазовым в финале романа появляются мальчики, следующее поколение, т.е. духовная эстафета будет передаваться дальше, это было не разовое явление, индивидуальное обретение, а настоящее восстановление традиции.

Характерен источник предполагаемого спасения – монастырь. Снова и снова нужно вспоминать атеистический и материалистический общий дух этого времени, в котором Достоевский и Толстой с их религиозным поиском были одиночками, идущими против течения. Достоевскому всерьез приходилось доказывать, что он не необразованный мракобес только потому, что в его романе показан чёрт. Но и в случае религиозной ориентации духовного поиска традиционная церковь (и её крайняя форма – монастырь) очень часто признавалась отжившей, нежизнеспособной, не соответствующей собственно духовным потребностям человека (это мы видим, например, у Льва Толстого). Для Достоевского обязательными являются именно внеположные формы духовной жизни; в диалогическом мире писателя самое важное происходит не во внутренней вселенной, а между людьми, в точке встречи с Другим, с внешним миром. Замыкаться во внутреннем – гордыня, склониться перед чем-то важным, лежащим вне тебя, – смирение. Церковь в этом случае – обязательный овнешненный уровень духовной жизни.

Почвенная традиционная модель бытия человека предполагает существование вне человека основополагающего, авторитетного, достойного того, чтоб перед ним преклонялись и служили ему. Со старцем Зосимой связано как раз такое измерение духовного, укоренённое в почвенной, традиционнной русской религиозности и авторитетное, весомое, дающее критерии и ориентиры. За счёт этого и обретается линия духовной преемственности Зосима – Алёша – мальчики.

Однако эта модель размещена в многоголосой вселенной Достоевского. Авторитет Зосимы находит негативное отражение в «чуде, тайне и авторитете» Великого инквизитора. С этим связано карнавализованное посмертное поругание Зосимы: правда в мире Достоевского должна оставлять возможность свободы, личностного выбора.

Монастырь действительно живёт прошлым, уже не совпадающим с кругом проблем сегодняшнего дня, он изолирован от реальности, но именно в этом было его предназначение – сохранить в этой самой изоляции прошлое, исходное, подлинную народную, патриархальную религиозность.

Решения, предлагаемые почвенным русским христианством, сохранённым в монастыре, могут спасти сегодняшнюю Россию. Есть, впрочем, проблема перевода истин монастыря на язык сегодняшнего дня, преодоление временной дистанции, изолированности монастырской духовности. Эту функцию будет выполнять Алёша Карамазов, своеобразный посредник; его отправляет в мир из монастыря старец Зосима, его наставник.

И в этом случае в будущем Россия обретёт Бога и принесёт истину всему миру, несмотря на сегодняшнюю духовную деградацию. Такого рода мессианские идеи давно проявляются в публицистике и творчестве Достоевского (вспомним романы «Идиот», «Бесы»): миссия России именно в том, чтобы сохранить и вновь открыть миру Христа. Поэтому Россия так безнадежно отстала на пути культурного или социального развития, экономического процветания – её вклад в мировую культуру будет другим, несравнимо более важным. Россия сегодня на переломе, переживает своеобразное ритуальное умирание, чтобы возродиться в полном блеске и явить свои ценности миру.

Пока направление движения на этом переломе не достигло определённости, перед Россией открыты разные пути, в том числе искусителен европейский путь, и многие мечтают именно о нём, но для Достоевского это опасная дорога.

Адвокат, защищая Дмитрия Карамазова, говорит, что отец, требуя от сыновей почтительности, должен соответствовать этому: чтобы отца не убивали, ему нужно это заслужить – это логика европейского образца, гораздо более беспросветная, чем карамазовщина. У такой логики широкий контекст: царь должен заслужить, чтобы его не убивали (созвучие Карамазов – Каракозов не случайно). А у Ивана эта логика проявляется в самой крайней форме, незнакомой даже Европе: Бог должен заслужить, чтобы против него не бунтовали (а может быть, и чтобы не убивали: вспомним Великого инквизитора).

В рамках названной проблемы Достоевского больше интересует не то, что произойдет с «отцами», не судьба старшего, т.е. своего, поколения (мы помним, насколько этот вопрос был важен для Тургенева в «Отцах и детях»), а то, что будет с «детьми», с молодым поколением, за которым будущее. Именно здесь появляется знаменитая формула Достоевского «русские мальчики», формула отражающая духовную чистоту, безгрешность даже в греховных делах, так как и они вызваны лучшими побуждениями, некой духовной невинностью. Он верит в нравственный потенциал русской молодёжи, хотя предсказывает их роковые заблуждения.

Герои романа – «русские мальчики» во всех возможных вариациях. Это молодёжь, которой «не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить», которой дано «горняя мудрствовати», по слову Зосимы. Молодое поколение как главный предмет исследования обозначено и в названии романа – в слове «братья».

Категория «братство» действует здесь во всех своих коннотациях. Это и библейские смыслы (от каинова «Сторож я, что ли, брату моему?» в устах Ивана до новозаветных контекстов). Значима эта категория и в другом измерении: именно слово «братство» использовано революционерами, социалистами, с этим словом они связывают свой общественный идеал («свобода, равенство, братство» Великой французской революции). Достоевский, продолжая полемику с социалистической идеологией, утверждает, что этот проект неизбежно обернётся крахом. Люди не будут друг к другу относиться как к братьям, революция обернется тотальной братоубийственной войной.

Достоевский утверждает, что мы не умеем ещё любить братьев в точном смысле слова, ближних, не можем ужиться с членами своей семьи, значит, для всеобщего братства тем более нет оснований. Именно с этого великий писатель предлагает начинать: нужно учиться любить своих близких, а это действительно наука, большое, сложное дело. Реальный человек обладает слишком большим количеством недостатков, слабостей, он капризен, он несправедлив и неблагодарен. Любить его каждую минуту, видеть за всем этим лучшее, истинную сущность, то, что это родной, близкий человек, очень трудно, этому нужно учиться. Это называется в романе «деятельной любовью» и противопоставляется «мечтательной любви», строящейся на отвлеченных чувствах и терпящей крах от соприкосновения с реальным человеком.

В авторском предисловии главным героем романа объявлен младший брат, Алёша Карамазов. Но в романном целом братья находятся в сложном равновесии; это относительное равноправие зафиксировано и в названии романа.

Старший брат – Дмитрий. Он доминирует во внешнем сюжете романа. Именно его конфликт с отцом, обвинение в отцеубийстве, а также его метания между Грушенькой и Катериной Ивановной лежат в основе фабулы. История человека, несправедливо обвиненного в отцеубийстве, – ядро замысла романа, восходящего еще к 1850-м гг. Прообраз Дмитрия – реальный капитан Ильинский, с историей которого Достоевский познакомился на каторге (он упоминается в записных тетрадях писателя и «Записках из Мёртвого дома»): такой же разгульный, буйный, грозящий убить отца и поэтому обвинённый после убийства и осуждённый. Но виновен не он, а младший брат, претендующий на его наследство и невесту (у Достоевского это позиционно соответствует Ивану, но радикально изменятся мотивы Ивана, и он будет не убийцей, а вдохновителем убийства). Эта реальная история привлекла великого романиста как пример действительно случившегося нравственного чуда (как история, лежащая в основе сюжета «Воскресения» Л. Толстого): брат, который был настоящим убийцей, через много лет признался в преступлении, не выдержал мук совести, и несправедливо обвиненный Ильинский был оправдан.

Дмитрий – это стихийная, греховная, гуляющая Россия. Россия, одержимая тёмной, земляной силой, которая, собственно, и предполагается фамилией Карамазов и словом карамазовщина. Именно здесь востребована категория «широта» как характеристика национальной души – слишком легко уживается высокое устремление, душевное благородство и великодушие с низостью, преступлением, грехом и т.д., слишком широк русский человек. Об этом размышляет Дмитрий в своей исповеди Алёше, «Исповеди горячего сердца».

Дмитрий не совершал убийства отца, но в высшем духовном смысле он виновен (в том числе перед убитым отцом – самой смерти без того, что он делал, могло бы и не быть), и он должен искупить свою вину страданием, он должен пройти через каторгу, только так он может воскреснуть. Его история реализует притчевую ситуацию эпиграфа – он должен умереть, как зерно, чтобы дать «много плода».

Дмитрий реализует сюжет преступления и наказания, столь важный в художественном мире Достоевского. В «Братьях Карамазовых» Достоевский вновь ставит вопрос о соотношении материалистической детерминированности поступков человека и нравственного выбора.

**Лекция № 9-15**

План

1. Военная тема в творчестве Л. Н. Толстого

2. Традиции Льва Толстого в произведениях белорусских писателей

**1. Военная тема в творчестве Л. Н. Толстого**

Документализм Толстого опосредствовался в сложном художественном синтезе, в котором"человеческая ценность" персонажа максимально возрастала. Именно с позиций осознавшей себя человеческой личности Толстой воссоздавал армейскую -- боевую, строевую, походную, бытовую, казарменную -- обстановку, фиксируя свое внимание на бесконечном множестве каких-то мелочей. Не в пример "физиологам" 40-х годов Толстой обладал "внутренним свойством, делающим эти мелочи не случайными: они все подобраны для совершенно определенной и отчетливой цели -- доказать нелепую несообразность войны, опровергнуть легенду о красивой целесообразности массовых истреблений.

"Новизна батальных картин Толстого состояла в том, что его военный опыт был в первую очередь опытом нравственным и его неослабевающий интерес к явлениям войны был постоянно сопряжен с моральными проблемами. Интерес этот не был интересом стратега, бытописателя,-- хотя Толстой превосходно знал бытовую сторону войны,-- или всего лишь батального живописца,-- хотя Толстой был замечательным живописцем военных действий и событий. Интерес Толстого к войне был прежде всего интересом моралиста, размышлявшего над нравственными противоречиями явлений войны" [22, с. 7].

**Проявлявшиеся в военных условиях положительные качества толстовских персонажей для самого Толстого были вовсе не оправданием войны как таковой; война была**"жестокой необходимостью", суровой самопроверкой его героев и -- так как многие из них в той или иной мере автобиографичны -- самопроверкой его собственных идейных исканий и нравственно-психологических наблюдений. Все эти аспекты исследования в их органической взаимосвязи должны содействовать более глубокому пониманию Толстого -- великого человеколюба и "войноненавистника".

**Война обнаруживает в человеке его действительные начала -- хорошие и дурные, срывает с него маску, которая прежде могла казаться его сутью. Война дает человеку возможность узнать в себе других; познание**"я" становится, таким образом, познанием человека вообще. Отсюда -- постановка целого ряда животрепещущих вопросов, для которой "военный материал" давал самые благодатные возможности.

Как и в большинстве своих произведений, в кавказских рассказах Толстой оставался верным исторической правде. В частности, в "Набеге" он документально точно воспроизвел военную операцию русской армии, проводившуюся летом 1851 года на левом фланге Кавказской линии. 27--28 июля было предпринято наступление русских войск на аулы Автуры и Герменчук. Описывая картину этого наступления в "Набеге", Толстой остается исторически правдивым, хотя и не заботится о документально-статистической достоверности. Но главное, конечно, заключалось не в этом. "У Толстого в первых военных рассказах воспроизведение хода военных действий (именно всего их хода, а не отдельных сражений) в его действительно историческом своеобразии органически слилось с развернутым исследованием вопросов о смысле мужества, нравственной стойкости, о подлинных и мнимых основаниях превосходства одних людей над другими, с оценкой в этой связи моральных качеств людей разных слоев русского общества, с выяснением таким образом исторических возможностей и задач самих этих слоев и сословий" [22, с. 13]. В этом состояла позиция Толстого-художника; в этом заключалось его новаторство.

Толстой был одним из первых, кто взялся за преодоление романтической традиции в трактовке кавказской темы. Притом он не ограничился реалистической трезвостью в описании военных действий. Более того, военные действия как таковые заняли здесь явно второстепенное место. Рассказ Толстого отличается тем, что это было произведение "с целью", что основным в рассказе было не столько стремление дать реалистическое описание войны, сколько поставить и разрешить определенные проблемы.

Здесь, в "Набеге", писатель впервые поставил вопрос об интереснейшей особенности человеческого характера, обычно именуемой храбростью. Для подростка Иртеньева, самозабвенно мечтавшего о бранной славе, понятия о "храбрости" и "трусости", как мы видели, исключались вообще. Там мы имели дело с детской фантазией. Военная операция в "Набеге" -- реальность; ее участники -- реальные люди, действующие в реальных обстоятельствах. В черновом наброске рассказа Толстой, прозрачно намекая на инфантильные мечты своего автобиографического героя, писал: "Для меня давно прошло то время, когда я один, расхаживая по комнате и размахивая руками, воображал себя героем, сразу убивающим бесчисленное множество людей и получающим за это чин генерала и бессмертную славу". Впоследствии же, на Кавказе, продолжает Толстой, его стал занимать вопрос, "под влиянием какого чувства решается человек без видимой пользы подвергать себя опасности и, что еще удивительнее, убивать себе подобных... Что такое храбрость, это качество, уважаемое во всех веках и во всех народах? Почему это хорошее качество, в противоположность всем другим, встречается иногда у людей порочных? Неужели храбрость есть только физическая способность хладнокровно переносить опасность и уважается, как большой рост и сильное сложение..." [19, т. 3, с. 228]. Определение храбрости, с трудом сформулированное капитаном Хлоповым: "Храбрый тот, кто ведет себя как следует"-- заставляет рассказчика-волонтера вспомнить слова Платона, называвшего храбрость "знанием того, чего нужно и чего не нужно бояться" (в черновом варианте "Набега" эти слова были вынесены в эпиграф). "Основная мысль обоих не так различна, как могло бы показаться,-- пишет далее Толстой,-- и... даже определение капитана вернее определения греческого философа, потому что, если бы он мог выражаться так же, как Платон, он, верно, сказал, бы, что храбр тот, кто боится только того, чего следует бояться, а не того, чего не нужно бояться" [19, т. 3, с. 17].

Тема храбрости -- главная тема рассказа "Набег". Она разовьется затем в "Рубке леса" и в "Севастопольских рассказах", где будет поставлена в связь с социальной характеристикой персонажей; в "Набеге" же она исследуется преимущественно в моральном ракурсе. Едва наметившись в автобиографической трилогии, проблема храбрости в "Набеге" стала предметом самостоятельных размышлений. Храбрость трактуется Толстым как ценнейшее качество человеческой личности, как достояние людей высокого нравственного уровня. Толстой не прослеживает, как это было в трилогии, самого процесса формирования личности, обладающей этим качеством, в лучшем случае он ограничивается беглым указанием на его предпосылки; но его интересует, каким образом и при каких обстоятельствах это качество у персонажей проявляется.

"Храбрость и характер ее проявления, -- пишет Ю. З. Янковский, -- это, так сказать, доминанта всей образной системы "Набега". Каждый из героев рассказа (в скором времени Толстой откажется от таких прямолинейных принципов изображения) во многом абсолютизируется именно этим своим качеством. Волонтер, герой-рассказчик "Набега", своеобразно продолживший автобиографическую тему Толстого, не является в этом смысле исключением: как и другие персонажи, он полон желания уяснить для себя, "чего нужно и чего не нужно бояться" [22, с. 15].

**Война как таковая в**"Набеге" представлена скупо. Ее ужасы изображены одним-двумя штрихами -- совсем не так, как это будет несколько лет спустя в "Севастопольских рассказах". Влияние войны на становление человеческой личности, на эволюцию характера не прослеживается вовсе. По-видимому, и Хлопов, и Розенкранц, и Алании, да, пожалуй, и волонтер-рассказчик проявили в военных действиях те черты своей личности, которые уже были органически им присущи. Попав в военную обстановку, они очутились в неестественном для человека положении. Позволяя проявиться сущности человеческой натуры, война, тем не менее, не гармонирует с ней.

**Еще в кавказском незавершенном рассказе**"Дяденька Жданов и кавалер Чернов" Толстой с уничтожающей силой клеймил невыносимые условия царской армии, воспитывающие в солдате только страх и беспрекословное повиновение и тем лишающие его человеческого облика, чувства собственной личности: "Его выгоняли на ученье,-- он шел, давали в руку тесак и приказывали делать рукой так,-- он делал, как мог, его били, -- он терпел. Его били не затем, чтобы он делал лучше, но затем, что он солдат, а солдата нужно бить. Когда старший солдат подходил к нему, он снимал шапку, вытягивался в струнку и готов был со всех ног броситься, куда бы ни приказали ему, и, ежели солдат поднимал руку, чтобы почесать в затылке, он уже ожидал, что его будут бить, жмурился и морщился" [19, т. 3, с. 273]. Вопрос о солдате -- главном участнике войны -- оставался одним из основных вопросов толстовского "проекта о переформировании армии", над которым писатель работал, начиная с последней декады февраля 1855 года, то есть сразу же после смерти Николая I.

**"**Дух толпы" был превосходно передан Л. Толстым в "Записке об отрицательных сторонах русского солдата и офицера". "Толпа" здесь -- это механическая совокупность потерявших свой облик людей; она лишена своей собственно человеческой физиономии, и ее "дух" не равнозначен воодушевлению. "Толпа" может стать "армией" лишь тогда, когда, помимо обязательной военной дисциплины, она будет жить дыханием тысяч человеческих жизней. Воссоздание этого "дыхания" не было задачей автора "Записки". Стесненный ее практическими целями, целями реорганизации русской армии, движимый стремлением сказать во всеуслышание о неблагополучии в ее рядах и, главное, защитить русского солдата от тлетворных воздействий крепостнической системы, Толстой сказал в "Записке" о том, что обратной своей стороной восхитило его и было запечатлено в "Севастопольских рассказах" [22, с. 37].

"Севастопольские рассказы" не только противостояли "Записке", но и были внутренне с ней связаны. Великий патриотический подвиг, ставший предметом искреннего восхищения автора "Севастопольских рассказов", вершила та же "голодная и вшивая" масса, к которой так пристально присматривался автор "Записки", те же солдаты и матросы. В "Записке" он впервые заговорил о той правде, которая -- в ее более широком значении -- будет объявлена основным героем "Севастопольских рассказов".

В полной мере Толстой постиг смысл разыгравшихся в Севастополе событий лишь в апреле 1855 года, когда лично стал в ряды его защитников (до этого он посещал Севастополь несколько раз, рассказывая о своих посещениях в коротких дневниковых записях). Участие в Севастопольской обороне коренным образом изменило настроение Толстого. Интересно, что столь же благотворно отражалась она и на солдатах, прибывших в Севастополь с Бельбека. Полковник П. Н. Глебов, известный герой севастопольских событий, говорил в своих "Записках", что "в Севастополе русский солдат просто перерождается". Эта удивительная метаморфоза -- перерождение бессловесного, отчаявшегося или смирившегося солдата в легендарного героя, мужественного и скромного, величественного и чуждого всякой позы,-- поразила Толстого. Перед ним был наглядный пример нравственного возрождения человека, приобщившегося к великому делу -- делу защиты родины.

Севастополь же убедил Толстого в неизбежности окончательного морального падения той части русского офицерства, которая саркастически высмеивалась в "Записке". Так находит Толстой позитивный смысл оборонительной войны. Так обнажаются перед ним те человеческие качества, которые он угадывал в людях еще на Кавказе и которые отныне уже никогда не выпадут из его поля зрения.

"Севастопольский этап идейно-творческой эволюции Толстого имел не только и не столько военно-стратегическую, сколько нравственно-этическую предысторию. На Кавказе и в Бессарабии исподволь готовилось решение целого ряда тех "человековедческих" вопросов, которые в дни Севастопольской обороны получили как никогда емкий, как никогда значимый и актуальный смысл. Вместе с тем севастопольские впечатления Толстого были качественно новой ступенью его идейно-художественного развития. Севастополь пробудил в Толстом мысли о человеке и войне в универсально-всеобъемлющем значении, о закономерностях человеческого бытия и исторических судьбах нации -- и в этом отношении "Севастопольские рассказы" с полным правом можно считать преддверием к созданию "Войны и мира".

Севастополь дал толчок колоссальному духовному взлету писателя. Здесь сложилось принципиально иное отношение Толстого к войне, чем это было на Кавказе. Писатель ощутил подспудные источники человеческого поведения в бою. Он решил для себя многие волновавшие его проблемы.

**Умение видеть, дар поразительной наблюдательности, проявившийся уже в кавказском творчестве писателя и уже тогда достигший высокого совершенства, в**"Севастопольских рассказах" слился с горячим чувством патриотизма, впервые ставшим нравственным критерием Толстого в оценке человеческого поведения. Патриотизм русской армии, русского народа вообще, -- качество, со всей очевидностью проявившееся в Крымской войне,-- изменил и углубил толстовские представления о войне, обусловил тот новый ракурс проблемы "Человек и война", который позволил Толстому найти выход из наметившихся в его кавказских рассказах противоречий. Любовь к родине, к своему народу, естественно, не противостояла человеческой совести, голос которой, по Толстому, должен заглушить в себе воюющий. Напротив, она придавала совести людей -- защитников отечества "земной", конкретный, действенный характер. Она заставила писателя переосмыслить нормы поведения человека на войне, увидеть в нем проявление высоких национальных качеств. 2 ноября 1854 года в Одессе, где Толстой останавливался по дороге в Севастополь, в его дневнике появились ныне широко известные слова:

"Велика моральная сила русского народа. Много политических истин выйдет наружу и разовьется в нынешние трудные для России минуты. Чувство пылкой любви к отечеству, восставшее и вылившееся из несчастий России, оставит надолго следы в ней. Те люди, которые теперь жертвуют жизнью, будут гражданами России и не забудут своей жертвы. Они с большим достоинством и гордостью будут принимать участие в делах общественных, а энтузиазм, возбужденный войной, оставит навсегда в них характер самопожертвования и благородства"

Севастопольский цикл Толстого повествует о трагедии человечности.

"Правда "Севастопольских рассказов" -- это нечто большее, чем ограниченный до минимума художественный вымысел и фотографическая верность действительности. Правда Толстого-баталиста заключалась в его верности своим непрестанно развивающимся взглядам и представлениям о человеке. Это была не документальная, а собственно человеческая правда"

**Эта особенность творческого метода Толстого -- видеть высшую человеческую правду в повседневных, будничных явлениях войны,**"в крови, в страданиях, в смерти" обнаруживается в каждом из рассказов севастопольского цикла. Правда Толстого -- в изображенных им картинах национального патриотического подъема; в мужестве и самоотреченности рядовых защитников Севастополя; в недостойном поведении офицеров-аристократов; в овладевшем автором чувстве неблагополучия русской жизни вообще; в его раздумьях о судьбе человека, России, русского народа; в его пристальном внимании к "натуральным" и "ненатуральным" формам человеческого бытия, к тончайшим движениям человеческого сознания и психики.

**Первый из рассказов севастопольского цикла --**"Севастополь в декабре месяце", в рукописи именовавшийся "Севастополем днем и ночью",-- создавался с 27 марта по 25 апреля 1855 года, когда Толстой служил на одном из самых опасных участков Севастопольской обороны -- знаменитом четвертом бастионе. Напечатанный два месяца спустя, в июньском номере "Современника", рассказ произвел поистине ошеломляющее впечатление.

**В рассказе нет ярких батальных сцен, традиционной героической патетики, ложного романтического пафоса. Многими своими признаками: эпически-повествовательной манерой, внутренней сдержанностью, неторопливостью, воссозданием национальной героики --**"Севастополь в декабре месяце", как и последующие севастопольские рассказы, предвосхищает "Войну и мир".

Толстым, наконец, найден ответ на волновавший его еще на Кавказе вопрос: кто же действительно храбр? Это -- рядовые солдаты, подлинные носители патриотизма, полные решимости не отдать Севастополь врагу. Твердые и мужественные, они менее всего думают о своем мужестве; будучи поистине храбрыми, не сознают этого, будучи героями, стыдятся своих героических поступков. Реплика рассказчика о стыдливом чувстве любви к родине относится именно к ним. Эти люди не рассказывают о своих героических деяниях, пресекают, где это возможно, разговоры о них, в трудную минуту проявляют редкое самообладание, достойно переносят страдания. В госпитале мы встречаемся со "старым исхудалым солдатом", "добродушным взглядом" следящим за своим собеседником, и становимся очевидцами их разговора:

На пятом бастионе, ваше благородие, как первая бандировка была: навел пушку, стал отходить, этаким манером, к другой амбразуре, как он ударит меня по ноге, ровно как в яму оступился. Глядь, а ноги нет.

Неужели больно не было в эту первую минуту?

Ничего; только как горячим чем меня пхнули в ногу.

Ну, а потом?

И потом ничего, только как кожу натягивать стали, так саднило как будто. Оно первое дело, ваше благородие, не думать много: как не думаешь, оно тебе и ничего. Все больше оттого, что думает человек

И только "женщина в сереньком полосатом платье и повязанная черным платком", жена искалеченного солдата, вмешавшись в разговор, поведала, к его великому неудовольствию, "про него, про его страдания, про отчаянное положение, в котором он был четыре недели, про то, как, бывши ранен, остановил носилки с тем, чтобы посмотреть на залп нашей батареи", и как он сказал "великим князьям", "что он опять хочет на бастион с тем, чтобы учить молодых, ежели уж сам работать не может"

В кавказских рассказах Толстой не говорил о тех ужасах войны, с которыми она неизбежно связана; в лучшем случае он ограничивался краткими суждениями о неповинно пролитой крови, о нелепо оборвавшейся человеческой жизни. Как ни тягостны впечатления от смерти Аланина или, тем более, Веленчука, в них не чувствуется тот неудержимый крик души, который слышим в первом же из севастопольских рассказов. Отвратительное зрелище войны -- массового убийства -- предстает здесь во всей своей неприглядности и жестокости. Мы попадаем на четвертый бастион (на котором, кстати, сам Толстой чуть не стал жертвой взрыва) и наблюдаем, как неумолимой мортирой "у матроса вырвана часть груди": "В первые минуты на забрызганном грязью лице его видны один испуг и какое-то притворное преждевременное выражение страдания, свойственное человеку в таком положении"; "но в то время, как ему приносят носилки и он сам на здоровый бок ложится на них", замечаем, "что выражение это сменяется выражением какой-то восторженности и высокой, невысказанной мысли: глаза горят ярче, зубы сжимаются, голова с усилием поднимается выше; и в то время, как его поднимают, он останавливает носилки и с трудом, дрожащим голосом говорит товарищам: "Простите, братцы!" -- еще хочет сказать что-то, и видно, что хочет сказать что-то трогательное, но повторяет еще раз: "Простите, братцы!". "Это вот каждый день этак человек семь или восемь",-- слышим мы слова морского офицера.

Попав же в госпиталь, видим "докторов с окровавленными по локти руками и бледными угрюмыми физиономиями, занятых около койки, на которой, с открытыми глазами и говоря, как в бреду, бессмысленные, иногда простые и трогательные, слова, лежит раненый под влиянием хлороформа", видим, "как острый кривой нож входит в здоровое белое тело", "как с ужасным, раздирающим криком и проклятиями раненый вдруг приходит в чувство", "как фельдшер бросает в угол отрезанную руку", "как на носилках лежит, в той же комнате, другой раненый и, глядя на операцию товарища, корчится и стонет не столько от физической боли, сколько от моральных страданий ожидания".

"Картины чудовищного безумия, каким является война, рисуются без нарочитого сгущения красок, без смакования натуралистических подробностей, а так же мужественно и просто, как и эпизоды военной героики. Те, кому в силу необходимости ампутируют конечности, чьи тела режет "острый кривой нож" хирурга, представлены не как безликое множество: мы знаем, что это и есть защитники Севастополя. Физически искалеченные, пожизненно изуродованные, они не переродятся духовно. Дикость и нелепость человекоубийства обнаруживаются тем явственнее, чем настойчивее превозносится непреходящая ценность человека, его внутреннего мира и его высокого назначения" [22, с. 47].

Подверженный жестоким испытаниям войны, человек -- носитель высоких нравственных принципов сплошь и рядом лишается самого дорогого -- жизни. В этом и заключается трагедия человечности, переданная Толстым так вдумчиво и проникновенно. И не следует полагать, что знаменитые слова из "Севастополя в декабре месяце": "Надолго оставит в России великие следы эта эпопея Севастополя, которой героем был народ русский" -- не несут в себе отголосков этой трагедии. Их торжественное звучание явно противостоит казенно-"патриотическому" превознесению войны "в правильном, красивом и блестящем строе, с музыкой и барабанным боем, с развевающимися знаменами и гарцующими генералами".

**В первом севастопольском рассказе Толстого война и мир показаны в каком-то удивительном единстве. Ежеминутная угроза смерти не мешает людям жить. Не только**"девица" в розовом платье, но и суровый матрос принадлежит какой-то своей частью миру. Солдаты "переобуваются, едят, курят трубки, живут". В трактире за тарелкой котлет с горошком и бутылкой кислого крымского вина тянутся обычные разговоры подвыпивших офицеров. Посетители -- офицеры и моряки -- бранят трактирщика, толкуют о Феньке, о дорогих и невкусных котлетах, о грязи на бастионе и так же обыденно -- о самом страшном, о том, "как убит тот-то и тот-то товарищ". По городской площади ездят телеги с сеном, с кулями и с бочками, ходят солдаты, матросы, офицеры, купцы, женщины, дети. На набережной -- русские мужики с самоварами, бабы с булками. На пристани -- запах каменного угля, навоза, сырости и говядины, сваленные в кучу дрова, мясо, туры, мука, железо и т. п. Неотъемлемые штрихи всех этих картин -- солдаты "разных полков", "с мешками и ружьями", "без мешков и ружей", праздные, озабоченные, сосредоточенные, веселые. Такова жизнь осажденного города; привычный бытовой уклад -- и настойчиво вписывающиеся в него детали военной панорамы; примелькавшиеся малоприметные типы -- и постоянное напоминание о неблагополучии; мир -- и война. И то и другое, как уже говорилось, составляют известное единство; но гармонии в этом единстве нет. Оно вызывает скорее легкое недоумение, которое поддерживается и заключительными строками рассказа:

"По воде разносятся звуки какого-то старинного вальса, который играет полковая музыка на бульваре, и звуки выстрелов с бастионов, которые странно вторят им".

Звуки вальса и вторящие им выстрелы -- это, действительно, странно. Но что-то весьма важное еще не досказано: оно раскроется в дальнейших фазах севастопольского цикла.

В рассказе нет откровенного противопоставления войны и красоты природы (такого, скажем, как в "Набеге"). Подразумевая его "в подтексте", Толстой не говорит о нем "вслух". Но "в севастопольском рассказе появляется, по сути, более важное, чем в "Набеге", противопоставление -- противопоставление естественного, природного -- аналитическому, рациональному. Мы говорили, как раненый солдат, вспоминая о перенесенной им тяжелой операции, уверял, что главное при этом -- "не думать много". Подчеркнутые Толстым три слова имеют более глубокий, чем это может показаться, смысл. Солдат "не думал", совершая подвиг; он "не думал" под ножом хирурга; он и сейчас "не думает", что он герой. В раннем творчестве Толстого представители "простого народа", как правило, не проявляют склонности к аналитическим раздумьям; они почти никогда не заняты самоанализом; естественность их жизнеощущения усматривается, в частности, в нежелании углубляться в себя, в цельности, непротиворечивости натуры, в отсутствии какого бы то ни было анализа своего состояния, в неспособности выступать глашатаями авторских идей".

**Второй севастопольский рассказ Толстого --**"Севастополь в мае"**--** тоже брал свое начало в первом "синкретическом" замысле "Севастополя днем и ночью".

**Глава восьмая в рассказе -- описание госпиталя, очень похожа на соответствующее место в предыдущем рассказе. Как и там, здесь**"говор разнообразных стонов, вздохов, хрипений, прерываемый иногда пронзительным криком". Как и там, здесь "доктора с мрачными лицами и засученными рукавами, стоя на коленях перед ранеными, около которых фельдшера держали свечи, всовывали пальцы в пульные раны, ощупывая их, и переворачивали отбитые висевшие члены, несмотря на ужасные стоны и мольбы страдальцев" Лужи крови, несмолкающие крики, чудовищные страдания. "Один из докторов сидел около двери за столиком и... записывал уже пятьсот тридцать второго" [19, т. 4, с. 38]: этот кошмар производит впечатление нескончаемого. А ведь "уже шесть месяцев прошло с тех пор, как просвистало первое ядро"... Бессмысленная жестокость происходящего как бы "нагнетается", доводится до апогея. Дальше так продолжаться не может. Всему этому надо воспрепятствовать. Как именно -- Толстой не знает. Но ему ясно одно: "...Или война есть сумасшествие, или ежели люди делают это сумасшествие, то они совсем не разумные создания, как у нас почему-то принято думать" [].

Отрицая войну изображением тех страданий, которые несет она человеку, Толстой приходит к твердому выводу о ее нелепости и бессмысленности. Поиски же ее причин, ее источников остаются безрезультатными. Когда парадоксальность человеческих поступков "не укладывается" в образную систему, Толстой не может оставаться рассказчиком-художником и превращается в публициста-нравоучителя. Пытаясь прорваться сквозь пелену человеконенавистнического фатума, он апеллирует к общегуманным началам христианства:

"И эти люди -- христиане, исповедующие один великий закон любви и самоотвержения, глядя на то, что они сделали, не упадут с раскаянием вдруг на колени перед тем, кто, дав им эту жизнь, вложил в душу каждого, вместе с страхом смерти, любовь к добру и прекрасному, и со слезами радости и счастия не обнимутся, как братья? Нет!., снова свистят орудия смерти и страданий, снова льется честная, невинная кровь и слышатся стоны и проклятия"

**"**Толстой показывает, как военная атмосфера периодически возбуждает в героях рассказа чувство полноты бытия, являющееся прямым следствием ощущения его непрочности, относительности. Война максимально мобилизует инстинкт любви к жизни, но не застраховывает личность от эгоизма и безответственности"

Показав в первом севастопольском рассказе чудеса героизма, который проявляла солдатская масса, Толстой, как мы уже говорили, не остановился на этом. Второй севастопольский рассказ представил нам совершенно другие человеческие качества, обнаруживающиеся в войне же. И в первом и во втором случае они не просто обнаруживались, но и развивались, воспитывались. Война не только раскрыла то, что было скрыто, но и "взрастила" те человеческие начала, которые в мирных условиях могли навсегда заглохнуть. В "недумающем" человеке она активизировала его патриотические устремления, в "думающем" --его тщеславие. Автор "Севастополя в мае" занят "думающими" людьми. Но он не забывает напомнить, что война нравственно калечит всех. Она пробуждает в людях -- военных и невоенных, решительно во всех -- болезненные, неестественные, патологические начала. Вспомним, как в часы перемирия "толпы народа высыпали смотреть" на изуродованные трупы, усеявшие "цветущую долину" , -- и чувство глубокого отвращения к "войне", тлетворный дух которой заражает "мир", заговорит в нас еще и еще раз.

В первом севастопольском рассказе сосуществование "войны" и "мира" определялось как странное. Глубокий драматизм этого сосуществования довлел подспудно. Здесь же, в "Севастополе в мае", оно обнаженно-трагическое. Там старинному вальсу вторили звуки выстрелов; здесь девятилетний мальчик с огромным букетом в руках пугается покачнувшейся руки обезглавленного трупа. Дело, конечно, не в деталях (одинаково выразительных и в первом и во втором случае), а в том, что "странность", необъяснимость массового человекоубийства, противоречащая всякому здравому смыслу, доводится, наконец, до вопиющей парадоксальности. "В "Севастополе в мае" трагедия человечности стала самоочевидной. Она -- в противоестественности самой идеи войны, в ужасе постоянных убийств, в невыносимости сопровождающих ее человеческих страданий"

В рассказе "Севастополь в мае" война и мир откровенно враждебны друг другу, в их соотнесении друг с другом -- боль за опозоренную красоту, за поруганную человечность. Трагические мотивы звучат на протяжении всего рассказа. Трагична человеческая судьба. Трагична та ничем не оправданная дисгармония, которую человек своими неразумными деяниями вносит в жизнь. Толстой обращается к своему излюбленному, знакомому нам еще по его кавказским рассказам, приему противопоставления извечной красоты природы варварству людей, но здесь, в "Севастополе в мае", противопоставление это имеет не грустно-недоуменный, нравоучительный смысл, как в "Набеге", а откровенно трагическое содержание. В 14-й главе рассказа -- его своеобразном идейно-философском эпицентре -- рисуется величественная картина рассвета над Сапун-горою, заставляющая на минуту забыть о только что описанных человеческих страданиях:

"...А все так же, как и в прежние дни, загорелась зарница над Сапун-горою, побледнели мерцающие звезды, потянул белый туман с шумящего темного моря, зажглась алая заря на востоке, разбежались багровые длинные тучки по светло-лазурному горизонту, и все так же, как и в прежние дни, обещая радость, любовь и счастье всему ожившему миру, выплыло могучее, прекрасное светило

Глубоко трагические ноты рассказа не заглушают его жизнеутверждающей направленности. Мир создан для мира.

Толстой остро ощущает необходимость продолжить изучение севастопольских событий, постичь исконный, человеческий смысл происходящего. Так появляется заключительный рассказ севастопольского цикла "Севастополь в августе 1855 года", завершенный уже после отъезда Толстого из Севастополя, в декабре 1855 года, и месяц спустя напечатанный в "Современнике". Как и два предыдущих, третий рассказ был с восторгом встречен публикой. Толстой раскрывал здесь трагедию души человека, участника севастопольской обороны, показывая тщетность ее благородных порывов. Он, наконец, постигал диалектику противоречивого человеческого сознания.

Раздумья Л. Н. Толстого о "человеке и войне" имеют глубоко "человеческое" содержание. Поэтому нельзя рассматривать "военные главы" романа-эпопеи "Война и мир" вне их связи с образной системой и художественной логикой всего произведения.

Значение слова "мир" в заглавии романа многократно служило предметом полемики. Для С. Чубакова смысл заголовка эпопеи близок к однозначности: мир -- это не-война. Сам Толстой хорошо сознавал смысловую неоднозначность слова "мир" в заглавии своего произведения и, видимо, не случайно в одном из прижизненных изданий эпопеи допустил написание слова "мир" в заглавии через "и десятеричное" ("міръ"), дав тем самым основание для его "людской" трактовки. И все же, как бы ни истолковывалось слово "мир", вынесенное Толстым в заголовок,-- то ли в максимально широком смысле (весь мир), то ли в значении человеческого сообщества (людской мир), то ли, наконец, в качестве прямой антитезы "войне",-- война, по Толстому, не является его необходимым, вечным спутником.

В "Войне и мире" Толстой очередной раз сказал об этом. "Здесь показано, что, формируя характеры людей, предоставляя им богатые возможности для самовыражения, "война" вместе с тем органически противостоит их природе. Естественно "вписываясь" в мир, человек противоестественно отдается войне -- в этом состоит, по Толстому, важнейшее, так и не преодоленное историческим прогрессом, глобальное противоречие человеческого бытия, преисполненное глубоко трагического содержания. Человеческая личность в "Войне и мире", в отличие от предшествующих произведений Толстого, осмысливается во всей совокупности ее социальных, семейных, культурных и бытовых связей, становясь, таким образом, вместилищем великих нравственных богатств и оцениваясь с объективных, как представляется Толстому, позиций вечной нравственности. Человеческая жизнь, прослеженная на всех ее этапах и взятая в ее отношении к неумолимому ходу истории, приобретает в глазах Толстого нечто большее, чем имманентную самоценность. Тема человека как такового, человека в его естественной, повседневной сущности -- после длительных идейно-творческих исканий Толстого -- встала, наконец, во весь рост. Характерно, что в процессе работы над романом "война" в общих своих контурах уяснилась сразу же; тяготеющий к "миру" человек, напротив, все более и более "очеловечивался". Достаточно сравнить первые наброски романа с его окончательными редакциями, чтобы убедиться в этом. Тем самым антитеза "Война и человек", "Война и человечность" стала, так сказать, самоочевидной"

Изображение человека и больших людских сообществ на протяжении всех глав "Войны и мира" несет на себе постоянный отблеск "войны". Созданные для мира, люди принадлежат войне; жаждущие жить, они подвержены каждодневной опасности быть убитыми; тянущиеся друг к другу, они невыносимо страдают от своей неизбежной в военных условиях разобщенности. Трагедия человечности, столь явственно прозвучавшая в "Севастопольских рассказах", здесь, в "Войне и мире", во стократ усилилась. Каждая страница эпопеи Толстого, по словам В. Ермилова, написана войною: "Тут нет... такой детали, такого сюжетного положения, которые не были бы связаны с войной; в штатской, гражданской сфере романа Толстой пишет войною; в непосредственно военной сфере он пишет войною о войне. Все черты характеров, весь стиль поведения героев в штатской сфере -- все внутренне обращено к войне, все отзовется в войне, все проверится войною, так же как и все, происходящее в военной сфере, отзовется в сфере гражданской" . Уже в севастопольском цикле восприятие войны развивалось от констатации ее "странности" к сознанию ее трагической нелепости. Не изменив своим прежним взглядам на войну, в частности войну оборонительную, автор "Войны и мира" осмыслил ее значительно глубже: в ряду проблем, волновавших Толстого в 60-е годы, тема человека и войны приобрела некое "многоголосое", полифоническое звучание. Она углубилась, попав в русло передовой русской литературы 60-х годов с ее постоянными поисками положительного героя. Она получила остро злободневный смысл в связи с активизировавшимися после 1861 года раздумьями Толстого о России, о перспективах ее развития, о природе русского национального характера. Она достигла своего полнозвучия, осложнившись, в первую очередь, проблемой личности и народа, человека и "мира" -- той самой проблемой, которая, собственно, и определила движение авторского замысла от "страшно далеких" от народа "Декабристов" к всенародному патриотическому подъему 1812 года.

Эволюция героев "Войны и мира",-- один из важнейших толстовских принципов построения человеческого характера, -- достигает своего кульминационного, нередко поворотного пункта в большинстве случаев тогда, когда все причастные к ней обстоятельства обнажают свою подлинную сущность, то есть все в той же военной ситуации. Это относится едва ли не в первую очередь к двум центральным неисторическим персонажам "Войны и мира" --Андрею Болконскому и Пьеру Безухову, для которых Аустерлиц и Бородино стали определяющими вехами в эволюции их жизнеотношения.

Преодоление Пьером своего "бонапартизма", перерастающее в яростную вражду к Наполеону -- себялюбцу и убийце, осуществлялось под воздействием целого ряда субъективных и объективных факторов. В первых двух томах романа преобладали факторы субъективные: Пьер стремился к нравственному самоусовершенствованию. Как бы ни были значительны достигнутые им на этом пути успехи, сами по себе они не обещали желанного умиротворения. Умиротворение пришло под влиянием объективных обстоятельств: русская жизнь, выведенная 1812-м годом из состояния традиционного равновесия, "содрогнулась", "затрещала по швам" и, представ перед Пьером в своем новом, неожиданном для него облике, вошла в его сознание как великая "очищающая" стихия. Она возродила Пьера в тот момент, когда он все более и более убеждался в тщетности своих внутренних усилий.

Пьер неузнаваемо преображается по мере того, как обстоятельства войны "уводят" его на задний план панорамы. На Бородинском поле он не теряет своей личности, напротив, обретает ее: перед нами -- человек, сознающий величие "мира", величие общего дела. "Это новое соборное понятие -- миром,-- справедливо отмечает С. Бочаров,-- появляется на страницах книги вместе с началом войны. Оно является, это слово, знаком новой положительной реальности, которая выявляется в ситуации народной войны; это уже не чистая умозрительная идея, как было прежде, но действительно земное единство людей. В бородинских главах и прежде всего в бородинских впечатлениях Пьера Безухова раскрывается это новое содержание -- "миром Прислушаемся к душевному состоянию Пьера в канун Бородинского сражения -- и мы легко убедимся, что Пьер постигает нечто новое, жизненно важное, то, что повлияет на всю его дальнейшую судьбу:

"Въехав на гору и выехав в небольшую улицу деревни, Пьер увидал в первый раз мужиков-ополченцев с крестами на шапках и в белых рубашках, которые с громким говором и хохотом, оживленные и потные, что-то работали направо от дороги, на огромном кургане, обросшем травою... Увидав этих мужиков, очевидно, забавляющихся еще своим новым военным положением, Пьер опять вспомнил раненых солдат в Можайске, и ему понятно стало то, что хотел выразить солдат, говоривший о том, что всем народом навалиться хотят. Вид этих работающих на поле сражения бородатых мужиков с их странными неуклюжими сапогами, с их потными шеями и кое у кого расстегнутыми косыми воротами рубах, из-под которых виднелись загорелые кости ключиц, подействовал на Пьера сильнее всего того, что он видел и слышал до сих пор о торжественности и значительности настоящей минуты"

И затем, вечером после сражения:

"О, как ужасен страх и как позорно я отдался ему! А они... они все время, до конца были тверды, спокойны..." -- думал он. Они в понятии Пьера были солдаты -- те, которые были на батарее, и те, которые кормили его, и те, которые молились на икону. Они -- эти странные, неведомые ему доселе люди,-- они ясно и резко отделялись в его мысли от всех других людей

Этот новый, ценой великих усилий постигаемый мир, мир простого народа, приблизившись к которому, Пьер неузнаваемо преобразился, открылся герою Толстого именно в войне. Общение Пьера с солдатами мало чем напоминает, например, благожелательные разговоры Нехлюдова с крестьянами в "Утре помещика"; общественное положение Пьера и солдат как бы нивелируется угрозой национальной катастрофы, которую несет война. То, что для десятков и сотен людей "света" было бы досадным диссонансом в привычном жизнеустройстве, для Пьера, одержимого жаждой постичь смысл своего существования, становится глубоко внутренним просветлением, давшим новое содержание всей его последующей жизни.

Строго говоря, весь роман Толстого построен на противопоставлении двух типов людей. Противопоставление это ощутимо в изображении любой общественной сферы. Оно олицетворяется в Кутузове и Наполеоне, князе Андрее и Анатоле, в Пьере и Элен, в Денисове и Друбецком. Нравственно несовместимые, герои эти вынуждены друг с другом уживаться и "сосуществовать. События 1812 года, поставив в равное положение несовместимые характеры, подвергнув суровым испытаниям различные жизненные принципы (есть символический смысл в том, что тяжело раненные Андрей Болконский и Анатоль Курагин оказываются на соседних койках), активизируют в человеке то, что он, быть может, сам для себя уясняет недостаточно четко. Противодействие Пьера тем фальшивым светским условностям, в плену которых он до того пребывал, с большей или меньшей силой проявлявшееся уже в первых частях романа, теперь, в 1812 году,-- и благодаря 1812 году -- привело его к бескомпромиссному разрыву с ними. Возрождение Пьера -- тоже благодаря 1812 году -- осуществилось на иной, чем он ранее предполагал, на всенародной основе.

Описанное в "Войне и мире" Бородинское сражение, одна из самых впечатляющих картин мировой баталистики,-- это яркий пример воссоздания массовой психологии. Бородино "поглощает" Пьера; его переживания теряют тот "сольный" характер, который имели они в "мирных" эпизодах романа. Неся в себе оттенок живой любознательности и, может быть, какого-то недоумения в первых бородинских главах, они все активнее вливаются в единый "оркестр" всенародного порыва.

Все созерцаемое Пьером на бородинском поле лишено того традиционного налета парадной героики, от которого Толстой отказался уже давно, начиная с кавказских рассказов. Всеобщее воодушевление и даже "веселость", настойчиво подчеркиваемые Толстым, далеко не равнозначны романтической помпезности. Бородинское поле -- это тяжелый, изнурительный труд сотен и тысяч людей. Объединяющий их порыв не сглаживает облика каждого из них. В памяти читателя остаются все -- и "молоденький круглолицый офицерик, еще совершенно ребенок, очевидно, только что выпущеный из корпуса", и окружившие Пьера солдаты "с веселыми и ласковыми лицами", и мужик, присевший под пролетевшим ядром, и подшучивающий над Пьером "краснорожий шутник", и "какой-то генерал со свитой", сердито на него посмотревший, и "офицер, который с бледным молодым лицом шел задом, неся опущенную шпагу, и беспокойно оглядывался", и еще один офицер, который "с нахмуренным лицом, большими, быстрыми шагами переходил от одного орудия к другому", и унтер-офицер, который "подбежал к старшему офицеру и испуганным шепотом (как за обедом докладывает дворецкий хозяину, что нет больше требуемого вина) сказал, что зарядов больше не было" Мы запоминаем и единожды появляющихся, и старательно описанных -- тех, кому посвящены целые главы.

Трагедия человечности, с потрясающей силой воссоздававшаяся еще в "Севастопольских рассказах", в "Войне и мире" обрела всеобъемлющие, глобальные контуры. Ее фатальный характер стал как никогда очевидным. Чудовищная мясорубка войны, приведенная в действие непостижимыми и неподвластными человеку силами и ежеминутно уносящая сотни человеческих жизней, "заработала" с беспощадной, неумолимой жестокостью. Красота земли была очередной раз поругана. Подчеркнутое писателем патриотическое воодушевление русских солдат и офицеров придает бородинской панораме "Войны и мира" особое, приподнято-утверждающее звучание, которое Толстой, однако, вскоре приглушает, картине Бородинской битвы, особенно в заключительных "бородинских главах", нет и в помине той традиционной для исторических баталистов героики, которая обычно носила торжественно-классицистический характер и превосходным образцом которой могла служить, например, пушкинская "Полтава". Заключительные страницы "бородинских глав" романа, воссоздающие картину как бы в авторском восприятии, в мировой баталистике поистине уникальны. В них с потрясающей силой передана трагическая обыденность видимого итога Бородинской битвы -- того самого итога, во имя которого было пролито столько человеческой крови:

"Несколько десятков тысяч человек лежало мертвыми в разных положениях и мундирах на полях и лугах, принадлежавших господам Давыдовым и казенным крестьянам, на тех полях и лугах, на которых сотни лет одновременно сбирали урожай и пасли скот крестьяне деревень Бородина, Горок, Шевардина и Семеновского. На перевязочных пунктах, на десятину места, трава и земля были пропитаны кровью. Толпы раненых и нераненых разных команд людей, с испуганными лицами, с одной стороны брели назад к Можайску, с другой стороны -- назад к Валуеву. Другие толпы, измученные и голодные, ведомые начальниками, шли вперед. Третьи стояли на местах и продолжали стрелять.

Над всем полем, прежде столь весело-красивым, с его блестками штыков и дымами в утреннем солнце, стояла теперь мгла сырости и дыма и пахло странною кислотой селитры и крови. Собрались тучки, и стал накрапывать дождик на убитых, на раненых, на испуганных, и на изнуренных, и на сомневающихся людей. Как будто он говорил: "Довольно, довольно, люди. Перестаньте... Опомнитесь. Что вы делаете?"

Это не просто описание Бородинской битвы. Это -- непреходящий, "выламывающийся" из конкретно-исторических рамок символ творимого людьми зла.

В собственно художественном творчестве Толстого после "Войны и мира" военная тема теряет свое прежнее значение. Ведущее место она занимает, разве что, в повести "Хаджи-Мурат". И все же военная тема у писателя не исчезла. Она так или иначе присутствует в романах "Анна Каренина" и "Воскресение", в рассказах "После бала" и "За что?", в драме "И свет во тьме светит", в "народных рассказах" 80-х годов "Сказка об Иване-дураке и его двух братьях" и "Работник Емельян и пустой барабан". Как и прежде, военный материал в творчестве Толстого получает свое неизменное человеческое преломление.

Тема "Человек и война" приобретает у Толстого "поздних" лет совершенно особый характер. Проблема военной героики волнует писателя уже гораздо меньше. Мало его интересует теперь и психология "военного поведения". Единственное, к чему по-прежнему приковано внимание Толстого-человековеда, -- это человек из "военного сословия", того самого праздного, бездеятельного "военного сословия", в адрес которого были направлены гневные инвективы автора "Войны и мира".

В незаконченной статье, первоначально носившей название "Еще о войне" (1896), Толстой писал об окончательной деградации "военного сословия", совершающейся на глазах современника. Когда-то, в атмосфере общенародного патриотического подъема 1812 года, военная среда еще могла воспитывать в человеке высокие моральные качества, могла формировать его благородный нравственный облик. Именно из этой среды, как мы знаем, вышли герои 14 декабря 1825 года. В настоящее же время, говорит Толстой, "в обществе совершилось разделение: лучшие элементы выделились из военного сословия и избрали другие профессии; военное же сословие пополнялось все худшим и худшим в нравственном отношении элементом и дошло до того отсталого, грубого и отвратительного сословия, в котором оно находится теперь"

"Теперь для того, чтобы быть военным, человеку нужно быть или грубым, или непросвещенным в истинном смысле этого слова человеком, т. е. прямо не знать всего того, что сделано человеческой мыслью для того, чтобы разъяснить безумие, бесполезность и безнравственность войны и потому всякого участия в ней; или нечестным и грубым, т. е. притворяться, что не знаешь того, чего нельзя не знать, и, пользуясь авторитетом сильных мира сего и инерцией общественного мнения, продолжающего по старой привычке уважать военных,-- делать вид, что веришь в высокое и важное значение военного звания"

В 80--90-е и 900-е годы проблема войны становится для Толстого частью более общей проблемы насилия над человеческой личностью. Каждое из более или менее значительных военных столкновений было для Толстого предметом большой озабоченности: каждое из них вызывало в нем протест человеколюба, гуманиста. Здесь Толстой оставался бескомпромиссным. С великим гневом и великой болью писал он о гибели тысяч людей в итало-абиссинской, англо-бурской, испано-американской, наконец, русско-японской войнах:

"За какое хотите время откройте газеты, и всегда в каждую минуту вы увидете черную точку, причину возможной войны: то это будет Корея, то Памир, то Африканские земли, то Абиссиния, то Армения, то Турция, то Венесуэла, то Трансвааль. Разбойничья работа ни на минуту не прекращается, и то здесь, то там не переставая идет маленькая война, как перестрелка в цепи, и настоящая, большая война всякую минуту может и должна начаться" (Статья "Патриотизм или мир?", 1896).

Причины возникновения войн, по Толстому, коренятся в насильственнической природе "цивилизованных" правительств, "будет ли это правительство русского царя, или турецкого султана, или правительство английское с своим Чемберленом и колониальной политикой, или правительство Северо-Американских Штатов со своим покровительством трестам и империализмом"

Толстой многократно повторял, что люди давно уже поняли преступность убийств как таковых. Человек не должен убивать себе подобных -- эта христианская истина прочно вошла в основы общественной нравственности. Чудовищные противоречия, во власть которых повергает человека война (исконно-христианское "не убий" и военно-политическое "убий" как можно больше), уродуют человеческую природу, разрушают столь дорогую Толстому цельность народного характера. Эти противоречия не подвластны здравому смыслу, парадоксальны, антигуманны.

2. Традиции Льва Толстого в произведениях белорусских писателей

В отечественной литературе были свои приливы и отливы в смысле освоения традиций класиков, в частности Толтсого и Достоевского. Творческое освоение их опыта, особенно если это диктовалось великими задачами времени и происходило на пути сближения с народной жизнью, оказывалась чрезвычайно плодотворной для нашей национальной литературы. Недавно еще классика "прочитывалась" и осваивалась нашей литературой преимущественно в исходном своем качестве: правда, только правда и ничего, кроме правды.

"Да, это важнейший принцип реалистической классики - пафос правдивости. Но даже к этому высочайшему принципу уроки классики свести нельзя,

Изображать жизнь самой жизнью: быт писать бытом, войну - войной, трагедию показывать трагедией, а прозу - прозой, в правде видеть нравственный смысл, радость, поэзию искусства - разве этого мало и разве легко это дается? Не мало и не легко - современная литература это знает"

Да, на этом пути в последние десятилетия создано много значительного.

Нельзя, однако, сводить всю философию и эстетическую цель искусства к поэзии "не-лжи", если литература хочет иметь "Войну и мир", "Братьев Карамазовых", "Гамлета", "Фауста". Правдивость, полная искренность, о которой Лев Толстой говорит как о главном условии искусства, - это чрезвычайно важно. Без этого просто нет реалистического искусства. Но если это есть, сразу встает вопрос о большем: о том, чем и выделяется классика, которая умеет жить одновременно и современностью и вечностью, и своим и общечеловеческим. Сегодня яснее встает вопрос именно об этом: о большей философской содержательности литературы, а значит и большем внимании к ее форме. Бытовой и даже документальной правды сегодня уже явно недостаточно.

Именно толстовская мера правдивости, беспощадности во имя правды - художественная и одновременно нравственная мера - осознается писателями многих стран как настоящий критерий самого искусства, на которое надо равняться. Великий писатель земли русской становится примером художественной смелости для многих и многих.

Все, кто по-настоящему писал о мировой войне, до которой Толстой не дожил, но которую предчувствовал и грозно предупреждал о ее возможности (Анри Барбюс, Ремарк, Хемингуэй, Горецкий, Шолохов и др.), - все они стремились смотреть в глаза страшной правде войны толстовскими глазами.

Имея в виду именно толстовскую меру правдивости и искренности, Хемингуэй утверждал, что военный опыт для писателя ничто заменить не может: только пережив чувства человека на войне, можно осмелиться писать о войне.

Влияние Толстого на белорусскую литературу охватывает все формы связей - и контактные, и типологические в их разнообразных оттенках, он затрагивает не только ее эстетику, но и сферу идейную.

У каждого писателя - "свой" Толстой, "свои" любимые произведения, идеи и проблемы. Толстой вдохновлял белорусских писателей на самостоятельные художественные открытия, учил и учит не удовлетворяться достигнутым.

Современная наша литература все последовательней переходит от статистических описаний к динамике, ассоциативности, более значительной духовной глубине. В этом ей помогает Л. Н. Толстой.

Толстовский инструмент исследования человеческой души, ее "диалектики" унес с собой в окопы первой мировой войны замечательный белорусский прозаик Максим Горецкий. Уйдя на войну, в окопы не с "жезлом маршала в солдатском ранце", а с "Толстым" (в душе, в памяти), молодой писатель вернулся домой с величайшим трофеем -- он принес с войны правду. Беспощадную правду о войне, о человеке.

**Список использованных источников**

1.Авилова, Н. С. Перечитывая "Войну и мир" Льва Толстого / Н. С. Авилова // Русская речь. - 2001. - № 5. - С. 36 - 40.

2.Адамович, А. Война и деревня в современной литературе / А. Адамович. - Мн.: Наука и техника, 1982. - 199 с.

3.Бочаров, С. Г. О художественных мирах: Сервантес, Пушкин, Баратынский, Гоголь, Достоевский, Толстой, Платонов / С. Г. Бочаров. - М.: Советская Россия, 1985. - 296 с.

4.Брыль, Я. А. Птицы и гнезда: Книга одной молодости / Я. А. Брыль. - Мн.: Беларусь, 1970. - 336 с.

**Лекция 16-18**

План

1. Творчество А.П.Чехова;
2. Анализ рассказов А.П.Чехова;
3. Комедия А.П.Чехова «Вишневый сад».

ЧЕХОВ Антон Павлович (1860-1904), русский писатель, почетный академик Петербургской АН (1900-02). Начинал как автор фельетонов и коротких юмористических рассказов (псевдоним -- Антоша Чехонте и др.). Основные темы творчества -- идейные искания интеллигенции, недовольство обывательским существованием одних, душевная «смиренность» перед пошлостью жизни других («Скучная история», 1889; «Дуэль», 1891; «Дом с мезонином», 1896; «Ионыч», 1898; «Дама с собачкой», 1899). В рассказах «Бабье царство» (1894), «Мужики» (1897), «В овраге» (1900) показал дикость и жестокость деревенской жизни. Большой силы социального и художественного обобщения Чехов достиг в рассказах «Палата №6» (1892), «Человек в футляре» (1898). В пьесах «Чайка» (1896), «Дядя Ваня» (1897), «Три сестры» (1901), «Вишневый сад» (1904), поставленных на сцене Московского Художественного Театра, создал особую, тревожную эмоциональную атмосферу предчувствия грядущего. Главный герой Чехова -- рядовой человек со своими каждодневными делами и заботами. Тонкий психолог, мастер подтекста, своеобразно сочетавший юмор и лиризм.

ЧЕХОВ Антон Павлович [17 (29) января 1860, Таганрог -- 2 (15) июля 1904, Баденвейлер, Южная Германия; похоронен в Москве на Новодевичьем кладбище], русский писатель.

Семья. Учеба. Антоша Чехонте

Родился в многодетной семье купца третьей гильдии, владельца бакалейной лавки; учился в классической гимназии, одновременно помогая отцу в торговле. К гимназическим годам относятся первые литературные опыты Чехова -- водевили, сцены, очерки, анекдоты и т. п.; некоторые из них он посылает в редакции столичных юмористических журналов.

После поступления на медицинский факультет Московского университета (1879) литературный труд становится для Чехова основным источником заработка: с этого времени его «юмористические мелочи» регулярно публикуются на страницах массовых иллюстрированных журналов под разнообразными псевдонимами (Антоша Чехонте, Человек без селезенки и др.).

После окончания университета (1884) Чехов, работая уездным врачом, продолжает «многописание»: основным жанром в его творчестве этого периода является традиционный для массовой периодики короткий рассказ -- сценка, этюд, набросок, -- основой сюжета которого служит забавное или нелепое происшествие, любопытный или смешной случай из жизни. Рассеянные по периодике, написанные в рамках определенного объема и к установленному сроку, произведения этого времени составили сборники «Пестрые рассказы» (1886) и «Невинные речи» (1887).

Вхождение в «большую» литературу

Художественные открытия Чехова

Новый этап в творческой биографии Чехова -- «вхождение в литературу» -- связан с началом его регулярного сотрудничества в газете А. С. Суворина «Новое время» (с 1886), где произведения Чехова впервые появились под его настоящим именем, и выходом сборника «В сумерках» (1887), выделенного критикой из общего потока массовой беллетристики (признавалась несомненная талантливость писателя, его способность немногими штрихами рисовать картины природы и человеческие типы, создавать поэтическое настроение). В том же 1887 пьесой «Иванов» (поставлена на сцене театра Корша) Чехов подвел итог своим ранним драматургическим поискам, начатым еще в гимназические годы, и одновременно заложил основу поэтики нового драматического искусства.

Внимание критики, читательские симпатии и, главное, поддержка со стороны ведущих литераторов (Д. В. Григоровича, А. Н. Плещеева, В. Г. Короленко) были расценены Чеховым как приглашение к профессиональной литературной деятельности, что потребовало от него пересмотра собственного отношения к литературным занятиям как способу заработка или веселой забаве. В повести «Степь», опубликованной в 1888 в журнале «Северный вестник», обозначились главные художественные открытия Чехова: отсутствие традиционного для русской литературы героя, выражающего авторскую мировоззренческую позицию; воссоздание окружающего мира, преломленного эмоциональным человеческим восприятием; передача душевного состояния персонажей через «случайные» реплики и жесты.

Поездка на Сахалин

В 1890 Чехов прерывает успешно начатую литературную работу и отправляется в длительное путешествие через Сибирь на остров Сахалин для «изучения быта каторжников и ссыльных». Творческим итогом путешествия становится книга «Остров Сахалин» (1895), написанная в жанре «путевых записок»; в ее основу легли не только личные впечатления от многочисленных встреч, но и собранные им на острове статистические данные.

Литературная репутация

В первой половине 1890-х гг. Чехов становится одним из самых читаемых писателей России -- его произведения регулярно появляются в журналах «Северный вестник» и «Русская мысль» (с 1892), газетах «Новое время» (до 1893) и «Русские ведомости»; выходят отдельные издания и сборники («Рассказы», 1888; «Хмурые люди», 1890; Повести и рассказы», 1894), которые постоянно переиздаются, вызывая широкий резонанс в литературных кругах. Не отрицая растущий талант Чехова, критика оказывается по большей части неспособной принять особенности его «объективной» (как он сам характеризовал ее) художественной манеры, обвиняет писателя в равнодушии к социальным проблемам, в отсутствии прямых авторских оценок и мировоззрения в целом, в том, что он пишет «с холодной кровью», в излишнем «фотографизме» и т. д.; в высказываниях героев усматривает позицию писателя: так, слова старого профессора об отсутствии у него «общей идеи» (повесть «Скучная история», 1889) воспринимались как авторское признание и проецировались на все творчество Чехова. Исключение составила повесть «Палата N 6» (1892), за которой было признано бесспорное общественное значение. В целом же за Чеховым закрепилась репутация писателя, чуждающегося социальных проблем, -- бытописателя и мастера тонкого психологического анализа.

Проблематика рассказов

В многочисленных рассказах этого времени Чехов обращается к исследованию души современного человека, испытывающего влияние разнообразных социальных, научных и философских идей: пессимизма («Огни», 1888), социального дарвинизма («Дуэль», 1891), радикального народничества («Рассказ неизвестного человека», 1893); решает волновавшие общество вопросы семейных отношений («Три года», «Супруга», «Ариадна», все 1895), аномальных явлений психики («Черный монах», 1894) и др. Основой сюжетов становится не столкновение человека с грубой социальной средой, но внутренний конфликт его духовного мира: герои Чехова -- «хмурые», скучные, живущие «в сумерках» люди, оказываются жизненно несостоятельными в силу собственной неспособности к творческой реализации, неумения преодолевать душевное отчуждение от других людей; их несчастья не имеют фатальной предопределенности и не обусловлены исторически -- они страдают по причине собственных житейских ошибок, дурных поступков, нравственной и умственной апатии.

Новаторство драматургии

Одновременно Чехов продолжает работу в драматическом жанре, пишет небольшие пьесы, «шутки», водевили («Свадьба», 1890), комедию «Леший» (1890). В середине 1890-х гг. Чехов вернулся к своим драматургическим поискам, пытаясь перенести в пьесы основные принципы «объективной» прозы: сюжетная острота сменялась внешне спокойным течением событий, а все драматические коллизии перемещались в сферу духовных переживаний героев. В фабуле ослаблялись элементы занимательности, что восполнялось психологической насыщенностью действия, напряженность которого поддерживалась «случайными» репликами, приобретавшими символическую окрашенность, а также несловесными средствами (паузами, жестами персонажей, «посторонними» звуками, мелочами обстановки), в совокупности создававшими чрезвычайно значимый для восприятия чеховской драматургии психологический подтекст. Однако к адекватному воспроизведению новой драмы российские театры оказались не готовы: представление пьесы «Чайка» на сцене Александринского театра (1896) закончилось провалом, и только постановка Московского Художественного театра (1898) открыла публике искусство Чехова-драматурга. Постановки последующих чеховских пьес («Дядя Ваня», 1899; «Три сестры», 1901, «Вишневый сад», 1904) осуществлялись только на сцене этого театра.

Последний период творчества

В конце 1890-х -- начале 1900-х гг. Чехов -- признанный и популярный мастер: журналы ищут его участия, появление новых произведений расценивается критикой как событие литературной жизни, споры вокруг них перерастают в общественно-политические дискуссии -- о будущем русской деревни, о роли интеллигенции в обществе и т. д. В его творчестве возникают новые темы. Верный принципам «художественной объективности», Чехов создает мрачные картины оторванного от культуры крестьянского быта («Моя жизнь», 1896; «Мужики», 1897; «В овраге», 1900). Тема нравственной деградации и духовной опустошенности русской интеллигенции, ее неспособности к социальному и личному жизнеустройству поднимается в рассказе «Дом с мезонином» (1896), «маленькой трилогии» «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви» (1898). В то же время многие герои его последних произведений все сильнее испытывают «тоску по идеалу», переживают стремление к новой, лучшей жизни («По делам службы», 1898; «Архиерей», 1902; «Невеста», 1903). Чуждый моральному учительству, религиозной проповеди и социальному утопизму, Чехов не прописывает рецептов нравственного совершенствования, общественного переустройства или духовного преображения, но в томлениях и муках своих героев, в их неудовлетворенности бессмысленностью своего существования видит доказательства принципиальной возможности для человека устроить свою жизнь правдиво, достойно и радостно.

Значение творчества

Художественные открытия Чехова оказали огромное влияние на литературу и театр 20 в. Его драматические произведения, переведенные на множество языков, стали неотъемлемой частью мирового театрального репертуара.

**Литература**

Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 1-18. Сочинения. Т. 1-12. Письма. М., 1974-1983.

Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960.

Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.

Чехов М. П. Вокруг Чехова. М., 1985.

Чудаков А. П. Мир Чехова: возникновение и утверждение. М., 1986.

Громов М. П. Чехов. М., 1993.

**Лекция 19-21**

1. Мастер интеллектуальной прозы  
2. Вечные темы в произведениях Бунина  
3. Сопоставление прозы и поэзии Бунина  
4. Крестьянская тематика  
5. Образ женщины в творчестве писателя

Имя Бунина ставят рядом с именами Толстого, Чехова, Горького. На первый взгляд может показаться удивительным: многие знают Бунина понаслышке, книги же названных гигантов русской литературы приходят, овладевая чувствами и мыслями, к человеку уже в детстве. Да, у Бунина нет ни одного стихотворения, рассказа, которые могли бы войти в круг детского чтения, – уж слишком он «взрослый» писатель. Но когда подростку открывается мир этого художника, становится очевидным: знакомство с «Листопадом», «Деревней» и «Митиной любовью» является немалым нравственным и эстетическим приобретением. На произведениях этих и других воспитывалось не одно поколение.  
  
Великие писатели, чьим младшим современником был Бунин, единодушно признавали его огромный талант. Бунин считал себя прежде всего поэтом. Вряд ли следует с ним соглашаться – масштаб его художественного мышления в прозе значительнее. Однако и стихотворный опыт Бунина был незауряден. Вот свидетельство Блока: «Цельность и простота стихов и мировоззрения Бунина настолько ценны и единственны в своем роде, что мы должны с его первой книги и первого стихотворения «Листопад» признать его право на одно из главных мест среди современной русской поэзии».  
О лучших же достижениях Бунина-прозаика можно судить по словам Горького: «Деревня» Бунина была толчком, который заставил разбитое и расшатанное русское общество серьезно задуматься уже не о мужике, не о народе, а над строгим вопросом – быть или не быть России? Мы еще не думали о России, – как о целом – это произведение указало нам необходимость мыслить именно обо всей стране, мыслить исторически».  
Эти оценки лидера русской поэзии начала двадцатого века и писателя, открывшего своим творчеством новую художественную эпоху, могут быть исходными в характеристике наследия Бунина.

1. **Мастер интеллектуальной прозы**.

Иван Алексеевич Бунин родился в 1870 году в Воронеже, в обедневшей дворянской семье. Свое детство он провел на хуторе в Орловской губернии. Образ жизни будущего писателя по справедливости считают скорее разночинным, нежели помещичьим. Конечно, ему была незнакома нужда, но обстоятельства сложились так, что хорошего образования молодому Бунину получить не удалось – оно ограничилось четырьмя классами гимназии.  
Когда читаешь его книги, не покидает впечатление: их автор – интеллигентный, высокообразованный человек. Это открывается во многих смысловых подробностях повествования, сказывается в поразительном стилевом богатстве. Мало сослаться на природные данные автора – широта мысли и речевая культура всегда имеют опору в огромной работе художника над собственным духовным, интеллектуальным совершенствованием. Бунин прошел трудную, но прекрасную школу самообразования.  
В детстве Бунин мечтал стать художником, в годы гимназической учебы занимался искусством живописи, ваяния. Но в семнадцать лет он напечатал свое первое стихотворение, в двадцать четыре года – первый рассказ, причем в солидном и популярном журнале «Русское богатство». Это предопределило будущее писателя. Решающую роль в творческом самоопределении Бунина сыграли близкие ему люди, особенно старший брат.  
В 1897 году публикуется сборник бунинских рассказов. Поощряемый похвалами критиков, он весь отдается литературному творчеству. Кончились поиски призвания, остались позади странствия по Украине, мелкая журналистская и иная работа, давшие, впрочем, богатый материал для рассказов и повестей.  
Вскоре к молодому писателю пришло официальное признание его литературных заслуг: в 1903 году Академия наук награждает Бунина Пушкинской премией за стихотворный сборник «Листопад» и перевод «Песни о Гайавате» американского поэта Лонгфелло, воссоздавшего в этом произведении жизнь североамериканских индейцев. В 1909 году Академия избирает Бунина своим почетным членом.  
Но еще дороже для Бунина в эти годы было сближение с лучшими писателями того времени, особенно с Горьким и Чеховым, внимание Льва Толстого (Воспоминания о Чехове и Толстом – лучшее, что создал Бунин в жанре мемуаров, они входят в этот сборник.) Наступила самая счастливая пора в жизни Бунина. Он принят в литературных кругам – это льстит его писательскому честолюбию, как и многое другое, относящееся, к внешнему успеху. Большое чувство удовлетворения Бунин испытывает оттого, что смог окончательно освободиться от прямых литературных влияний, обрести собственный творческий голос и что это было замечено крупнейшими художниками.  
Бунина не захватили модные декадентские течения в литературе, он хранил верность реалистическим традициям русской классики. Его стиль в этом смысле казался даже несколько демонстративным на фоне разнообразных эстетических экспериментов той поры. Но, заметим, таков был путь не одного Бунина: традиция жила в великом опыте Толстого, Чехова, Куприна, других писателей; Горький – художник новой эры – обогащал реализм. Бунин быстро вошел в большую литературу и встал на ее магистральный, реалистический путь.  
Время и среда диктовали писателю правильное направление его художественных поисков. Бунин видел зреющие исторические перемены в стране и, любя многое в прежней жизни, вопреки мнению некоторых современников, вовсе не идеализировал уходящую эпоху. Наоборот, как реалист он обнажил жестокость, безнравственность неправедного социального порядка.  
Близость к Горькому, активное участие в демократических совместных изданиях усиливали общественную зоркость Бунина. Ему не было дано избавиться от крупных противоречий во взглядах на мир, но уйти, подобно некоторым символистам, в «башню из слоновой кости» он не хотел. Бунин не принял революцию 1905 года, но так сформулировал в дневнике свои впечатления: «…какой-то жуткий восторг, чувство великого события». То, что вскоре после революции 1905 года Бунин написал свои самые лучшие произведения, нельзя назвать случайностью. Как бы на словах Бунин ни сторонился политики, в своем главном деле – художественном творчестве – он не избежал ее. «Честность и объективность привели писателя-реалиста к созданию в 1909–1910 годах повести «Деревня», которая принесла ему широкую читательскую известность» В ней говорила страдающая и думающая крестьянская Россия.  
Бунин многого не понимал в происходящем, но гуманизм, нравственное чутье художника часто спасали его от причастности к неправедному делу. Так, он не поддался шовинистическому угару в 1914–1916 годах, хотя и не увидел всей жестокости царизма, гнавшего народ на империалистическую бойню. Он не изменил художественной правде в своих рассказах.  
Писатель тяжело перенес октябрьскую революция и не одобрив курс новой власти эмигрировал.  
Начался эмигрантский период жизни и творчества Бунина. Художник уже не знал, как прежде, длительных периодов творческого подъема, душевного счастья. Драматическое настроение его на чужбине выразилось в стихотворении 1922 года «У птицы есть гнездо…». Он остался писателем, были и удачи – запас художественных сил еще не был израсходован, прежний опыт был велик и не допустил творческой катастрофы. И все же… Д. Твардовский, любивший Бунина-художника, в превосходной статье о нем справедливо отметил историческую грань в судьбе писателя.

1. **Вечные темы в произведениях Бунина**

Прежние, главным образом «деревенские» повести и рассказы «на поверку оказались более долговечными, чем его произведения, посвященные собственно «вечным» темам – любви, смерти. Эта сторона его творчества, получившая преимущественное развитие в эмигрантский период, не составляет в нем того, что принадлежит в литературе исключительно Бунину».  
Бунин прожил долгую жизнь. Он увидел победу Советского Союза над Германией в 1945 году, был счастлив за свое отечество и громко, в печати, сказал об этом. Он с интересом читал книги советских писателей, восторгался «Василием Теркиным» Твардовского. Писатель намеревался возвратиться на родину, но было уже поздно осуществить это. В 1953 году Бунин умер в Париже. Но он вернулся к нам своими книгами, нашел благодарного читателя, который осознал в полной мере место Бунина в русской художественной культуре двадцатого столетия.  
Чем же было вызвано внимание современников к Бунину и что поддерживает ныне активный интерес к его книгам? Обращает на себя внимание прежде всего многогранность творчества большого художника. Каждый читатель находит в его творчестве близкие себе мотивы. Есть в книгах Бунина то, что дорого для всех духовно развитых людей во все времена. Они и в будущем найдут дорогу к читателям, не охваченным глухотой к прекрасному, к нравственному, способным радоваться мирозданию и сострадать несчастным.  
Бунин, как мы уже знаем, вступил в литературу поэтом. Первые стихотворения не были оригинальными по образному строю, они в основном повторяли темы и интонации Пушкина, Лермонтова, Тютчева, отчасти Некрасова. Но уже в юношеских сочинениях звучали мотивы, которые во многом определят смысл позднейшего зрелого творчества Бунина. Один из них – пушкинский. Здесь, конечно, нет прямой ориентации на Пушкина, а есть неосознанная жажда того, что можно назвать пушкинской гармонией. В чем она состоит?  
Ответ найдем почти в каждом пушкинском творении, особенно наглядно – в «Повестях Белкина» и «Маленьких трагедиях». Великий поэт видел нравственный водораздел в человеческих натурах: одни люди естественны, непосредственны, другие ненатуральны, предпочитают искусственную, фальшивую форму бытия. Одних волнует, других не волнует красота, истинное предназначение человека. Первых у Пушкина олицетворяет Моцарт, вторых – Сальери. Трагедия рождает мысль: гибель гения от руки ремесленника есть следствие разорванности мира, где духовный союз труднодостижим. Но в идеале он, по Пушкину, возможен – лишь бы мир был устроен по Моцарту, а не по Сальери.  
Так, очевидно, ощущал жизнь и юный Бунин. Пушкинская антитеза – светлая искренность и погибельная фальшь – получает у него конкретную социальную характеристику. Он говорит и о природе как о средоточии желанной гармонии.  
Одушевление природы – излюбленный прием в бунинской лирике. В естественности бытия, по Бунину, источник главных ценностей человеческого существования: покой, бодрость, радость. Давно возникшее в мировой, в том числе и русской лирике очеловечивание природы (антропоморфизм) повторяется Буниным настойчиво, обогащаясь новыми метафорами.  
По-тютчевски звучащая поэзия грозы как символа обновления мира прямо проецируется на человеческую жизнь: она нехороша без труда и борьбы за счастье («Не пугай меня грозою»). Но тютчевская тема не повторяется, а обретает неожиданный, новый поворот. Поэт слышит в весенней грозе не только гром, но и тишину: «Как ты таинственна, гроза! Как я люблю твое молчанье» («Полями пахнет…»). Бунин – лирик наблюдательный, тонко подмечает неоднозначность явлений.  
  
**3. Сопоставление прозы и поэзии Бунина**

Нагляднее всего родство стихотворений и прозы Бунина в схожести мыслей, в пафосе утверждения и отрицания, в единстве тона. Обратимся, например, к рассказу «Антоновские яблоки». Внешняя организация его текста прозаическая, по сути же это произведение близко к стихотворному искусству. В известной степени рассказ – символ бунинского поэтического отношения к миру, радостный гимн природе.  
Самое любимое Буниным слово, можно сказать, опорное в его стилистике, – «свежесть». В рассказе заметим: «свежее утро», «свежие озимые», «свежий лес». Слово «свежесть» соединено здесь с другим, родственным ему по смысловой наполненности: «осенняя свежесть». Обычное словосочетание, но для Бунина оно многозначно: осень – время полного созревания, свежесть – физическое здоровье. Плодоносящая, здоровая жизнь – вот высшее земное благо, – такова эстетическая и, по сути, философская программа писателя. Для Бунина «праздник осени» – праздник всей жизни.  
Бунин грустит по ушедшему великолепию дворянского усадебного быта. В этом смысле прав Горький, заметив: «Хорошо пахнут «Антоновские яблоки» – да! – но они – пахнут отнюдь не демократично». Но у талантливого художника повествование редко ограничивается одной целью. За пределами бунинского сочувствия уходящему миру усадеб звучит торжествующая песнь в честь природы. Она для нас современна. Некоторые, правда, говорят: нужна «информация», в литературе пейзажи неинтересны. Жаль таких людей, они, очевидно, не читали «Антоновские яблоки», глухи и слепы к магии словесной живописи.  
Бунин не скрывает «великой грусти» по поводу исчезновения старого уклада жизни. Симптоматично название рассказа, содержащего эти слова, – «Эпитафия». Опустела деревня. Стала мертвой лежащая вокруг степь. Перестала «говорить» природа. Но чувство автора столь же печально, сколь и возвышенно. Потому естествен сказочно-фольклорный слог: «Ни души! – сказал ветер, облетев деревню… Но береза не ответила ему, как отвечала! прежде… Она уже знала…» Трудно представить еще молодого, тридцатилетнего писателя, не желающего перемен. Однако названный рассказ не говорит о консервативности автора. Нет, признаваясь в грусти, он столь же прямо приветствует изменения: «…не тем ли и хороша жизнь, что она пребывает в неустанном обновлении?»  
Описываются вполне конкретные перемены. В пустынную степь приходят люди, буравят ее. А в стилевых деталях рассказа слышится авторская опасливая настороженность: развороченная, сложенная кучами земля напоминает могильные холмы… И все же рассказчик надеется, что люди ищут «источники нового счастья». Он не знает точно, придет ли оно, однако нет^и неверия в словах о «бодром и шумном труде» ищущих руду.  
С надеждой ждать грядущее, но не исключать из памяти ушедшее, помнить о связи времен, – эта мысль Бунина, в разных вариантах, прошла через всю русскую литературу двадцатого века. Одно из ярких подтверждений тому – наша так называемая «деревенская проза» последних лет. Ну разве не актуален Бунин?  
Что несет людям индустриальный век, будет ли счастлив народ в эру новой цивилизации? Эти вопросы всегда волновали крупных художников, особенно тех, кто был близок деревне. Вспомним С. Есенина с его «смешным дуралеем» – жеребенком, пытающимся обогнать бегущего по стальным рельсам «железного коня». Неодолимую силу машины поэт признает, но свою любовь, окрашенную доброй печалью, отдает жеребенку.  
В рассказе Бунина «Новая дорога» грохочущий по рельсам поезд представлен «гигантским драконом», который воюет с вечной природой, неохотно уступающей ему свое пространство. Две силы, два начала в мире, как живые существа, ведут символический диалог. Невнятному, торопливому «разговору» колес вторят столетние сосны: «Болтайте, болтайте!. Мы расступаемся, но что-то несете вы в наш тихий край?» Композиция рассказа передает и бунинскую позицию в споре, его сочувствие. Внимание читателя часто как бы переключается с природы на автора, думающего о своем месте в новом движении жизни, о судьбе «бесконечно великой» страны. Самое сокровенное и тревожное он как бы вкладывает в уста природы. Мрачные леса обступили дорогу и говорят ей: «Иди, иди, мы расступаемся перед тобою. Но неужели ты снова только и сделаешь, что к нищете людей прибавишь нищету природы?»  
Такова философия рассказа. Но его достоинство этим не ограничено. Сколько в нем впечатляющих предметных и иных деталей! Каждая в отдельности вроде бы интереса не представляет: переругивание кондукторов, тяжелые позы, в которых спят пассажиры, шум говора и споров, неистовый крик ребенка, звуки солдатской гармоники, молодой вор с бегающими глазами, хромой разносчик лимонов, монашенки, жалобно просящие на обитель. Но, соединенные вместе, они образуют запоминающуюся картину вагонного и станционного быта на старой железной дороге, по которой бежит «захолустный» поезд с «бочкообразным паровозом». Крестьянская Россия осваивала машинный способ передвижения.  
И так почти всегда у Бунина. Содержание его самых небольших рассказов многослойно: природа, лирическое «я», быт, психология действующих лиц и – глубокая философия. Вот «Сосны», написанные одновременно с «Новой дорогой». «Свежестью» пронизанная природа – «свежий запах январской метели, сильный, как запах разрезанного арбуза». Рассказ – о жизни вечной, о смерти крестьянина-охотника Митрофана. Всего-то на одной странице читатель видит живым лесного следопыта и «батрака у жизни», но все в нем – и его коричневое лицо с бирюзовыми глазами, и то, как он входит в комнату, наполняя ее «свежестью лесного воздуха», его мудрый рассказ об исполнении человеческого долга, снисходительная улыбка, с какой он говорит перед смертью в ответ на предложение съездить в больницу: «За траву не удержишься», – все рождает ощущение душевного здоровья.  
  
**4. Крестьянская тематика**

Его несуетность, внутренняя величавость сродни вечной природе; Он вышел из нее и ушел в нее, и могильный холм, укрывший его прах, видится автору «думающим и чувствующим». Аккомпанементом повествования о вечном труженике звучат в конце рассказа торжественные слова о величавой жизни, «подслушанные» автором в сдержанном гуле сосен. «Очень ново, очень свежо и очень хорошо» – такова была чеховская оценка рассказа.  
Бунин не смотрит на мужика глазами постороннего человека, равнодушно фиксирующего происходящее. Кажущаяся бестолковость внешней жизни, несвязанность лиц и эпизодов (тесный, прокуренный вагон, перебранка пассажиров, тоскующий мужик-мещанин, у которого умирает рожающая жена, суеверные байки попутчика – (рассказ «Сны») – все объединено авторским интересом к быту и духовному миру простолюдинов. И в этом смысле Бунин безусловно демократичен.  
Подобный интерес и помог писателю в годы после революции 1905 года, всколыхнувшей страну, создать превосходные повести и рассказы из народной жизни. В них искусство художественного психологизма Бунина раскрылось в полной мере. Образы мужиков выросли до крупных художественных типов. Взгляд писателя стал более конкретным и социальным. Тут первой должна быть, разумеется, названа уже упоминавшаяся повесть «Деревня», взволновавшая Горького. Ее центральный персонаж – Кузьма, о котором Горький сказал: «Умный историк литературы будет опираться на Кузьму, как на тип, впервые данный столь определенно». Этой оценке можно верить, поскольку Горький сам, как художник, обращался к сходному типу русского правдоискателя.  
Что же ищет Кузьма? Окончательного ответа в повести не найдем: он неизвестен Кузьме, да, пожалуй, и самому автору. Но ведомо этому мужику, который называет себя «анархистом», не зная точного смысла слова, самому создателю повести, что так вот жить более нельзя. Такой страшной деревню Бунин еще никогда не рисовал. Многие читатели не одобрили автора, ибо не ожидали от него столь мрачной картины; они не разглядели за его прежними почти акварельными пейзажами социальную остроту художнического взгляда.  
Что-то радищевское есть в «Деревне». Подобно автору «Путешествия из Петербурга в Москву», Бунин «путешествует» со своим героем по русской провинции, по несчастным селам и слободкам. Он рассказывает о жуткой нищете, о физических и нравственных последствиях неправедного устройства жизни. Вот трое караульщиков в огромном саду. Спят на сырой соломе, под навесом гнилого шалаша. Все больны: лихорадка, чахотка, «куриная слепота» – в сумерках мужик становится почти совсем незрячим. И от болезней они злы на все, в том числе и на лечебницу, где не помогли хворому, плохо говорят друг о друге. Но ничто, по мнению автора, не может истребить в русском мужике человечность: к удивлению Кузьмы, караульщики, не зная его, однако, приглашают к своему немудреному ужину. А главное, в них активно жива способность размышлять (разговор о Государственной думе, о надеждах на получение земли).  
В такой способности – суть характера самого Кузьмы. Доведенный до отчаяния неустройством собственной жизни, в тяжкие минуты он перебирает в сундучке рукописи и книжки, в них – его счастье и надежда. Это – характер! Характер нищего, темного, но задумавшегося русского человека. Он был не нов в литературе, им интересовались Лесков и Горький. Но Бунин не просто повторял своих предшественников.  
История самоучки в стране, где более ста миллионов безграмотных, воспринимается как отражение истории всей мужицкой страны, тянущейся к свету. Мучительно, уродливо, но идет процесс пробуждения. Появились «базарные вольнодумцы» вроде старика-гармониста Балашкина, который снабжал Кузьму книгами. Они родили в нем страсть к собственному сочинительству. Окружающие смеются над нелепыми по сюжетам и слогу рассказами и виршами Кузьмы, но не смеется автор. Высок интеллектуальный уровень бесед Балашкина с Кузьмой. Автор как бы доверяет им высказывать то, что волновало его самого.  
О чем ожесточенно спорят герои? Ни мало ни много – о судьбах народа, об истории России, о ее правителях. Они ищут виноватых в национальных бедах, в трагедии лучших сынов страны. Самые сильные аргументы в споре принадлежат Балашкину, его взглядам Бунин симпатизирует более всего. Обвинения имеют прямого адресата: самодержавные «верхи». Но и народ судим, ибо его покорность – потворство насилию. «Боже милостивый! – негодует Балашкин. – Пушкина убили, Лермонтова убили, Писарева утопили, Рылеева удавили… Достоевского к расстрелу таскали, Гоголя с ума свели… А Шевченко? А Полежаев? Скажешь, – правительство виновато? Да ведь по холопу и барин, по Сеньке и шапка».  
Кузьма возражает: нет, народ велик, его лучший представитель, тип – толстовский Платон Каратаев, названные писатели – его дети. В свое время Бунин пережил увлечение толстовством с его непротивлением злу насилием. Теперь изменились его взгляды, и он вкладывает в уста Балашкина яростные слова о непротивленце – персонаже из «Войны и мира»: «Вши съели твоего Каратаева! Не вижу тут идеала!»  
Велика духовная власть Балашкина, постепенно и Кузьма соглашается со своим учителем. Жизнь излечивает его от заблуждений. Поклонник толстовского героя, он во время своих скитаний, услышав, что жгут помещичьи усадьбы, восклицает: «И чудесно!» Конечно, это не Бунин одобряет крестьянскую расправу, а Я лишь его литературный герой, но ведь читатель-то преисполнен сочувствием Кузьме. И тут – заслуга автора, результат объективности и искренности художника-реалиста.  
«Деревня» – действительно этапное произведение Бунина. Демократизм писателя стал конкретнее и многостороннее. Все внимательнее он вглядывается в мир простого человека, ищет в забитом мужике, в его кажущемся бессилии внутреннюю силу. Старый шорник Сверчок из одноименного рассказа покорно сносит насмешки своего лукавого напарника по ремеслу, молодого, здорового Василия. Поначалу трудно предположить, что за обликом боязливого, одряхлевшего сельского мастерового со «старчески-детским дыханием» скрыта душевная красота, высокая человечность. Но вот он, продолжая старательно возиться с конской сбруей, захотел поведать об одной из трагических историй в своей жизни. Поведал он так хорошо, что покорил и грубого Василия, и всех других слушателей. Рассказанное, сама живая речь о том, как он пытался спасти замерзшего сына и как нес его в туманной метели, уже мертвого, – все выдает натуру беспредельно человечную. Рассказ заканчивается словами Сверчка, отвечающего на вопрос кухарки, почему он сам-то тогда не замерз: «Не до того было, матушка». Поразительно глубокое объяснение, за ним угадывается многое в человеческом характере.  
Вообще же отцовская и материнская любовь к детям для Бунина – мерило высшей духовности. Этому чувству, утверждает писатель, не дано погаснуть ни при каких обстоятельствах. Оно не знает страха смерти, одолевает тяжкие недуги, оно беззаветно и подчас обращает обычную человеческую жизнь в подвиг. Все прочее меркнет перед обликом любящей матери, видится мишурой. Бунин как бы проверяет ценности жизни чувством материнской любви.  
Больная Анисья (рассказ «Веселый двор») идет в дальнюю деревню, чтобы увидеть своего сына, давно покинувшего родной дом. Нельзя не сострадать старой матери, отправившейся, как) оказалось, в предсмертное путешествие к непутевому сыну. Один из эпизодов рассказа показателен для умонастроения писателя. В поле измученная трудной дорогой, изнемогающая от голода женщина повстречала тройку в дорожной наборной сбруе, с «игривой силой» сытых лошадей. Автор замечает: «Прищурив глаза, завалившись в задок тарантаса, ленился молодой кучер, в плисовой безрукавке, в соловой рубахе, в городском картузе, в замшевых рукавицах… Какой-то особый вид у этих гладких, барских лошадей, какой-то особый вкусный запах у этих тарантасов: мягкой кожи, лакированных крыльев, теплой колесной мази, перемешанной с пылью», В ином контексте эти «вкусные» подробности наверное бы радовали, но сейчас, рядом со старой крестьянкой, которая с грустью смотрит на несозревший, стало быть, еще несъедобный «зелено-оловянный» горох в поле, они как бы оскорбительны. Какая-то щемящая боль охватывает читателя, когда Анисья просит у старого пахаря, внешне свирепого, но – «сразу видно – редкой доброты человека» напиться, стесняясь попросить хлеба, хотя только что пыталась утолить голод клеверными и иными цветочками. Мать дошла до жалкой избушки одинокого сына и, не найдя его там, – умерла. Рассказ пессимистичен, он просто вопиет о безысходности судьбы бедного люда. За смертью матери последовало самоубийство отчаявшегося от бестолковой жизни сына. Но редкостные по эмоциональной силе, трагичности страницы рассказа, однако, способны и обнадежить, укрепить веру в жизнь, ибо, говоря о материнской любви, возвышают человеческую душу. Переплетение светлых и темных сторон жизни – еще одна особенность бунинской прозы.  
Даровиты и красивы люди, но скверны условия их бытия. Избыток физических сил, жажда подвига оборачиваются погибельным азартом и смертным исходом. Счастливая поначалу судьба деревенского богатыря из рассказа «Захар Воробьев» вдруг обрывается неожиданно и бессмысленно. В Захаре все время жила жажда сотворить «что-нибудь удивительное». Как все любимые Буниным персонажи, Захар владеет мастерством рассказчика.  
В сущности, все повествование – монолог героя. Мы узнаем из него, что Захар всегда, шел ли он просто по полю, нес ли сбитую с ног быком старуху-нищенку, не переставал думать о подвиге. Но судьба и этого крестьянина распорядилась по-своему. Она «предложила» ему хмельной угар. Среди негодяев, сгубивших Захара водкой, автор особо указывает на урядника: хоть и мал полицейский чин, а все же он представляет власть. Характерный штрих: Захар даже в хмельном забытьи, в свою последнюю минуту остается человеком – уходит от винной лавки, чтобы смертью своей не подвести кабатчика.  
Бунин так никогда и не решился своим творчеством прямо поддержать русского крестьянина в его стремлении изменить общественный правопорядок в стране. Однако, не призывая к бунту, тем более к революции, художник стремился к честному, правдивому отражению крестьянских настроений. Так, в произведениях периода первой мировой войны он, говоря о мужицкой покорности, воспроизводит и нечто совсем иное. В рассказе «Последняя весна» хорошо видна эта неслиянность двух голосов, звучащих в обоих случаях одинаково твердо. Первый: «Ничего после этой войны не будет. Как же так? Если у господ землю отобрать, значит, надо и у царя, а этого никогда не допустят». Второй: «Погоди, и до царя дойдут. Что ж он весь народ на эту войну обобрал?. Разве это дело? Вся Россия опустела, затихла!»  
И рассказ «Последняя осень» – о том же. Причем здесь еще сильнее передано народное недовольство затянувшейся непонятной войной, на которую гонят и гонят мужиков. «А зачем? Чтобы последних перебить?» – произносит «дерзко и громко» немолодой крестьянин, прямо обращаясь к «барину». Последний – а это сам рассказчик – не дает ответа.  
Да, Бунин не знал ответов на многие конкретные вопросы своего времени. Может быть, потому он с такой художнической страстью и обращался к «вечным» темам. Важнейшие из них – любовь и смерть.  
Художник часто «не подчиняется» философу. В истинной любви по Бунину, есть что-то общее с гармоничной природой. Прекрасно только естественное, невыдуманное чувство любви. Такому чувству писатель сложил, как и природе, подлинный поэтический гимн. С любовью и без нее – два противостоящих и несовместимых типа жизни.  
Рассказ «Чаша жизни» всем содержанием раскрывает смысл своего заглавия. Просто физическое существование, сколь бы длительным оно ни было, не имеет цены, «чаша жизни» в ее одухотворенности, в любви.  
  
**5. Образ женщины в творчестве писателя**

Трогателен образ женщины, чей внутренний мир наполнен радостным и святым чувством; безобразен Горизонтов со всей своей осмысленностью житейских поступков. Их «чаши жизни» разделены огромной нравственной пропастью. Александра Васильевна всю свою жизнь уверена, что ничего бы не пожалела за одно – пусть последнее – свидание с любимым. «Философия» Горизонтова состояла в убеждении, что все силы человека должны быть направлены на продление физического существования. Бунин не скрывает своего презрения к пошлому человеку и сострадания к женщине, в сердце которой сохранилась «далекая, еще не истлевшая любовь».  
Возвышая любовь, писатель говорит о том, каким опасностям она подвергается в жизни, какие извращенные формы может приобретать. Одна из известных, блестящих по стилю бунинских новелл «Легкое дыхание» – суд художника над моралью взрослых, фальшивых людей, погубивших прелестное, искреннее молодое существо. Юная красавица гимназистка Оля Мещерская в представлении писателя – само «легкое дыхание» жизни. Ей противостоит враждебный мир взрослых: начальница гимназии с «ровным пробором в молочных, аккуратно гофрированных волосах», брат начальницы – старый распутник с бородой, «изящно разделенной на две длинные части и совершенно серебряной», казачий офицер. Жестоко обрывается праздничная жизнь, и ничего не осталось от Оли Мещерской, кроме фарфорового медальона на могильном кресте.  
В своей защите любви Бунин иногда переходит от нравственного суда к социальному.  
Бунин изображал и чувственную любовь, но это никогда не случалось за счет снижения главной, духовной значимости любви. Только в таком качестве она составляет самые лучшие мгновения жизни. Любовь – высший судья в человеческих отношениях, утверждает писатель в рассказе «Темные аллеи». Недостойное отношение к ней не остается безнаказанным: герой, предав любимую, не был счастлив в своей семье.  
То, что писатель оставался всю жизнь верен своим лучшим убеждениям, подтверждается, в частности, его автобиографическим романом «Жизнь Арсеньева».  
**Литература**  
1. Болдырева Е.М., Леденев А.В. И.А. Бунин. Рассказы, Анализ текста. Основное содержание. Сочинения. – М.: Дрофа, 2007. – 155 с.  
2. Вересаев В. Литературные портреты. – М., Республика, 2000. – 526 с.  
3. Краснянский В.В. словарь эпитетов Ивана Бунина. – М.: Азбуковник, 2008. – 776 с.  
4. Лавров В. Холодная осень. Иван Бунин в эмиграции (1920–1953). – М.: Молодая гвардия, 1989. – 384 с.  
5. Муромцева-Бунина В.Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью. – М.: Советский писатель, 1989. – 512 с.  
6. Сливицкая О.В. «Повышенное чувство жизни». Мир Ивана Бунина. – М.: Рос. Гос. гуманитарный ун-т., 2004. – 270 с.

**Лекция № 22-24**

План

І. Становление А.И. Куприна как писателя:

1. Киевские знакомства Куприна
   1. Сотрудничество в периодических изданиях

1.2.1.   “Русское богатство”

* + 1. “Киевское слово”
    2. “Киевлянин”

ІІ. А.И. Куприн в периодических изданиях            \_

2.1       Рассказы киевского периода

* 1. “Киевские типы”
  2. “Миниатюры”

\ Становление Куприна как писателя

Как я уже говорила, А.И. Куприн пробовал себя в роли писателя и поэта еще находясь на службе в армии, но лишь с появлением Куприна в Киеве начинается его формирование как профессионального писателя, все свое время он отдает литературе, которая становится для него основным источником существования. Оказавшись без средств к существованию, Куприн живет в гостинице “Днепровский порт”, о чем напишет в дальнейшем в произведении “По-семейному”, но большее время Куприн прожил у своих друзей и знакомых: у журналиста М.Н. Киселева, у братьев Сергея и Михаила Каришевых. вынужден идти в любые издания, заниматься всеми видами газетной работы, до полицейской хроники включительно. [4,9]

В 1894 году в солидном столичном журнале “Русское богатство”, в котором уже был напечатан его юношеский “Последний дебют”, было опубликовано “Дознание”, что стало хорошим началом для молодого писателя. Беллетристикой “Русского богатства” руководил В.Г. Короленко, выдающийся писатель-революционер, демократ и последовательный реалист. Его правой рукой был критик Н.К. Михайловский, воспитанный “Отечественными записками” и нелегальной “Народной волей”.[16,148] Обычно в “Русское богатство” и в другие “толстые” журналы попадали авторы, имевшие предварительный опыт работы в мелких столичных и провинциальных изданиях, которые “заслужили” право появиться в “большой прессе” [1,9]. Но Куприн прошел иной путь спустившись, после “Русского богатства”, в мелкую провинциальную прессу.

С сентября 1894 года Куприн начинает сотрудничать в газетах “Киевское слово”, "Жизнь и искусство", а с февраля 1895 года - в газете “Киевлянин”, а также в ряде иногородних газет: “Волынь” в Житомире, “Донская речь”, “Приазовский край” в Ростове–на-Дону, “Самарская газета”, “Донская речь” в Новочеркасске, “Одесские новости” и проч. Он печатает в этих газетах рассказы, очерки, статьи и стихи, подписывая их различными псевдонимами: Алеко, А. Незабудкин, А. Поспелов, В. Теплов, Киевлянин, NN.; криптонимами: А. И. К., А. К., А. К-рин., К., К-н, а иногда и такие как Януш, Еgo, -инъ и др. Лишь под немногими из своих произведений этих лет ставит он полную подпись.[1,10].

Из всего напечатанного в киевских газетах: фельетоны, рецензии, судебные отчеты, передовые статьи – на данный момент наиболее рассмотрены и, по словам В. Афанасьева, “представляют наибольший интерес” его рассказы.

В ранних произведениях 1893-1896 г. еще много ученического, подражательного, но вместе с тем в них видны реалистическое дарование молодого писателя, неуклонный рост мастерства. Многие картины и зарисовки имеют совершенно ясную острую социальную направленность, проникнут глубокой симпатией к простому человеку. Это видно в рассказах армейской тематики (“Дознание”, “Прапорщик армейский”), рассказах обличающих чиновников-взяточников и пройдох (“Негласная ревизия”, “Просительница”). В раннем периоде творчества обнаруживается склонность Куприна к психологическому анализу (“Страшная минута”, “Ночлег”).

В серии фельетонов и очерков Куприн дает зарисовки обитателей большого города. Источником вдохновения, для написания этих произведений, служит изображение реальной, окружающей автора жизни с стремлением преодолеть журналистскую, газетную фотографичность. Меткость рисунка, сочность красок отличают серию “Киевские типы”, в которую объединены эти фельетоны и очерки. В них появилась большая зоркость и наблюдательность Куприна. Содержание очерков значительно шире объединяющего их заглавия. Некоторые критики отмечали это как недостаток, может им хотелось, чтобы Куприн ограничивался забавными этюдами.

Редакция газеты “Киевское слово” в предисловии к очерку “Вор” оправдывалась, что новая серия “Киевских типов” не будет выходить за рамки Киева, но очерки Куприна действительно имели всероссийских характер и в этом и была их сила. Наиболее значительными оказались “Студент - драгун”, “Лжесвидетель”, “Босяк”, “Вор”, “Художник”, “Доктор”, “Хайжушка”.

Киевский период был плодотворным в жизни и творчестве А.И. Куприна. Не смотря на ряд не совсем приятных моментов, пребывание в Киеве и работа в газетах дали Александру Ивановичу возможность познакомится ближе с жизнью различных слоев городского населения, сделать ценные наблюдения, которые в дальнейшем отразятся в произведениях, а так же лягут в основу ряда коротких рассказов, объединенных под заголовком “Киевские типы”.

Писатель умел близко сходиться с простыми людьми, жить их заботами, радостями и печалями, возможно именно в этом и кроется секрет его писательского своеобразия.

К началу ХІХ века Куприн был уже лично знаком с А. Чеховым, Л. Андреевым, Н. Михайловским, Л. Толстым, М. Горьким, Ф. Батюшковым, И. Репиным и др. Среди его знакомых были и жившие в Киеве украинские писатели М. Старицкий, Б. Гринченко, Леся Украинка. [16,147]

В Киеве А.И. Куприн тесно общается с местными литературными силами. Это М.Н. Киселев (Чалдон), Е. Кибаленко, И.М. Левинский, К.В. Назарьева, Ю.В. Ревякин и другие. Писатель очень быстро привыкает к повседневному труду за письменным столом, оттачивает свое перо “быстрописателя”, приобретает необходимый писательский навык, которым будет пользоваться постоянно.

Дружба с Киселевым оказала благотворное влияние на Куприна, человека неуравновешенного и порывистого. По совету Киселева Куприн много читал, познакомился с произведениями Г.И. Успенского, чье творчество потом очень ценил. Благодаря наставлениям Киселева, ездил в Донбасс, изучал жизнь рабочих и как результат этой поездки стала повесть “Молох”.

Позднее Куприн напишет о М.Н. Киселеве как о “лучшем, преданнейшем друге, лучше и ближе которого, кажется, не было за всю жизнь”.[8,21]

В Киевских газетах под рубриками “Из записной книжки репортера” и “Маленькая хроника” печатались репортерские заметки Куприна, насыщенные диалогами, сценками, яркими зарисовками.

Куприна-журналиста интересовало буквально все. Он с увлеченностью работал репортером, считая, что репортерская работа – разновидность литературной деятельности. Репортер должен все видеть, все знать и все уметь рассказать.

Профессия журналиста благотворно сказалась на художественном творчестве Куприна. Сотрудничество Куприна с киевскими газетами и журналами совпало с широким распространением и популярностью в те годы в русской литературе очерков “городского типа”. Как раз в “Русском богатстве” этому жанру уделялось заметное место еще в конце 1880-х годов и до второй половины 1890-х годов.

“Киевские типы” и “Миниатюры”

Почти три четверти всего написанного А.И. Куприным с 1894 по 1900 года появилось на страницах киевских газет. Здесь же, в Киеве, увидели свет и первые книжки Александра Ивановича – “Киевские типы” (1896 год) и “Миниатюры” (1897 год).

Отличительной чертой этих очерков было то, что они представляли итог определенного наблюдения, изучения и обобщения конкретного материала; вместе с тем Куприн не руководствовался модным в то время натурализмом, в них нет фотографий, не смотря на то, что каждая черта тщательно срисована с натуры. [3,18] Этому способствовала тщательная наблюдательность Куприна-очеркиста, повышенный интерес и внимание к маленьким, неизменным, а иногда и деклассированным , брошенным на дно жизни людям. Уже самим выбором объекта для зарисовок писатель утверждает мысль о том, что каждый человек, не зависимо от его общественного положения, представляет интерес, имеет право на внимание. В “Киевских типах” наряду со студентами фигурирует босяк, наряду с доктором – вор, и о каждом из них писатель рассказывает живо и увлеченно.

Стремясь нарисовать типические фигуры представителей той или иной социальной категории, той или иной профессии, Куприн дает обобщенные образы, а героев часто называет не по именам, а по принадлежности к той или иной группе – певчий, пожарный, квартирная хозяйка, художник и так далее.

Как не пестры очерки, в целом все же воссоздают они страшную картину падения, деградации человеческой личности в условиях собственного мира.

“Киевские типы” принадлежат к широко распространенному в конце 80-х – начале 90-х годов в русской литературе типу очерков “городских типов”.

Первая книга рассказов Куприна была издана в Киеве при непосредственной помощи жены старшего брата Карышева, Сергея Алексеевича, популярного в Киеве нотариуса. В доме Карышевых устраивались вечера, к ним приезжал из Петербурга известный баритон Мариинского театра Л.Г. Яковлев, приходившийся родным братом жене Сергея Алексеевича Анне Григорьевне.

С.А. Карышев позже вспоминал, что в свое время именно он предложил Куприну написать что-то для одной из киевских газет и, после того как Карышев написал редактору рекомендательное письмо, молодого писателя. [16,150]

Куприн задавался целью изобразить “собирательные черты тех групп индивидуумов, на которые известная профессия и местные условия имели то или иное влияние”. [3,23]

Тематически “Киевские типы” можно разделить на две группы зарисовок: одна из них – портреты, в которой без всякого шаржа и утрировки, по сатирически остро показаны черты обывателей и мещанства; другая группа – портреты босяков и деклассированных людей, промышляющих кто чем может.

Очерк “Студент - драгун” имел значительный успех, объяснявшийся исключительной меткостью образной характеристики. В студентах-белоподкладочниках, сынках богатых родителей, было воплощено все духовное убожество паразитической среды. Щегольски затянутые в новенькие мундиры, рисуясь военной выправкой, эти представители золотой молодежи бездельничали, развратничали, играли целыми днями на бильярде. Их чванливость была равна их невежеству.

Один из самых ярких очерков серии “Киевские типы” - “Художник” имеет отчетливо выраженную сатирическую направленность. В очерке рассказывается о декадентствующем живописце, который презрительно отвергает реалистическое искусство, как классическое, так и современное.

Куприн и сам испытал влияние декадентства, хотя оно и было кратковременным и лишь в самом начале творчества. Автор высмеивает подобных деятелей, претендующих на роль новаторов, но в большинстве своем посредственных, а то и просто бездарных. Такие люди губят подлинные таланты, и только немногим удается вырваться из этой “инертной и бездарной” среды. К этой же теме можно отнести и другие очерки об “имущих” - “Доктор”, “Квартирная хозяйка”, “Заяц”. Проходит вереница людей, все мелочное существование которых подчинено одной задаче – выколачивать деньги; людей у которых нет ни тени любви к своему делу.

Все эти очерки интересны еще и тем, что они, как я уже говорила, являются своеобразными набросками, эскизами к более поздним произведениям писателя. Например, квартирная хозяйка в одноименном очерке, по мнению многих исследователей, прообраз содержательницы меблированных комнат Анны Фридриховну в рассказе “Река жизни”. Вообще роль киевских впечатлений во всем последующем творчестве писателя чрезвычайно велика.

Сборник рассказов “Миниатюры” объединил в себе более двадцать произведений писателя, печатавшихся в газетах и журналах Киева и Житомира.

В.Д. Карышева сыграла решающую роль в издании второй книги Куприна “Миниатюры”. Дочь Карышевых, Лидия, вспоминала, что ее мать сама выбирала для книги шрифт, бумагу и прочее. [16,150]

Куприн горячо сочувствует своему герою, хотя и видит свойственные ему слабости, которые порой изображает в тонах мягкой, дружеской иронии.

Как уже отмечалось, ранние рассказы Куприна пестры, разнообразны и не равноценны. Но какими бы пестрыми ни казались эти купринские произведения, в них все же при более внимательном взгляде проявляются главная, ведущая линия, связанная со стремлением их автора раскрыть духовную красоту человека - труженика, человека из народа, показать неприглядный облик “хозяев жизни”. Эти характерные особенности раннего творчества Куприна найдут отчетливое воплощение в его первом крупном произведении – повести “Молох”, который был посвящен Варваре Дмитриевне Карышевой, жене приятеля Куприна Михаила Алексеевича Карышева, инженера, служившего на Юго-западной железной дороге, а позднее переведенного на Донбасс, куда позднее вместе с семьей своих приятелей переезжал также и Куприн.

**Список использованной литературы**

1.       Афанасьев В.А. Александр Иванович Куприн. - М., 1972

2.       Афанасьев В.А. Александр Иванович Куприн “Критико-биографический очерк” гос. из-во “Худ.лит.”. - М., 1960

3.       Берков П.Н. Александр Иванович Куприн “Критико-биографический очерк” Из-во Академия наук СССР. – М., - Л., 1956

4.       Волков А. Творчество А.И. Куприна. - М., 1981

**Лекция № 25-34**

План

1.Символизм

2. Акмеизм

3.Футуризм

## 

Модернизм – это единый художественный поток. Ветви  же модернизма: символизм, акмеизм и футуризм -  имели свои особенности.

## [2. Символизм](https://interneturok.ru/lesson/literatura/11-klass/serebryanyy-vek-russkoy-poezii/osnovnye-techeniya-russkogo-modernizma-simvolizm-akmeizm-futurizm#mediaplayer)

*Символизм* как литературное течение зародился во Франции в 80-х гг. 19 в. Основой художественного метода французского символизма является резко субъективированный сенсуализм (чувственность). Символисты воспроизводили действительность как поток ощущений. Поэзия избегает обобщений, ищет не типическое, а индивидуальное, единственное в своем роде.

Поэзия приобретает характер импровизации, фиксируя "чистые впечатления". Предмет теряет ясные очертания, растворяется в потоке разрозненных ощущений, качеств; доминирующую роль играет эпитет, красочное пятно. Эмоция становится беспредметной и "невыразимой". Поэзия стремится к усилению чувственной насыщенности и эмоционального воздействия. Культивируется самодовлеющая форма. Представителями французского символизма являются П. Верлен, А. Рембо, Ж. Лафорг

Господствующим жанром символизма была "чистая" лирика, лиричными становятся роман, новелла, драма.

В России символизм возник в 90-х гг. 19 в. и на своем первоначальном этапе (К. Д. Бальмонт, ранний В. Я. Брюсов и А. Добролюбов, а в дальнейшем – Б. Зайцев, И. Ф. Анненский, Ремизов) вырабатывает стиль упадочного импрессионизма, аналогичного французскому символизму.

Русские символисты 1900-х гг. (В. Иванов, А. Белый, А. А. Блок, а также Д. С. Мережковский, С. Соловьев и другие), стремясь преодолеть пессимизм, пассивность, провозгласили лозунг действенного искусства, преобладание творчества над познанием.

Материальный мир рисуется символистами как маска, сквозь которую просвечивает потустороннее. Дуализм находит выражение в двупланной композиции романов, драм и "симфоний". Мир реальных явлений, быта или условной фантастики изображается гротескно, дискредитируется в свете "трансцендентальной иронии". Ситуации, образы, их движение получают двойное значение: в плане изображаемого и в плане ознаменовываемого.

Символ – это пучок смыслов, которые расходятся в разные стороны. Задача символа\_ предъявить соответствия.

[](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BE%D0%B4%D0%BB%D0%B5%D1%80,_%D0%A8%D0%B0%D1%80%D0%BB%D1%8C)

Рис. 2. Шарль Бодлер

Стихотворение (Бодлер, «Соответствия» в переводе к. Бальмонта) показывает пример традиционных смысловых связей,  которые рождают символы.

*Природа - строгий храм, где строй живых колонн*

*Порой чуть внятный звук украдкою уронит;*

*Лесами символов бредет, в их чащах тонет*

*Смущенный человек, их взглядом умилен.*

*Как эхо отзвуков в один аккорд неясный,*

*Где все едино, свет и ночи темнота,*

*Благоухания и звуки и цвета*

*В ней сочетаются в гармонии согласной.*

*Есть запах девственный; как луг, он чист и свят,*

*Как тело детское, высокий звук гобоя;*

*И есть торжественный, развратный аромат -*

*Слиянье ладана и амбры и бензоя:*

*В нем бесконечное доступно вдруг для нас,*

*В нем высших дум восторг и лучших чувств экстаз!*

Символизм также создает свои слова – символы. Сначала для таких символов используются высокие поэтические слова, затем – простые. Символисты считали, что исчерпать смысл символа невозможно.

Символизм избегает логического раскрытия темы, обращаясь к символике чувственных форм, элементы которых получают особую смысловую насыщенность. Сквозь вещественный мир искусства "просвечивают" логически невыражаемые "тайные" смыслы. Выдвигая чувственные элементы, символизм отходит в то же время от импрессионистического созерцания разрозненных и самодовлеющих чувственных впечатлений, в пестрый поток которых символизация вносит известную цельность, единство и непрерывность.

Задача символистов - показать, что мир полон тайн, которые открыть невозможно.

Лирика символизма нередко драматизируется или приобретает эпические черты, раскрывая строй "общезначимых" символов, переосмысливая образы античной и христианской мифологии. Создается жанр религиозной поэмы, символически трактованной легенды (С. Соловьев, Д. С. Мережковский). Стихотворение теряет интимность, становится похожим на проповедь, пророчество (В. Иванов, А. Белый).

Немецкий символизм конца 19 – начала 20 вв. (С. Георге и его Группа, Р. Демель и другие поэты) являлся идеологическим рупором реакционного блока юнкерства и крупной промышленной буржуазии. В немецком символизме рельефно выступают агрессивные и тонизирующие стремления, попытки борьбы с собственным упадочничеством, желание отмежеваться от декадентства, импрессионизма. Сознание декаданса, конца культуры немецкий символизм пытается разрешить в трагическом жизнеутверждении, в своеобразной  "героике" упадка. В борьбе с материализмом, прибегая к символике, мифу, немецкий символизм не приходит к резко выраженному метафизическому дуализму, сохраняет ницшеанскую "верность земле" (Ницше, Георге, Демель).

## [3. Акмеизм](https://interneturok.ru/lesson/literatura/11-klass/serebryanyy-vek-russkoy-poezii/osnovnye-techeniya-russkogo-modernizma-simvolizm-akmeizm-futurizm#mediaplayer)

Новое модернистское течение, *акмеизм*, появилось в русской поэзии в 1910-х гг. как противопоставление крайнему символизму. В переводе с греческого, слово «akme» означает высшую степень чего-либо, расцвет, зрелость. Акмеисты выступали за возвращение образам и словам их первоначального значения, за искусство ради искусства, за поэтизацию чувств человека. Отказ от мистики – это и было главной чертой акмеистов.

Для символистов – главное ритм и музыка, звучание слова, то для акмеистов - форма и вечность, предметность.

В 1912 г. поэты С. Городецкий, Н. Гумилев, О. Мандельштам, В. Нарбут, А. Ахматова, М. Зенкевич и некоторые другие объединились в кружок «Цех поэтов».

[](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/Ngumil.jpg?uselang=ru)

Рис. 3.  Николай Гумилев

[](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/ru/e/e1/Mandelstam.jpg)

Рис. 4. О.Э. Мандельштам

Основоположниками акмеизма были Н. Гумилев и С. Городецкий. Акмеисты называли свое творчество высшей точкой достижения художественной правды. Они не отрицали символизма, но были против того, что символисты уделяли так много внимания миру таинственного и непознанного. Акмеисты указывали, что непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать. Отсюда стремление акмеистов освободить литературу от тех непонятностей, которые культивировались символистами, и вернуть ей ясность и доступность.   Акмеисты старались всеми силами вернуть литературу к жизни, к вещам, к человеку, к природе. Так, Гумилев обратился к описанию экзотических зверей и природы, Зенкевич – к доисторической жизни земли и человека, Нарбут – к быту, Анна Ахматова – к углубленным любовным переживаниям.

Стремление к природе, к «земле» привело акмеистов к натуралистическому стилю, к конкретной образности, предметному реализму, что определило целый ряд художественных приемов. В поэзии акмеистов преобладают «тяжелые, увесистые слова», количество имен существительных значительно превосходит количество глаголов.

Произведя эту реформу, акмеисты в остальном соглашались с символистами, объявив себя их учениками. Потусторонний мир для акмеистов остается истиной; только они не делают его центром своей поэзии, хотя последней иногда не чужды мистические элементы. Произведения Гумилева «Заблудившийся трамвай» и «У цыган» сплошь пронизаны мистицизмом, а в сборниках Ахматовой, вроде «Четок», преобладают любовно-религиозные переживания.

Стихотворение А. Ахматовой « Песня последней встречи»:

Так беспомощно грудь холодела,

Но шаги мои были легки.

Я на правую руку надела

Перчатку с левой руки.

Показалось, что много ступеней,

А я знала - их только три!

1911

[](http://images.yandex.ru/yandsearch?source=psearch&text=%D0%B0%D1%85%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D1%82%D0%B0%D0%BA%20%D0%B1%D0%B5%D1%81%D0%BF%D0%BE%D0%BC%D0%BE%D1%89%D0%BD%D0%BE&noreask=1&pos=3&rpt=simage&lr=213&uinfo=sw-1017-sh-695-fw-792-fh-489-pd-1&img_url=http://cs9967.vk.me/u3855680/152799358/m_5706c304.jpg)

Рис. 5. А. Ахматова

Акмеисты возвратили бытовые сцены.

Акмеисты ни в коем случае не являлись революционерами по отношению к символизму, никогда себя таковыми и не считали; они ставили своей основной задачей только сглаживание противоречий, внесение поправок.

В той части, где акмеисты восстали против мистики символизма, они не противопоставили последнему настоящей реальной жизни. Отвергнув мистику как основной лейтмотив творчества, акмеисты начали фетишизировать вещи как таковые, не умея синтетически подойти к действительности, понять ее динамику. Для акмеистов вещи реальной действительности имеют значение сами по себе, в статическом состоянии. Они любуются отдельными предметами бытия, причем воспринимают их такими, какие они есть, без критики, без попыток осознать их во взаимоотношении, а непосредственно, по-звериному.

Основные принципы акмеизма:

• отказ от символистских призывов к идеальному, мистической туманности;

• принятие земного мира таким, какой он есть, во всей его красочности и многообразии;

• возвращение слову первоначального значения;

• изображение человека с его истинными чувствами;

• поэтизация мира;

• включение в поэзию ассоциаций с предшествующими эпохами.

[](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/41/Boccioni_Noise.jpg?uselang=ru)

Рис. 6. Умберто Боччони. Улица уходит в дом ([Источник](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/41/Boccioni_Noise.jpg?uselang=ru))

Акмеизм просуществовал не очень долго, но внес большой вклад в развитие поэзии.

## [4. Футуризм](https://interneturok.ru/lesson/literatura/11-klass/serebryanyy-vek-russkoy-poezii/osnovnye-techeniya-russkogo-modernizma-simvolizm-akmeizm-futurizm#mediaplayer)

*Футуризм* (в переводе означает будущее)– одно из течений модернизма, зародившееся в 1910-х гг. Наиболее ярко представлен в литературе Италии и России. 20 февраля 1909 г. в парижской газете «Фигаро» появилась статья Т. Ф. Маринетти «Манифест футуризма». Маринетти в своем манифесте призывал отказаться от духовно-культурных ценностей прошлого и строить новое искусство. Главная задача футуристов обозначить разрыв между настоящим и будущим, разрушить все старое и построить новое. Провокации входило в их жизнь. Выступали против буржуазного общества.

В России статья Маринетти была опубликована уже 8 марта 1909 г. и положила начало развитию собственного футуризма. Основоположниками нового течения в русской литературе были братья Д. и Н. Бурлюки, М. Ларионов, Н. Гончарова, А. Экстер, Н. Кульбин. В 1910 г. в сборнике «Студия импрессионистов» появилось одно из первых футуристических стихотворений В. Хлебникова «Заклятие смехом». В том же году вышел сборник поэтов-футуристов «Садок судей». В нем были напечатаны стихи Д. Бурлюка, Н. Бурлюка, Е. Гуро, В. Хлебникова, В. Каменского.

[](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f6/Chlebnikow.jpg?uselang=ru)

Рис. 7.  Хлебников В. ([Источник](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f6/Chlebnikow.jpg?uselang=ru))

Футуристы также придумывали новые слова.

Вечер. Тени.

Сени. Лени.

Мы сидели, вечер пья.

В каждом глазе - бег оленя.

Хлебников В.

У футуристов  происходит деформация языка и грамматики. Слова нагромождаются друг на друга, спеша передать сиюминутные чувства автора, поэтому произведение похоже на телеграфный текст. Футуристы отказались от синтаксиса и строфики, придумывали новые слова, которые, по их мнению, лучше и полнее отражали действительность.

Бессмысленному на первый взгляд названию сборника футуристы придавали особое значение. Садок для них символизировал клетку, в которую загнаны поэты, а судьями они называли самих себя.

В 1910 г. кубофутуристы объединились в группу. В ней состояли братья Бурлюки, В. Хлебников, В. Маяковский, Е. Гуро, А. Е. Крученых. Кубофутуристы выступали на защиту слова как такового, «слова выше смысла», «заумного слова». Кубофутуристы разрушили русскую грамматику, словосочетания заменили сочетанием звуков. Они считали, что чем больше беспорядка в предложении, тем лучше.

В 1911 г. И. Северянин одним из первых в России провозгласил себя эгофутуристом. К термину «футуризм» он приставил слово «эго». Эгофутуризм можно буквально перевести как «я – будущее». Вокруг И. Северянина сплотился кружок последователей эгофутуризма, в январе 1912 г. они провозгласили себя «Академией Эго поэзии». Эгофутуристы обогатили словарный запас большим количеством иностранных слов и новообразований.

В 1912 г. футуристы объединились вокруг издательства «Петербургский Глашатай». В группу входили: Д. Крючков, И. Северянин, К. Олимпов, П. Широков, Р. Ивнев, В. Гнедов, В. Шершеневич.

В России футуристы называли себя «будетлянами», поэтами будущего. Футуристов, захваченных динамизмом, уже не удовлетворял синтаксис и лексикон предшествующей эпохи, когда не было ни автомобилей, ни телефонов, ни фонографов, ни кинематографов, ни аэропланов, ни электрических железных дорог, ни небоскребов, ни метрополитенов. У поэта, исполненного нового чувства мира — беспроволочное воображение. В нагромождение слов поэт вкладывает мимолетные ощущения.

Футуристы были увлечены политикой.

## [5. Заключение](https://interneturok.ru/lesson/literatura/11-klass/serebryanyy-vek-russkoy-poezii/osnovnye-techeniya-russkogo-modernizma-simvolizm-akmeizm-futurizm#mediaplayer)

Все эти направление радикально  обновляют  язык, ощущение того, что старая литература не может выразить дух современности.

**Список литературы**

1. Чалмаев В.А., Зинин С.А.  Русская литература ХХ века.: Учебник для 11 класса: В 2 ч. – 5 –е изд. – М.: ООО 2ТИД « Русское слово – РС», 2008.

2. Агеносов В.В**.**Русская литература 20 века. Методическое пособие   М. «Дрофа», 2002

3. Русская  литература 20 века. Учебное  пособие  для поступающих  в вузы  М. уч.-науч. Центр «Московский лицей»,1995.

4. Викисловарь.

**VI СЕМЕСТР**

**Лекция № 1**

**Творчество Л. Андреева. Жанр рассказа в творчестве Андреева. Анализ произведений.**

**План**

1. Теория драмы Леонида Андреева.
2. Особенности героя психологической драмы.
3. Qт психологического рассказа - к психологической драме. "Мысль".

Андреев открыл в литературе совершенно новый мир, овеянный дыханием мятежных стихий, тревожных мыслей, философских раздумий, неутомимых творческих исканий. Человек и властвующий над ним рок — эта проблема всегда волновала. В начале века, в пору всеобщего духовного пробуждения, философское осознание возможностей личности и их ограничения историей, социальным устройством действительности, биологическими законами жизни являлось потребностью времени. Именно трагическое миросозерцание писателя стимулировало его интерес к извечным тайнам бытия, к истокам несовершенства человеческой жизни. А. Блок недаром считал ведущим мотивом творчества Андреева роковое, непреодолимое разобщение людей, бессильных в своем одиночестве понять не только других, но и собственную личность.

Ho хотя жизнь представлялась Андрееву трагичной в ее основах, проповедь безропотного смирения перед всемогуществом рока его не увлекала. Наиболее проницательные современники писателя ощущали в его неистовых «воплях» при виде человеческих страданий попытки разорвать «круг железного предначертания», утвердить индивидуальную волю человека в его трагическом единоборстве с равнодушными, слепыми силами мироздания. Обостренное чувство жизни заставляло Андреева постоянно мучиться ощущением и знанием грядущей смерти; более того, бескомпромиссная правда о смертности всего сущего усиливала в нем и его героях чувство жизни, придавала ему большую напряженность и одухотворенность. В произведениях Андреева смерть оборачивалась одновременно и трагедией, и проверкой ценности прожитого, она выступала как естественное завершение жизни, как та высота, с которой глубже всего постигается мудрая и потаенная сущность бытия.  
  
В воплощении больших и серьезных социально-философских тем, выдвинутых эпохой, Андреев не хотел идти проторенными путями. И в прозе, и в драматургии он защищал свое право на эксперимент, на свободный творческий поиск, исходя из того, что «форма была и есть только граница содержания, им определяется, из него естественно вытекает». Убежденный противник любой догмы, любых попыток свести живое произведение искусства, мировоззрение или метод писателя к схемам, к набору окостеневших формулировок, Андреев практически осуществлял идею свободного совмещения самых различных по своей природе эстетических принципов. В его произведениях наряду с приемами традиционнореалистического художественного письма присутствуют многообразные виды гротеска, символизации, условно-метафорической образности, разработана целая система средств универсального психологического анализа и другие оригинальные формы, позволявшие ему выразительно воплощать свое понимание русской социально-исторической действительности начала века, свои представления о границах непознанного и иррационального, «рокового» и свободного в мире и человеке.

Ранние рассказы Андреева, проникнутые идеями демократизма и гуманизма, продолжают реалистические литературные традиции, во многом сориентированы на художественный опыт Диккенса, Достоевского. Психология героя — обычного, заурядного человека — раскрывается в них через факт, случай повседневной жизни. Стержнем, образующим сюжет произведения, оказывается трогательная пасхальная или рождественская история, способствующая выявлению человеческого, естественного начала в одних и бесчеловечного — в других. Носителями нравственного начала выступают «униженные и оскорбленные»: дети, погруженные в нищету безрадостной городской жизни («Петька на даче», «Алеша-дурачок»), бедные страдающие люди наподобие работящего крестьянина Костылина («В Сабурове»), машиниста мельницы Алексея Степановича («На реке»), старого кузнеца Меркулова («Весенние обещания»). Рядом с ними в качестве героев предстают загубленные жизнью, но не до конца утратившие живой огонь души пьяницы, босяки, воры, проститутки, даже полицейские и жандармы («Баргамот и Гараська», «Буяниха», «На станции»). Условием их человечности оказывается непричастность к механизму социального насилия, отчужденность от правил несправедливого общественного устройства.  
  
Часто ранние рассказы Андреева завершаются торжеством добродетели, человеколюбия или правопорядка. Так, в рассказе «Из жизни штабс-капитана Каблукова» его герой — пьяница-капитан — внезапно чувствует прилив необычайной жалости к своему вороватому денщику, так как никогда не подозревал о его «горькой домашней нужде». Взглянув на его «болезненное лицо», грубый офицер прощает денщику все его прегрешения.  
  
Ta же тема примирения слабого, беззащитного с более сильным звучит в рассказах «Баргамот и Гараська», «На реке». Впрочем, торжество добрых начал нередко берется у Андреева под сомнение. Имея в виду рассказ «Баргамот и Гараська», Горький отметил, что в авторском повествовании заметно сквозит присущая Андрееву «умненькая улыбочка недоверия к факту», выпадающая из рамок благообразного пасхального рассказа.

Тем не менее рассказы, целиком выдержанные в реалистической традиции, не заняли сколько-нибудь значительного места в трагедийном творчестве писателя. Устремленный к общефилософской проблематике, Андреев по складу своей художественной индивидуальности не был склонен расширять запас жизненных наблюдений, а всецело полагался на интуицию, которая была у него исключительно тонкой и острой. Характерно, что даже в ранних реально-бытовых рассказах пробивает себе дорогу тяготение автора к разработке коренных проблем человеческого духа, стремление сквозь повседневность разглядеть ее скрытую от внешнего взора сущность. Большое значение в творчестве Андреева имеют философско-психологические рассказы, повести, пьесы, где бытовое содержание отходит на второй план, где интерес сосредоточен на выявлении не частного случая, а общих закономерностей человеческого существования. Ho и в живых конкретных картинах, и в философско-психологическом отвлечении Андреев стремился к одной цели: обнаружить противоречия социального бытия, общественного сознания, поставить глубинные вопросы философии жизни, от понимания которых зависело интеллектуальное развитие современного человека.  
  
Тема отношений человека с роком, подчинения или неподчинения ему раскрывается в философско-психологических произведениях Андреева неоднозначно. Если писатели XIX века на первый план нередко выдвигали личность героического склада, вступавшую в единоборство со средой, с социальным злом, даже с собственными страстями (таковы грибоедовский Чацкий, тургеневский Базаров, многие герои Достоевского), то Андреев, хотя и не отказывается совсем от этой традиции, все же делает акцент преимущественно на выявлении трагического в повседневной жизни обычного человека. И оказывается, что среда, общество, история, природа, само мироздание — все это неотвратимо, фатально предопределяет его судьбу.  
  
В таких рассказах Андреева, как «У окна», «В подвале», «Большой шлем», «Ангелочек» и других, герои испытывают страх и ужас перед жизнью, ощущают властную, подавляющую силу рока, которой не могут противостоять. «У окна», «В подвале», в парикмахерской («Петька на даче»), в больничной палате («Жили-были») — таково замкнутое пространство, в котором существуют герои. Оно обретает расширительный смысл, становится символом духовного омертвения человека. Маленькая каморка бедного чиновника Андрея Николаевича, в которой однообразно протекают его будни («У окна»), на протяжении рассказа сравнивается то с гробом, крышка которого вот-вот должна захлопнуться, то с могилой, которая скоро будет засыпана землей, то с крепостью, в которой умирают, спрятавшись от жизни. Авторское заключение двойственно: жалкое прозябание героя-неудачника достойно и презрения, и сострадания к погибшей душе человека.  
  
Ho, показывая физическую гибель человека в неравной борьбе с высшими силами мироздания, Андреев одновременно утверждает и непреходящую ценность земной, реальной жизни, состоящую в упоении ее радостями, в любви, в самопожертвовании. Рок почти всегда обезоруживает человека, обрекает его на мучения — и тем упорнее должна быть борьба за его земное счастье, за счастье идущих вслед ему новых поколений.  
  
Эта мысль воплощена в образно-художественном строе рассказа «Жили-были», где противопоставлены мироощущения двух героев — несчастного, безразличного ко всему окружающему купца Кошеверова и счастливого, искрящегося жизнелюбием дьякона Сперанского. Тяжело больные оба, они доживают последние дни в общей больничной палате. Ho если перед Кошеверовым обнажается бесцельность его земного существования, то Сперанскому приближающаяся смерть еще раз открывает высший смысл жизни. Он не думает о своей неизлечимой болезни, живо общается с другими больными, с врачами и студентами, сестрами и сиделками, слышит крики воробьев за окном, радуется сиянию солнца, беспокоится о жене, детях,— все они живут в нем, а он продолжает жить в них.  
  
Есть у Андреева и более активные герои, готовые помериться силами с тем, что враждебно человеку в окружающем мире. Правда, бунтарское начало в них направлено не столько против рокового «круга железного предначертания», сколько против социальной несправедливости, несовершенства человеческого разума, человеческих отношений. Таков герой «Рассказа о Сергее Петровиче»: посредственный, «невидный студент с плоским ординарным лицом», он под влиянием идеи Ф. Ницше о «сверхчеловеке» восстает против пошлой обыденщины — кончает жизнь самоубийством, которое оказывается не только шагом отчаяния, но и актом возмущения, торжеством победителя. Таков доктор Керженцев (рассказ «Мысль»), заставивший себя отбросить общепринятые нравственные нормы общества и совершить страшное преступление ради личного самоутверждения, победы независимой мысли. Таков и герой повести «Жизнь Василия Фивейского» деревенский священник, фанатик веры, отрекающийся от своего единственного духовного богатства, которое не в состоянии облегчить людские страдания.

**Литература:**

1. АНДРЕЕВ Л.Н. Собр.соч. в 8 т., -Спб.: изд. т-ва А.Ф.Маркс 1913

2. АНДРЕЕВ Л.Н. Собр.соч. в 17 т., -Пг.: Книгоизд. писателей Москве. 1915-1917

3. АНДРЕЕВ Л.Н. Собр.соч. в б т., -М.: Худож. литература. 1990

4. АНДРЕЕВ Л.Н. Драматические произведения в 2 т., -Л. Искусство. 1989

**Лекция № 2**

**Творчество А.Толстого. Жанр исторического романа в творчестве А.Толстого. Анализ романа «Петр 1».**

План

1. [История создания](https://literaguru.ru/analiz-romana-petr-pervyj-a-tolstoj/#i)

[2 Жанр, направление](https://literaguru.ru/analiz-romana-petr-pervyj-a-tolstoj/#i-2)

[3 Суть](https://literaguru.ru/analiz-romana-petr-pervyj-a-tolstoj/#i-3)

[4 Главные герои](https://literaguru.ru/analiz-romana-petr-pervyj-a-tolstoj/#i-4)

[5 Темы и проблемы](https://literaguru.ru/analiz-romana-petr-pervyj-a-tolstoj/#i-5)

[6 Главная мысль](https://literaguru.ru/analiz-romana-petr-pervyj-a-tolstoj/#i-6)

[7 Чему учит?](https://literaguru.ru/analiz-romana-petr-pervyj-a-tolstoj/#i-7)

[8 Критика](https://literaguru.ru/analiz-romana-petr-pervyj-a-tolstoj/#i-8)

Алексея Николаевича Толстого очень интересовала судьба императора Петра 1, более двадцати лет писатель изучал биографию и исторические факты из жизни правителя. Этот случай можно назвать одним из тех, когда творчество автора, в попытках передать характер эпохи и личности, граничит с научной исторической литературой.

Изначально произведение задумывалось как роман-эпопея, который бы позволил при своем объеме показать все позиции и смену мыслей человека советского. Писателю это в полной мере удалось, ведь через образ Петра проглядывает личность покровителя и почитателя Толстого – И. В. Сталина. В своем романе Толстой хотел показать ценность преобразований того времени, он описывает, как мудрость правителя определяет дальнейшее развитие государства. Но читателю совсем нетрудно уловить связь между тем временем и новой советской эпохой, где народу также нелегко измениться к лучшему, где люди не хотят принимать необходимость перемен. В такой ситуации стране нужен жестокий, но сильный и дальновидный руководитель, которого автор видел и в Петре Первом, и в генеральном секретаре партии КПСС.

“Петр Первый” — исторический роман, включает в себя элементы романа становления и героического повествования. Также можно найти черты биографического романа.

Направление – реализм. Автор воспроизводил быт и нравы, основываясь на исторических хрониках. Он писал только то, что было на самом деле.

В первой книге перед нами предстает Петр-преобразователь. Личность, еще до конца сформировавшаяся, но стремившаяся к становлению на истинный и правильный путь. Автор показывает нам царя как человека, близкого к своему народу, способного понять все проблемы и постараться найти их решение.

Первый том показывает нам еще совсем маленького Петра, напуганного грядущими трудностями правления. С этого момента начинается наше знакомство со становлением будущего царя, способного изменить судьбу своей страны. Мы можем наблюдать как маленький правитель учится справляться с дворцовыми интригами, предательствами, переживает первые неудачи, учится исправлять свои ошибки и решать сложные, даже, казалось бы, неразрешимые проблемы.

Во втором томе мы видим Петра уже подросшего, способного наравне с простым народом трудиться на благо процветания страны. Прошло уже много времени, молодой правитель готовится к первым преобразованиям и подписаниям законов. Петр заботится о воем народе, стараясь не допускать произвола со стороны бояр. Так, страница за страницей, у нас на глазах происходит становление царя, из маленького напуганного мальчишки в зрелого мудрого правителя.

В третьем томе перед нами предстает уже состоявшийся как личность человек, царь, мужчина. Вот уже стоит на берегу Невы Петербург, прекращены многолетние войны. Как и Петр, страна встает на новый путь, изменений и улучшений. Третий том является финалом и показателем положительных последствий реформ, происходит культурный подъем жизни людей, растет и военная мощь государства.

* **Петр Алексеевич** — царь России. Писатель постарался раскрыть образ правителя многогранно и полноценно, показав как положительные, так и некоторые отрицательные качества Петра. Монарх предстает перед нами в разном свете, начиная с молодых лет, заканчивая пиком успешных реформ состоявшейся исторической личности. Герой отличается трудолюбием, целеустремленностью, дальновидностью и силой воли.
* **Александр Данилович Меншиков** — соратник Петра, готовый на все ради правителя, ему Петр доверял полностью, считал своей правой рукой. Меньшиков сбежал из семьи, будучи совсем молодым, выживал как мог, перебивался с копейки на копейку. Благодаря своему уму, попал во дворец, где работал постельничим. Когда же Петр понял истинную ценность этого человека, тот стал правой рукой государя. Он отличался умом, деловитостью и способностью усваивать новые веяния.
* **Франц Лефорт** — наставник Петра, его друг, помогавший раскрыть потенциал царя. Франц предстает перед нами уже зрелым мужчиной, можно сказать, что он был главным по всем делам иностранцев в России. Лефорт служил советником Петра по военным вопросам, по социальным и экономическим делам, подсказывал, как лучше поступить во время дворцовой борьбы с Софьей.

Есть и другие герои романа, которые не менее важны для сюжета, но описать каждого нет возможности, у нас же не статья-эпопея. Но если Вам кого-то не хватило, смело пишите об это в комментариях, добавим.

1. **Основная тема — патриотизм**. Автор показывает, что наша земля богата различными природными залежами, но они растрачиваются впустую. Таким образом, в нашей стране есть потенциал, но он либо не используется, либо используется неправильно. Это может изменить только сильный и волевой человек, по мнению писателя. Каждый из нас ради своей родины, ради своего будущего должен стать таким человеком.
2. **Главная проблема – власть и ее влияние на личность**. Петру пришлось столкнуться с родственными интригами, родные люди готовы были избавиться от него, лишь бы занять престол. Тяга к власти выбивает из человека все самое хорошее, оставляя на месте души выжженное поле.
3. **Проблема социальной несправедливости**. Петр поставил себя на место обычного работника и понял, как тяжела жизнь народа под гнетом боярского произвола. Поэтому он так ополчился против знати, которая своей алчностью тянула страну назад, изнуряя крестьянина и живя за его счет.
4. **Социальная проблематика** также включает в себя и вопрос о готовности народа к переменам. Новаторам очень трудно менять мир, они постоянно сталкиваются с непониманием и агрессией тех, кто привык жить по старинке.

Основная идея романа заключается в том, что большой стране нужен дальновидный, целеустремленный и решительный лидер, который силой своей воли направит страну вперед. Без сильной и твердой руки невозможно эффективное управление. Без нее элита никогда не согласится менять хоть что-либо, ведь ей и так хорошо живется, а народ из страха перемен или невежества будет плавно погружаться в застой. Таким образом, настоящий лидер – это жесткий и непреклонный человек, который обязан идти на жертвы, чтобы творить историю.

С этим посылом можно не согласиться, он очень спорный. Автор, который вернулся из эмиграции и (благодаря протекции Горького) устроился при враждебном ему режиме, мог выполнять политический заказ, смысл которого в том, чтобы оправдать жестокую диктатуру Сталина, прикрывая репрессии исторической необходимостью.

Изменения, приносящие пользу, нужны всегда. Жизнь не может стоять на месте, особенно в таком большом государстве, как наша страна. Но хоть сколько-нибудь значимые преобразования не могут свершиться сами собой, без нашей готовности к ним. Книга учит людей брать ответственность за будущее страны в свои руки и смотреть в будущее.

Нередко сами люди тормозят прогресс, и их действительно приходится подталкивать сверху, таково прямое назначение правительства. Но и сам человек должен идти навстречу позитивным переменам, должен развиваться и адаптироваться в современности, а не стоять на месте и упираться в то, что уже есть. Тогда и подталкивать никого не придется.

Современники высоко оценили произведение «Петр Первый» и сожалели, что автор не закончил его до конца. Например, Корней Чуковский писал, что перед смертью воображение автора стало граничить с ясновидением. Судя по его воспоминаниям, Толстой планировал написать историческую литературную эпопею, посвященную эпохе дворцовых переворотов и правлению Ивана Грозного. Все это было бы продолжением истории, уже написанной им.

И. Эренбург указывал на то, что работа Толстого была похожа на творчество Достоевского. Сам автор не знал, что сделают герои, они оживали в его голове и делали то, что сами считали нужным. Никогда эти писатели не знали, чем кончится та или иная книга.

В. Инбер вспоминал, что Толстой был удивительно цельной натурой и героя выбрал себе под стать. Он также любил Россию, как и первый ее император.

Ю. Олеша отмечал подлинность прозы коллеги по перу. Он часто представлял то, что написано в романе, и строки оживали в его голове. Текст мастерки описывал все то, что хотел сказать литератор.

В. Лидин говорил, что в Толстом он ценит, прежде всего, народность. Его царь – как будто человек из народа, живущий интересами простых людей. Автор виртуозно передал русский дух, уделив внимание живой русской речи, которая украшает текст и передает тончайшие оттенки смыслов.

Л. Коган описывал подробности бесед с писателем, тот считал, что переломным моментом в русской истории является полтавская битва, именно там царь и народ соединились в едином порыве.

Г. Уланова полагала, что Толстой жил в душах своих героев, как будто бы сам переживал их эмоции, будто бы видел историю своими глазами.

**Литература:**

1.Алпатов, А. В. О третьей книге романа «Петр Первый». с. 96 - 131//А. Алпатов, JI. Поляк. Творчество А. Н. Толстого. - М., 1957. - 225 с.

2.Андреев, Ю. А. Еще раз о «Петре Первом »//Русская литература. - 1958. -№ 2. - С.105-123.

3.Баранов, В. И. Творческие искания А. Н. Толстого и литература 20 гг.//Вопросы литературы. - 1984. - №3. - С.64-87.

**Лекция № 3**

**Творчество М. Горького. Романтизм в творчестве М.Горького. Анализ цикла рассказов «Старуха Изергиль».**

**План**

1. Жизненный путь писателя

2. Романтизм М. Горького

3. Рассказы Горького «Макар Чудра» и «Старуха Изергиль»

**1. Жизненный путь писателя**

Родился 28 марта 1868 года в Нижнем Новгороде. В 11 лет стал сиротой и до 1888 года жил у родственников в Казани. Перепробовал много профессий: был посудником на пароходе, работал в иконописной мастерской, десятником. В 1888 уехал из Казани в село Красновидово, где занимался пропагандой революционных идей. Первый рассказ Максима Горького, «Макар Чудра», был опубликован 1892 году в газете «Кавказ». В 1898 году вышел сборник «Очерки и рассказы», а через год был опубликован его первый роман «Фома Гордеев». В 1901 году Горького высылают из Нижнего Новгорода в Арзамас Дурнов А.Н. Горький, которого мы не знаем. // Литературная газета, 1993, 10 марта (№ 10). .

Немного позднее началось сотрудничество писателя с МХАТом. В театре были поставлены пьесы «На дне» (1902), «Мещане» (1901) и другие. К этому же периоду относятся поэма «Человек» (1903), пьесы «Дачники» (1904), «Дети Солнца» (1905), «Две Варвары» (1905). Горький становится активным членом «Московской литературной среды», принимает участие в создании сборников общества «Знание». В 1905 году Горького арестовывают и сразу после освобождения он уезжает за границу. С 1906 по 1913 год Горький живет на Капри. В 1907 году в Америке выходит роман «Мать» Миронова Р.М. Максим Горький. Его личность и произведения. - М., 2003..

На Капри создаются пьесы «Последние» (1908), «Васса Железнова» (1910), повести «Лето» (1909) и «Городок Окуров» (1909), роман «Жизнь Матвея Кожемякина» (1911). В 1913 году Горький вернулся в Россию, а в 1915 году начал выпускать журнал «Летопись». После революции работал в издательстве «Всемирная литература».

В 1921 году Горький снова уезжает за границу. В начале 20-х годов он заканчивает трилогию «Детство», «В людях» и «Мои университеты», пишет роман «Дело Артамоновых», начинает работу над романом «Жизнь Клима Самгина». В 1931 году Горький вернулся в СССР. Умер 18 июня 1936 года в селе Горки.

**2. Романтизм М. Горького**

В конце 90-х годов читатель был поражен появлением трех томов «Очерков и рассказов» нового писателя - М. Горького. «Большой и оригинальный талант», - таково было общее суждение о новом писателе и его книгах Веселов Г.Д. Очень хороший писатель [М.Горький в современном литературоведении. Обзор публикаций 1996 г.] // Книжное обозрение, 1996, №36. С. 16-17. .

Растущее в обществе недовольство и ожидание решительных перемен вызвали усиление романтических тенденций в литературе. Особенно ярко эти тенденции отразились в творчестве молодого Горького, в таких рассказах, как «Челкаш», «Старуха Изергиль», «Макар Чудра», в революционных песнях. Герои этих рассказов - люди «с солнцем в крови», сильные, гордые, красивые. Эти герои - мечта Горького. Такой герой должен был «усилить волю человека к жизни, возбудить в нем мятеж против действительности, против всякого гнета ее».

Центральным образом романтических произведений Горького раннего периода является образ героя, готового на подвиг во имя блага народа. Огромное значение в раскрытии этого образа имеет рассказ «Старуха Изергиль», написанный в 1895 году. В образ Данко Горький вложил гуманистическое представление о человеке, который все силы отдает служению народу.

Данко - «молодой красавец», смелый и решительный. Чтобы вывести свой народ к свету и счастью, Данко приносит себя в жертву. Он любит людей. И вот его молодое и горячее сердце вспыхнуло огнем желания спасти их, вывести их из мрака.

«Что сделаю я для людей!?» - сильнее грома крикнул Данко. И вдруг он руками разорвал себе грудь, и вырвал из нее свое сердце, и высоко поднял его над головой». Освещая путь людям ярким светом своего горящего сердца, Данко смело повел их вперед. И тьма была побеждена. «Кинул взор вперед себя на ширь степи гордый смельчак Данко, кинул он радостный взор на свободную землю и засмеялся гордо. А потом упал и умер». Умирает Данко, гаснет его смелое сердце, но образ юного героя живет как образ героя-освободителя. «В жизни всегда есть место подвигу», - говорит старуха Изергиль.

Идею подвига, возвышенного и облагораживающего, Горький вложил в свою знаменитую «Песню о Соколе», написанную в 1895 году. Сокол - олицетворение борца за народное счастье: «О, если б в небо хоть раз подняться!. Врага прижал бы я… к ранам моей груди и… захлебнулся б моей он кровью! О счастье битвы!.»

Соколу присущи презрение к смерти, храбрость, ненависть к врагу. В образе Сокола Горький воспевает «безумство храбрых». «Безумство, храбрость - вот мудрость жизни! О, смелый Сокол, в бою с врагами истек ты кровью. Но будет время - и капли крови твоей горячей, как искры, вспыхнут во мраке жизни и много смелых сердец зажгут безумной жаждой свободы, света!»

В 1901 году Горький написал «Песню о Буревестнике», в которой с необычайной силой выразил свое предчувствие нарастающей революции. Горький воспевал близкую, несомненную революционную бурю: «Буря! Скоро грянет буря! Это смелый Буревестник гордо реет между молний над ревущим гневно морем, то кричит пророк победы: «Пусть сильнее грянет буря!» Буревестник - воплощение героизма. Он противопоставлен глупому пингвину, и гагарам, и чайкам, которые стонут и мечутся перед бурей: «Только гордый Буревестник реет смело и свободно над ревущим гневно морем». Журнал «Жизнь», в котором была напечатана эта песня, был закрыт.

Современник Горького А. Богданович писал: «От большинства очерков М. Горького веет этим свободным дыханием степи и моря, чувствуется бодрое настроение, что-то независимое и гордое, чем они резко отличаются от очерков других авторов, касающихся того же мира нищеты и отверженности» Ваксберг А.И. Гибель Буревестника. М.Горький: Последние двадцать лет. - М.: Терра-спорт, 1999. - 396 с..

Другие рассказы такого же рода: Мальва (1897), где Мальва - женская ипостась Челкаша, и Мой спутник (1896) - по созданному характеру лучший из этой серии. Примитивный и аморальный грузинский князь Шакро, с которым рассказчик идет пешком из Одессы в Тифлис, - действительно замечательное создание, достойное стать рядом с самыми лучшими горьковскими зарисовками характеров. В рассказе нет ни капли идеализации Шакро, хотя очевидно, что «художественная симпатия» автора целиком на его стороне. Многих поклонников завоевала раннему Горькому его манера «описывать природу».

Типичный пример этой манеры - начало Мальвы знаменитым первым абзацем, состоящем из двух слов: «Море смеялось». Но надо признаться, что сегодня эти описания утратили свежесть и уже не поражают. Около 1897 г. реализм начинает перевешивать: в Бывших людях (1897) реализм доминирует, и героические поступки капитана Кувалды не могут развеять унылую атмосферу места действ.

**3. Рассказы Горького «Макар Чудра» и «Старуха Изергиль»**

Творчество Горького на начальном этапе несет сильный отпечаток нового литературного течения - так называемого революционного романтизма. Философские идеи начинающего талантливого писателя, страстность, эмоциональность его прозы, новый подход к человеку резко отличались как от натуралистической прозы, ушедшей в мелочный бытовой реализм и избравшей темой безнадежную скуку человеческого существования, так и от эстетского подхода к литературе и жизни, видевшего ценность лишь в «утонченных» эмоциях, героях и словах.

Для молодости есть две важнейшие составляющие жизни, два вектора существования. Это любовь и свобода. В рассказах Горького «Макар Чудра» и «Старуха Изергиль» любовь и свобода становятся темой историй, рассказанных главными героями Горький М. Собрание сочинений в 30 тт. Т.6. Пьесы 1901-1906 гг. - М.: Государственное изд-во художественной литературы, 1999. - 562 с. . Сюжетная находка Горького-то, что о молодости и любви рассказывает старость - позволяет дать перспективу, точку зрения человека юного, живущего любовью и жертвующего ради нее всем, и человека, прожившего жизнь, видевшего многое и способного понять, что на самом деле важно, что остается в конце долгого пути.

Герои двух притч, рассказанных старухой Изергиль, являются полной противоположностью. Данко - это пример любви-самопожертвования, любви-отдачи. Он не может жить, отделяя себя от своего племени, народа, чувствует себя несчастным и несвободным, если несвободен и несчастен народ. Чистая жертвенная любовь и стремление к подвигу были характерны для революционеров-романтиков, которые мечтали умереть за общечеловеческие идеалы, не мыслили жизни без жертвы, не надеялись и не хотели дожить до старости. Данко отдает сердце, освещающее путь людям.

Это достаточно простой символ: только чистое, полное любви и альтруизма сердце может стать маяком и только бескорыстная жертва поможет освободить народ. Трагизм притчи в том, что люди забывают о тех, кто пожертвовал собой ради них. Они неблагодарны, но прекрасно сознавая это, Данко не задумывается над смыслом своей самоотдачи, не ждет признания, награды. Горький полемизирует с официально-церковным понятием заслуги, в котором человек делает добрые дела, заранее зная, что будет вознагражден. Писатель дает противоположный пример: награда за подвиг - сам подвиг и счастье людей, ради которых он совершен.

Сын орла представляет собой полную противоположность Данко. Ларра - одиночка. Он горд и самовлюблен, он искренне считает себя выше, лучше других людей. Он вызывает отвращение, но и жалость. Ведь Ларра никого не обманывает, он не притворяется, что способен любить. Таких людей, к сожалению, много, хотя их сущность не так явно проявляется в реальной жизни. Для них любовь, заинтересованность сводятся лишь к обладанию. Если нельзя обладать - нужно уничтожить. Убив девушку, Ларра с циничной откровенностью говорит, что сделал это потому, что не мог владеть ею. И добавляет, что, по его мнению, люди только притворяются, что любят и соблюдают нравственные нормы. Ведь природа дала им в собственность только их тело, а владеют они и животными, и вещами.

Ларра хитер и умеет говорить, но это обман. Он упускает из виду то, что человек всегда платит за обладание деньгами ли, трудом, временем, но в конечном счете жизнью, прожитой так, а не иначе. Поэтому так называемая правда Ларры становится причиной его отверженности. Племя изгоняет отступника, говоря: ты презираешь нас, ты выше - что ж, живи один, если мы тебя недостойны. Но одиночество становится бесконечной пыткой. Ларра понимает, что вся его философия была только позой, что даже для того, чтобы считать себя выше других и гордиться собой, все равно нужны другие. Нельзя любоваться собой в одиночестве, и все мы зависим от оценки и признания со стороны общества.

Свобода и любовь - тема притчи о Радде и Лойко. Нет любви в рабстве, нет подлинных чувств в самообмане. Герои любят друг друга, но превыше всего для них свобода. Свобода у Горького - не беззаконная вольница, а возможность сохранить свою сущность, свое «я», то есть свою человечность, без которой не может быть ни любви, ни жизни.

Романтизм ранних рассказов Горького, его героические идеалы близки и понятны молодости всегда, они будут любимы и будут вдохновлять на поиски правды и подвига все новые и новые поколения читателей.

Сплав романтизма и реализма, с которого начинал свой творческий путь М. Горький, явился новым прогрессивным шагом в развитии русской литературы. Первым ярким произведением, с которым Горький вошел в литературу, был «Макар Чудра» Горький Максим. Избранное. - М.: Издательство АСТ. - 2002, 432 с..

Небольшой по объему рассказ поражает богатством и глубиной заключенных в нем мыслей: прославление свободы, красоты и радости жизни. Рассуждения старого цыгана о жизни поражают глубиной и простотой одновременно: «Разве ты сам - не жизнь? Другие люди живут без тебя и проживут без тебя. Разве ты думаешь, что ты кому-то нужен? Ты не хлеб, не палка, и не нужно тебя никому…»

- Единственная ценность на земле - свобода, ради нее стоит жить и умереть, - так считают герои этого рассказа. Никакие сокровища мира не заменят человеку свободу. В этом рассказе пока только намечен автором прекрасный романтический порыв человека к свободе. Она является самоцелью, герои не знают, что с ней делать, на что употребить.

В рассказе есть отдельные замечательные фрагменты и части, когда старый солдат Данило рассуждает, что «это только паны продают все, от своих свиней до своей совести, а я с Кошутом воевал и ничем не торгую!», или ответ Рады на предложение пана:»… кабы орлица к ворону в гнездо по своей воле вошла, чем бы она стала?»

Образная и яркая речь героев, прекрасная южная природа, на фоне которой происходит действие, но нет пока определенной цели у героев, ради которой они так высоко чтут свою личную свободу. Это скорее индивидуализм, гордая прихоть каждого, чем достоинство характера.

Молодой Горький «размахнулся», показал красоту и силу свободного человека, но еще не знает, куда ее применить, чтобы не погибла она бессмысленно. А именно так, красиво и зря, гибнут эти герои: Рада и Лойко, мечтающие о любви и видящие в ней только путы и цепи, а не возможность обрести счастье и покой. «Никогда я никого не любила, Лойко, а тебя люблю. А еще я люблю волю! Волю-то, Лойко, я люблю больше, чем тебя.

А без тебя мне не жить, как не жить и тебе без меня…» Здесь каждый из героев хочет доказать свое превосходство, право на первенство и главенство. Здесь нет любви, а скорее игра честолюбий, которая заканчивается по всем законам романтизма: герои гибнут прекрасными, молодыми и несломленными.

Горький продолжил работу в этом жанре, и романтический мотив прекрасного свободного человека, только намеченный в рассказе «Макар Чудра», получает новый и глубокий смысл в легендах старухи Изергиль. От индивидуализма Ларры, через свободный порыв к счастью самой Изергиль автор приводит читателей к истинному герою Данко, отдавшему свою жизнь за свободу и счастье людей. Так, уже в раннем творчестве Горький заявляет о новом романтическом герое, показывая его самоотверженность и решительность. Он человек действия, и это главное.

**Литература:**

1. Айхенвальд Ю.И. Тютчев // Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. - М., 1994.

2. Антонов Г.А. Творчество Федора Сологуба. - СПб.: 2000.

3. Балухатый С.А.М. Горький. 1868-1936 // Классики русской драмы. Л.-М.: Искусство, 1940. С. 33-78.

4. Баранов В.И. Загадки Максима Горького // Урал, 1991, №12.

5. Баранов В.И. Огонь и пепел костра. М. Горький. Творческие искания и судьба. Горький, Волго-Вятское книж. изд-во, 1990.

**Лекция № 4**

**Драматургия М. Горького. Анализ пьесы «На дне». Жанр романа в творчестве писателя. Проблематика романа «Дело Артамоновых».**

**План**

1.Автор и герои в пьесе М. Горького "На дне"

2.Сюжет и композиция романа М. Горького “Дело Артамоновых”

В тысяча девятьсот втором году состоялась премьера пьесы “На дне”. Эта гениальная драма сразу обратила на себя всеобщее внимание. О ней говорили, писали, ее обсуждали, критиковали. Это был поистине триумф писателя. Эти бурные дискуссии продолжаются и по сей день, с той лишь разницей, что теперь мы знаем отношение самого автора к ней. Если в начале своего творческого пути Максим Горький писал романтические произведения, в которых реальное переплетается с идеальным, а герои были слишком сильными, слишком красивыми и благородными, то о пьесе “На дне” такого не скажешь. Это изображение грубой, не приукрашенной действительности, а герои ее - люди, сломленные судьбой и опустившиеся на “дно жизни”. Пьеса эта явилась ярким изображением взаимоотношений человека со средой, со всей совокупностью не зависящих от него социальных условий. Это опровержение пассивного гуманизма, обращенного лишь к таким чувствам, как жалость и сострадание, с одной стороны, и противопоставление ему, с другой стороны, гуманизма активного, можно даже сказать, революционного, возбуждающего в людях стремление к протесту, борьбе. Поначалу этого не поняли, и Луку, которого сыграл Москвин, все восхваляли, он сделался центром внимания. “Лука должен был явиться отрицательным типом, в противовес ему предполагалось дать Сатина. Вышло же наоборот: Лука стал положительным, а Сатин очутился в роли подгудка Луки”, - писал Горький.  
Так что же это такое - пьеса “На дне”? Попробуем разобраться. Действие пьесы развивается по нескольким параллельным сюжетным линиям, почти независимым друг от друга. В особый сюжетный узел завязываются отношения хозяина ночлежки Костылева, его жены Василисы, сестры ее Наташи и вора Васьки Пепла — на этом материале можно было создать отдельную социально-бытовую драму. Обособленно развивается сюжетная линия, связанная с отношениями потерявшего работу и опустившегося слесаря Клеща и его умирающей жены Анны. Действительно, на основе этой драмы тоже можно было создать отдельное произведение. Вот почему пьесу “На дне” называют социально-философской драмой. В пьесе много и других героев, но все они живут своей жизнью и собрались в ночлежке.  
Итак, мы видим, что в пьесе нет единого сюжета, единого действия, нет стержня. Нет главного героя, и уж тем более - героя положительного. В то же время некого назвать и отрицательным героем. Внимание постоянно приковывается к разным людям. Я думаю, этим Горький хотел показать, что нет деления на “людей” и “не людей”. Все имеют право на свою точку зрения. Заметим, что герои в основном не действуют, а говорят. Ведь именно из разговоров мы узнаем их мысли, их внутренний мир. В то же время каждый из них несет какую-то свою философию, свою “правду”. Действительно, слово “правда” является ключевым и чуть ли не самым главным. Оно словно пронизывает все произведение. С самого начала пьесы развивается конфликт двух правд: правды горькой жизни, “дна” и правды “вымышленной”, той правды, которую они хотели бы видеть. Этот конфликт ярко выражен в противопоставлении двух героев: Луки и Сатина. Чтобы понять его, надо разобраться в развитии их отношений.  
Лука, этот странствующий проповедник, утешает всех, обещает всем избавление от страданий, всем говорит: “Ты - надейся!”, “ты — верь!” И говорит он это не потому, что действительно ждет каких-то перемен, он всех успокаивает, потому что знает, что в жизни героев не будет никаких перемен. Они не в состоянии что-то изменить в ней. И Лука считает, что тяжкое бремя настоящей правды им вынести не под силу, и единственное их облегчение — мечты и иллюзии. Вся его философия укладывается в одну фразу: “Во что веришь, то и есть”. Да, ему жаль этих обездоленных людей. В сущности же, он уверен, что правдой никогда и никакую душу не вылечишь, а можно только смягчить боль такой ложью, вымышленной правдой.А что же Сатин? В чем его правда? Он единственный, кто по-настоящему понял Луку, но его взгляд на жизнь настолько расходится с “правдой” или даже “верой” Луки, что поневоле он начинает опровергать его слова, все еще продолжая защищать. Сатин говорит: “Я - знаю ложь! Кто слаб душой... и кто живет чужими соками, — тем ложь нужна... одних она поддерживает, другие — прикрываются ею... А кто — сам себе хозяин... кто независим и не ждет чужого - зачем тому ложь? Ложь - религия рабов и хозяев... Правда - бог свободного человека!”Мы видим, что если позиция Луки - идея сострадания, возбуждающая веру в человека, она способна повести его дальше. Актер говорит: “Я сегодня — работал, мел улицу..., а водки — не пил! Каково? Вот они — два пятиалтынных, а я - трезв”. В словах Луки - призыв к уважению человека: “Человек, каков он ни есть, всегда своей цены стоит”. “Всяк думает, что для себя проживает, ан выходит, для лучшего”.“Человек - вот правда, он это понимал!” - воскликнет о Луке Сатин. При всей противоположности, на первый взгляд, позиций Луки и Сатина, последний восклицает: “Старик? Он- умница!.. Он... подействовал на меня, как кислота на старую и грязную монету...”Мне кажется, что Сатин и Лука сходятся в том, что “все в человеке, все для человека”, но расходятся в понимании того, какими путями надо прийти к этому. Для Луки человек - каждый, а для Сатина - все люди как одно целое. Если любовь Луки - жалость, то Сатин более требовате: лен к человечеству. И Сатин против всякой “вымышленной” правды. Ведь всем развитием сюжета Горький хотел показать, что эта “вымышленная” правда, эта сострадательная ложь может не то чтобы помочь, а, напротив, погубить человека. Отчаявшись вылечиться, Актер кончает жизнь самоубийством. Эта жалость ничем не помогла обитателям ночлежки. Об этом говорят ремарки первого и последнего действий. Ничего не изменилось в жизни людей, собравшихся в ночлежке, стало еще хуже.  
На мой взгляд, именно этим автор хотел показать, насколько несостоятельна ложь Луки! С другой стороны, обитатели ночлежки — “ хозяева и рабы”, им не нужна “правда свободного человека”. Они слабы духом и не могут изменить свою жизнь. Разбуженные Лукой, они вступают в конфликт с реальным миром и терпят поражение. “Вымышленная” правда Луки не выдерживает столкновения с реальностью. Да и сам Лука исчезает сразу после убийства Костылева. В его сострадании есть фальшь. Он ушел, не принеся ничего хорошего этим людям.Вся пьеса содержит в себе недосказанность. Пропала Наташа, Пепла должны осудить, где-то на пустыре повесился Актер. Мне кажется, что Горький в пьесе ставит вопросы, но ответов не дает. Как жить дальше? Обитатели ночлежки в растерянности. И в этом скрытом призыве изменить мир — революционность пьесы. Герои пьесы не смогли вырваться из заколдованного круга.Пьеса заставляет о многом задуматься. Я считаю, что она является величайшим произведением в русской литературе. Роман “Дело Артамоновых” — это история русского капитализма, история угасающего рода, показа того, как положение “хозяев жизни” уродует и духовно губит людей, превращает их из хозяев “дела” в его рабов. Основой сюжета романа служит развитие дела Артамоновых.  
    Илья Артамонов — основатель дела. Он энергичен, деловит, знает радость труда. У его сына Петра нет ни сильной воли, ни напористости, ни трудового задора, отличавшего отца. Он не любил “дела”. “Дело” не только не подчиняется ему, но становится его повелителем, в душе появляется страх. Петр боится и ненавидит рабочих, Тихона, с остервенением ухватывающегося за Илью-младшего, ищет забвение в пьянстве, скандалах, окружает себя утешителями. В конце концов в большом артамоновском “деле” он оказывается “почти лишним, как бы зрителем”.Другое артамоновское “среднее поколение” — Алексей. В отличие от Петра деловит, энергичен. Но история неумолимо клонит артамоновское “дело”, как и весь капитализм, к закату, и его “ненасытная жадность” к игре делом, “неприятная то ропливость” не могли остановить исторические процессы. Пытается уйти от социальной действительности другой брат Петра Артамонова — Никита.Когда Горький рассказывает о замысле романа Льву Толстому, тот увидел в Артамонове, ушедшем в монастырь отмаливать грехи родных, воплощение нравственного величия. Но в романе Никита Артамонов не величествен, а несчастен. Он и сам не верит в свою проповедь и не может кого-либо уловить в сети утешительных иллюзий, отвлечь от борьбы за изменение жизни, потому что “терпеть надоело всем”, потому что народ идет к революции, а не к религиозному утешению.  
    В романе описывается исключительная конденсация жизненных впечатлений, событий, действий, психологии. Опыт, приобретенный Горьким в работе над предыдущими книгами, позволял создать необычайно емкое произведение. Менее двухсот пятидесяти страниц среднего формата потребовалось писателю для того, чтобы рассказать о пятидесяти четырех годах русской жизни. Автор лаконичен в характерах героев, описании их внешности, избегает развернутого комментария. Роман поражает богатством использованного в нем фольклора: частушек, песен, пословиц, поговорок, в начале романа дано почти полное описание русских свадебных обрядов.Наряду со многими традиционными приемами и формами художественного творчества в “Деле Артамоновых” используются и новые. В первой части автор ведет повествование от своего имени, как бы подчеркивая, что нет особенной разницы в видении мира между ним и его героями. Во второй части мир все чаще показывается через пересечение точек зрения автора и Петра Артамонова, а в третьей — Петра, Якова и авторской.Авторские характеристики сменяются внутренними монологами и диалогами, заканчивающимися речью персонажа (сцена после объяснения Петра с сыном под дубом). При описании купеческого разгула на ярмарке, так же, как последнего периода жизни Петра Артамонова, Горький прибегал к тому, что в литературоведении иногда называют психологическим временем (когда одни впечатления как бы растягиваются во времени, а другие как бы вместе со временем исчезают в каких-то провалах, словно их и не существовало). Таковы, например, три недели, проведенные Петром на ярмарке.  
    В центре романа стоит одна фигура — фигура Петра Артамонова. Она на первом плане именно потому, что происходит утрата “хозяином” власти над “делом”.Как ни ярок, ни замечателен образ Ильи Артамонова-старшего, он не стал и не мог стать главным героем в романе. Безвременная смерть основателя “дела” пришлась как раз вовремя, чтобы закончить пролог — рассказ о возникновении “дела”, где главную роль играет Илья-старший, и начать основное повествование — рассказ о росте “дела” и об упадке его хозяев, выдвигающее на первый план фигуру Петра. В романе есть и свой эпилог, когда Петр, отойдя в сторону от “дела”, передает ведение его Мирону и Якову, но время отдает последнему и роль “стержнрвого” образа. Но сразу же обнаруживается, что отдает ее на время, чтобы снова выйти на первый план в самом финале и сказать последнее слово в истории падения, краха, гибели Артамоновых.Литературоведы уже отмечали идейно-тематическую преемственность между новым романом и “Фомой Гордеевым” . Действительно, схождений здесь можно обнаружить множество. Так, например, в портрете Игната Гордеева нельзя не увидеть черты Ильи Артамонова. Авторская характеристика того же Игната Гордеева практически целиком накладывается на образ Артамонова-старшего. Его же страстное, зажигательное отношение к труду обнаруживаем мы и в словах Игната: “Пускай их – пароходы горят. И – хоть все сгори – плевать! Горела бы душа к работе…”

Чертами характера Гордеев-старший предвосхитил не только старшего из Артамоновых, но и сына его Петра. Описание разгульной жизни Игната с полным правом можно отнести и к Петру. Ощущение Игната, что “он не хозяин дела, а низкий раб его”, также испытывал Петр по отношению к фабрике. Поучения Игната сыну: “…Дело – зверь большой и сильный, править им нужно умеючи, взнуздывать надо крепко, а то оно тебя одолеет…” не может не напомнить жалобу Петра Артамонова: “Это неправильно говорится: “Дело – не медведь, в лес не уйдет”. Дело и есть медведь, уходить ему незачем, оно облапило и держит”. Но еще более близок Петр Артамонов сыну Игната Гордеева – Фоме, чувствовавшего, что “ему не место” среди господ купцов. Он признавался Любе Маякиной: “все – как павлины, а я – как сыч…”. Петр Артамонов тоже ощущал себя среди промышленников “зверем другой породы”.

Как видим, перекличек между двумя произведениями не мало, но сходятся они не только в частностях, а и в общей идее мельчания купеческих детей по сравнению с родителями, начинавшими дело. “Ну-ка, скажи, отчего дети хуже отцов?”- допытывается Ананий Щуров у Фомы. “Все хорошо, все приятно. – только вы, наследники наши, – всякого живого чувства лишены! – жалуется и Яков Маякин.- Какой-нибудь шарлатанишка из мещан и то бойчее вас…” Представляющий наследников Гордеев-младший признавался пьяной компании: “Мы живем без оправдания… Совсем не нужно нас Убейте меня… чтобы я умер…”2

И. М.Нефедова отмечала, что в “Фоме Гордееве” молодое поколение русской буржуазии в лице Тараса Маякина и Африкана Смолина продолжают дело отцов, придав ему европейский лоск и действуя более расчетливо и трезво, и тем не менее, “дети” тусклее, зауряднее “отцов” . Переходя же к анализу “Дела Артамоновых”, критик констатирует новую ступень развития темы как “историю угасания рода, показ того, как положение “хозяев жизни” уродует и духовно губит людей”, толкает на путь преступления, “превращает их из хозяев “дела” в его рабов” . Справедливости ради можно лишь заметить, что “рабами” своего дела становятся не только капиталисты и фабриканты, а любой профессионал любой сферы деятельности независимо от общественной формации. Горький просто увидел свою логику в том, что среди буржуазии результаты этого “рабства” сказываются наиболее уродливо и угнетающе.

В “Деле Артамоновых” действует “закон вырождения” личности из преуспевающего класса и К. Федин 27 марта 1926 г. писал Горькому: “Характеры Артамоновских внучат мельче и случайнее, чем деда, отцов. Это так и должно быть, так и есть “. Замечание Федина представляется верным как в отношении романа Горького, так и в общефилософском плане. Сегодня, очевидно, историю угасания рода Артамоновых не надо трактовать как крушение самого капиталистического способа производства.

**Литература:**

1. Айхенвальд Ю.И. Тютчев // Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. - М., 1994.

2. Антонов Г.А. Творчество Федора Сологуба. - СПб.: 2000.

3. Балухатый С.А.М. Горький. 1868-1936 // Классики русской драмы. Л.-М.: Искусство, 1940. С. 33-78.

4. Баранов В.И. Загадки Максима Горького // Урал, 1991, №12.

5. Баранов В.И. Огонь и пепел костра. М. Горький. Творческие искания и судьба. Горький, Волго-Вятское книж. изд-во, 1990.

**Лекция № 5-6**

**План**

1.Сергей Есенин

2. Владимир Маяковский

[**Владимир Маяковский**](https://www.culture.ru/persons/8266/vladimir-mayakovskiy-2) и [**Сергей Есенин**](https://www.culture.ru/persons/8133/sergey-esenin) в массовом сознании почему-то оказались самыми ярыми антагонистами ХХ века. Это можно объяснить тем, что поэты были крупнейшими литературными фигурами своего времени, такими непохожими друг на друга.   
Существует множество легенд о поэтических (и не только) схватках Есенина и Маяковского. Одна из них основана на реальной истории: в 1923 году оба поэта выступали на поэтическом вечере, посвященном открытию занятий в Литературно-художественном институте. И под конец мероприятия Маяковский и Есенин начали по очереди представлять свои произведения, точно соревнуясь друг с другом. Время шло, и этот эпизод стали пересказывать как напряженное противостояние последнего поэта деревни и первого поэта революции, полное едких комментариев, громких заявлений и обоюдной ненависти друг к другу, — что совсем далеко от правды.

Маяковский был противником имажинизма, но не Есенина. Его он во враждебном литературном направлении выделял как талантливого поэта. **«Мы ругались с Есениным часто, кроя его главным образом за разросшийся вокруг него имажинизм»,** — вспоминал он. В мае 1922 года Маяковский в разговоре с журналистами рижской газеты сказал, когда речь зашла об имажинистах: **«Из всех них останется лишь Есенин».** **«Что ни говори, а Маяковского не выкинешь. Ляжет в литературе бревном, и многие о него споткнутся»,** — говорил уже Есенин о своем «заклятом друге».   
Судя по воспоминаниям Маяковского, в их отношениях были и совсем мирные периоды: «**В эту пору я встречался с Есениным несколько раз, встречи были элегические, без малейших раздоров».** Есенин даже почти присоединился к ЛЕФу, но его остановило несогласие Маяковского на вступление в объединение всей группы имажинистов. Писатель Матвей Ройзман рассказывал, что в редакции журнала «Новый мир» наблюдал, как Маяковский громко хвалил в секретариате стихи Есенина, завершив свою рецензию фразой: **«Смотрите, Есенину ни слова о том, что я говорил».** **«Чертовски талантлив»** — так Маяковский отзывался о Есенине, по воспоминаниям поэта [**Николая Асеева**](https://www.culture.ru/persons/8923/nikolay-aseev).   
    С.А. Есенин и В.В. Маяковский – великие русские поэты начала 20 века. Это поэты-вехи, культовые поэты. Их творчество во многом создало «лицо» того непростого времени, по их произведениям во многом мы судим о людях тех лет. Стихи Есенина и Маяковского – это новое слово в поэзии, сочетающее в себе самобытность и оригинальность со следованием классическим традициям.   
    Есенин и Маяковский писали об одном и том же, но совершенно по-разному. Творчество Есенина насквозь лирично, песенно, тесно связано с фольклором. Творчество Маяковского наполнено неудержимой энергией, бунтом, протестом, вечной дисгармонией героя с окружающим миром.   
    Одно из главных мест в лирике обоих поэтов занимает тема любви. Лирический герой Есенина очень эмоционален. Это духовно богатый человек, способный на глубокие и сильные чувства. Любовь в его жизни играет огромную роль. Можно сказать, что она дает герою силы жить и творить. Но часто радость от любви сливается у Есенина с горечью, тоской, тревогой: И пускай со звонами плачут глухари. Есть тоска веселая в алостях зари. Удивительно, что даже чувство любви к женщине переплетается у лирического героя с чувством любви к родине. И в минуты высшего счастья тоска по Родине не покидает его:

 Шаганэ ты моя, Шаганэ!   
    Там, на севере, девушка тоже,   
    На тебя она страшно похожа,   
    Может, думает обо мне...

    Герой Есенина не всегда счастлив в любви. Часто это чувство приносит ему боль, разочарование, обиду. Не всегда герой может все расставить по своим местам, попросить прощения у возлюбленной. Тяжесть и раскаяние гнетут его душу. В таком состоянии герой часто заливает свою тоску в кабаках, в компании случайных спутников:

    Сыпь, гармоника. Скука... Скука...   
    Гармонист пальцы льет волной.   
    Пей со мною, паршивая сука,   
    Пей со мной.

    Душевная боль героя часто выливается в скандалы, потасовки, драки. У него плохая репутация, его сторонятся «приличные» люди. Но сам герой не долго переживает по этому поводу. С возрастом, со временем он понимает, что не нужно «разбрасываться», растрачивать себя на всякие пустяки, которые многие люди считают важными вещами. Лирический герой уверен, что наконец-то «Прояснилась омуть в сердце мглистом».   
    Одно из самых «сильных» произведений Маяковского о любви – это поэма «Облако в штанах». В первой части произведения передана небольшая, но очень эмоционально насыщенная ситуация. Герой в комнате (у нее или у себя?) ждет свою возлюбленную, которая вот-вот должна прийти. Но проходит час, другой, третий, а ее все нет. Маяковский с большим мастерством и талантом психолога описывает эмоциональное состояние своего героя. Он чувствует себя глубоко несчастным. Герой превратился в корчующуюся дряблую громадину. Он одинок, ему так не хватает женского тепла, ласки, любви. Герой мечется по комнате, в его голове мешаются страшные мысли и сомнения: Будет любовь или нет?   
    Какая - большая или крошечная?

Напряжение героя настолько велико, что ему начинают видеться всякие чудовища, нервы его на пределе и вот-вот взорвутся от напряжения. Поэт буквально изображает выражение «нервы расходились, расшатались», чтобы передать пик напряжения лирического героя:

    И вот,-   
    сначала прошелся   
    едва-едва,   
    потом забегал,   
    взволнованный,   
    четкий.   
    Теперь и он и новые два   
    мечутся отчаянной чечеткой.

    Но вот, наконец-то, появляется и героиня. На несколько мгновений все замирает. Она спокойно и с вызовом сообщает герою, что выходит замуж. Видно, что между влюбленными уже был разговор на эту тему, героиня что-то решала, герой ее в чем-то убеждал. И вот Мария приняла решение. Она выходит замуж и оставляет лирического героя. В разговоре с девушкой герой спокоен, спокоен, «как пульс покойника». Душа его умерла. Ее растоптала современная любовь, продающаяся за деньги и опирающаяся только на расчет. Любовная лирика Маяковского и Есенина очень индивидуальна, но похожа в одном. Оба поэта убеждены, что любовь – неотъемлемая и необходимая часть жизни любой человеческой души.

**Литература:**

**1**.Маяковский В. В. Полное собрание сочинений в 13 тт. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955—1961.

**2.**Маяковский В. В. Собрание сочинений в 12 тт. — М.: Правда, 1978, 600 000 экз. (Серия «Библиотека „Огонёк“. Отечественная классика»).

**3**.Маяковский В. В. Полное собрание сочинений в 20 тт. М.: Наука, 2013— (издание продолжается).

**Лекция № 7-8**

**План**

## Образ послереволюционной советской действительности в повести Булгакова «Роковые яйца» и образы “новых” людей в сатирической повести «Собачье сердце»

* 1. «Мастер и Маргарита»

Если роман «Белая гвардия» был отражением событий революции и Гражданской войны, то сатирические повести «Дьяволиада», «Роковые яйца» и «Собачье сердце» стали откликом Булгакова на культурную и социально-историческую ситуацию в советской России первой половины 20-х годов, но откликом, не просто запечатлевающим уродства быта, рождённого социальными катаклизмами, но и приобретшим черты своеобразного пророчества писателя, подобно тому, как пророчеством стал “фантастический” роман Замятина «Мы». Не случайно не вызвавшая во время своего первого появления в печати в 1924 году интереса у критики повесть «Дьяволиада» удостоилась сочувственной оценки среди литераторов именно со стороны Замятина, который, не ставя высоко художественные достоинства повести, отметил тем не менее, что “от автора, по-видимому, можно ждать хороших работ”.

Повесть «Роковые яйца» была написана в 1924 году, а опубликована в 1925 году, вначале в сокращённом виде в журнале «Красная панорама» № 19–22, 24, причём в № 19–21 она носила название «Луч жизни» и только в № 22, 24 приобрела известное теперь всем название «Роковые яйца». В том же году повесть была опубликована в альманахе «Недра», в шестом выпуске, и вошла в сборник Булгакова «Дьяволиада», вышедший двумя изданиями в 1925 и 1926 годах, причём издание сборника 1926 года стало последней прижизненной книгой Булгакова на родине. «Собачье сердце» в советской России при жизни автора никогда не печаталось и впервые стало известно российскому читателю по публикации в журнале «Знамя», осуществлённой в 1987 году.

По своему пафосу и идеологии эта повесть близка к антиутопии, что усиливается за счёт научно-фантастического колорита и авантюрного сюжета. Хотя действие произведения приурочено к 1928 году, реалии советского быта первых пореволюционных годов узнаются в ней без труда. Самым выразительным в этом отношении становится указание на пресловутый “квартирный вопрос”, который якобы был решён в 1926 году: “Подобно тому, как амфибии оживают после долгой засухи, при первом обильном дожде, ожил профессор Персиков в 1926 году, когда соединённая американо-русская компания выстроила, начав с угла Газетного переулка и Тверской, в центре Москвы 15 пятнадцатиэтажных домов, а на окраинах 300 рабочих коттеджей, каждый на 8 квартир, раз и навсегда прикончив тот страшный и смешной жилищный кризис, который так терзал москвичей в годы 1919–1925” (2, 48). Кроме бытовых реалий пореволюционной эпохи, мы находим в повести и отголоски культурной жизни этой эпохи. Так, в ироническом ключе найдут своё отражение у Булгакова, сознательного и последовательного приверженца классических традиций, творческие искания великого экспериментатора и театрального новатора В.Мейерхольда. Живописуя картину московской вакханалии во время куриного мора, Булгаков упоминает и театр: “Театр имени покойного Всеволода Мейерхольда, погибшего, как известно, в 1927 году, при постановке пушкинского «Бориса Годунова», когда обрушились трапеции с голыми боярами, выбросил движущуюся разных цветов электрическую вывеску, возвещавшую пьесу писателя Эрендорга «Курий дох» в постановке ученика Мейерхольда, заслуженного режиссёра республики Кухтермана” (2, 76).

Антиутопический характер повести придаёт ситуация научного эксперимента, перенесённая на почву социальных отношений. Эта коллизия делает естественным для поэтики повести фантастический гротеск: причудливое переплетение драматических, комических и резко сатирических мотивов, крайнее заострение образов персонажей и сюжетных перипетий. Похожие художественные приёмы найдём мы в другой антиутопии 20-х годов, в романе «Мы». Подобно Замятину, Булгаков проецирует большевистскую идеологию и практику в гипотетическое будущее, художественно исследуя таким образом результаты социального эксперимента большевиков. И выводы писателя звучат для господствующей идеологии как приговор: красный луч вызвал к жизни чудовищных гадов, враждебных всему живому, убивающих и пожирающих его. Научно-фантастический колорит допускает любые, самые невероятные сюжетные ходы, которые в свою очередь способствуют выявлению авторской социальной концепции, связанной с отношением Булгакова к социалистической революции.

В центре повести стоит традиционный образ чудака-учёного, теоретика, всецело погружённого в свои научные исследования, далёкого от реальной действительности и не понимающего её. Эта его оторванность от реальной повседневной жизни становится одной из причин трагического развития событий. В этой связи обращают на себя внимание черты сходства Персикова с Лениным, которые придаёт Булгаков своему персонажу, причём аналогия эта проводится в самом начале. Во-первых, совпадает возраст, а во-вторых, наличествуют и черты портретного сходства: “16 апреля 1928 года, вечером, профессор зоологии IV государственного университета и директор зооинститута в Москве Персиков вошёл в свой кабинет, помещавшийся в зооинституте, что на улице Герцена. Профессор зажёг верхний матовый шар и огляделся.

Начало ужасающей катастрофы нужно считать заложенным именно в этот злосчастный вечер, равно как первопричиною этой катастрофы следует считать именно профессора Владимира Ипатьевича Персикова.

Ему было ровно 58 лет. Голова замечательная, толкачом, лысая, с пучками желтоватых волос, торчащими по бокам” (2, 45). Действительно, через неделю после начала описываемых событий Ленину должно было исполниться ровно 58 лет. В этом отношении любопытна и ещё одна художественная деталь: своеобразное косвенное указание на “картавость” Ленина, искажённое её написание в газете: “…На 20-й странице газеты «Известия» под заголовком «Новости науки и техники» <…> появилась короткая заметка, трактующая о луче. Сказано было глухо, что известный профессор IV университета изобрёл луч, невероятно повышающий жизнедеятельность низших организмов, и что луч этот нуждается в проверке. Фамилия, конечно, была переврана, и напечатано: «Певсиков»” (2, 57).

Аллегория Булгакова становится более чем очевидной: открытия учёного-теоретика, легкомысленно применённые на практике, дали непредвиденные и трагические результаты. Лабораторные эксперименты и открытия профессора Персикова, использованные в практической деятельности Рокком, становились у Булгакова аналогией социального эксперимента, проводимого большевиками над Россией.

Вторым по значению образом в системе персонажей повести становится образ А.С. Рокка. Гротескно само появление этого персонажа: сторож Панкрат докладывает Персикову, к которому он относится как к божеству, о том, что к нему пришёл Рокк. Своеобразная “перевёрнутость” ситуации — рок, являющийся к Богу, — рождает в этом месте комический эффект, который в сочетании с трагическими событиями, развёртывающимися впоследствии, создаст гротескный образ. Сам внешний облик Рокка подан в повести как олицетворение эпохи военного коммунизма, времени абсолютно чуждого и враждебного Булгакову и олицетворяющему для него сущность пролетарской революции: “Он был страшно старомоден. В 1919 году этот человек был бы совершенно уместен на улицах столицы, он был бы терпим в 1924 году, в начале его, но в 1928 году он был странен. В то время как наиболее даже отставшая часть пролетариата — пекаря — ходили в пиджаках, когда в Москве редкостью был френч — старомодный костюм, оставленный окончательно в конце 1924 года, на вошедшем была кожаная двубортная куртка, зелёные штаны, на ногах обмотки и штиблеты, а на боку огромный старой конструкции пистолет маузер в жёлтой битой кобуре” (2, 81). Любопытно, что, по словам повествователя, этот человек был бы терпим именно в начале 1924 года. Думаю, что мы имеем недвусмысленное указание Булгакова на время смерти Ленина, и, следовательно, Рокк олицетворяет здесь ленинскую эпоху, ушедшую, как кажется автору, в безвозвратное прошлое.

Отношением Булгакова к коммунистической идеологии является и спародированный им «Интернационал», гимн партии большевиков, бывший в то время и государственным гимном советской России. В эпизоде, рисующем проводы конной армии, отправляющейся на борьбу с пресмыкающимися, звучат слова песни, которую поют бойцы, причём пение названо глухим и щиплющим сердце.

…Ни туз, ни дама, ни валет,Побьём мы гадов, без сомненья,

Четыре сбоку — ваших нет… (2, 111).

Перед нами очевидное пародирование слов «Интернационала».

Никто не даст нам избавленья:Ни Бог, ни царь и ни герой.Добьёмся мы освобожденьяСвоею собственной рукой.

Не оставляет никаких сомнений, что Булгаков намеренно соединяет образы партийного гимна со стилистикой и образами блатных песен, выражая тем самым отношение к коммунистической доктрине.

Художественный аллегоризм повести приобретал откровенно сатирический характер, так что напечатание «Роковых яиц» в 1925 году следует считать чудом и недоразумением.

Многочисленные и многообразные мифопоэтические образы и ассоциации повести — они детально проанализированы в работах Е.А. Яблокова — рождают тот особый строй булгаковских произведений, когда за сиюминутным и временным угадывается вечное.

Сюжет повести «Собачье сердце», написанной в 1925 году, как и сюжет «Роковых яиц», основан на принципах научной фантастики. В марте 1925 года Булгаков читает свою повесть на Никитинском субботнике, своеобразном клубе творческой интеллигенции, организованном Е.Ф. Никитиной и пользовавшемся в Москве большой популярностью. Один из присутствовавших на этом чтении, М.Я. Шнейдер, так оценил необыкновенную смелость булгаковской повести: “Это первое литературное произведение, которое осмеливается быть самим собой. Пришло время реализации отношения к происшедшему”[2](http://lit.1september.ru/2004/38/11.htm" \l "2a). Несомненно, что под реализацией отношения к происшедшему говорящий имел в виду выражение отношения к пролетарской революции и её результатам. Вероятно, слухи об этих чтениях дошли до власти (Б.Соколов приводит в «Энциклопедии булгаковской» обширный донос агента ОГПУ, присутствовавшего на этих чтениях) и привели к тому, что 7 мая 1925 года в доме Булгакова был проведён обыск, в результате которого были конфискованы некоторые материалы, и в том числе рукопись «Собачьего сердца». Началась борьба писателя за возвращение рукописи. 18 мая он пишет письмо в ОГПУ с требованием возвратить конфискованные материалы, а 24 июня отправляет письмо Председателю Совнаркома с аналогичной просьбой[3](http://lit.1september.ru/2004/38/11.htm" \l "3a). Вернуть конфискованные материалы удалось только после длительных хлопот, к которым подключились М.Горький и Е.П. Пешкова.

Первоначальное название было «Собачье счастье. Чудовищная история». В этом произведении Булгаков применяет традиционный приём остранения, наделяя животное способностью думать, анализировать обстоятельства и делать соответствующие выводы. Приём этот освящён именами Л.Толстого («Холстомер») и А.Чехова («Каштанка» и др.).

Поэтика повести во многом основана на многочисленных ассоциациях и интертекстуальных связях. Экспозиция является своеобразным ключом к произведению. Все атрибуты вступления: зима, вьюга, господин в шубе, бродячий пёс — являются очевидной реминисценцией из поэмы Блока «Двенадцать». В художественный строй повествования включается даже такая, казалось бы, незначительная деталь, как воротник. Буржуй в поэме Блока “в воротник упрятал нос”, бездомный же пёс определяет социальный статус своего будущего благодетеля прежде всего по воротнику: “…Дверь через улицу в ярко освещённом магазине хлопнула, и из неё показался гражданин. Именно гражданин, а не товарищ, и даже вернее всего — господин. Ближе — яснее — господин. Вы думаете, я сужу по пальто? Вздор. Пальто теперь очень многие и из пролетариев носят. Правда, воротники не такие, об этом и говорить нечего, но всё же издали можно спутать” (2, 122).

Число 12 вообще играет огромную роль в символике повести, создавая устойчивую интертекстуальную связь с поэмой Блока. С этим числом прежде всего связаны важнейшие события произведения Булгакова: действие начинается в декабре, то есть 12-м месяце 1924 года, пёс сообщает, что в полдень угостил его “колпак кипятком” (2, 119), то есть в 12 часов; согласно записям в тетради доктора Борменталя, 24 декабря у Шарика наступает улучшение после операции, 31 декабря в 12 часов 12 минут пёс отчётливо пролаял своё первое слово “А-б-ы-р” (2, 160), в записи от 12 января сообщается, что Шарик поддерживает разговор.

Естественно, что такая последовательность использования числа 12 в «Собачьем сердце» не случайна, а вызвана тем, что поэма Блока была первым откликом русской литературы на Октябрьскую революцию, и булгаковская повесть стала во многом полемикой с произведением Блока, с заключённой в ней картиной революционной России.

Использованием числа 12 не исчерпывается система соотношений между повестью Булгакова и первой революционной поэмой. Главную роль в этом, пожалуй, играет образ вьюги, из которой вырастает фигура Преображенского, к которому покорно льнёт бездомный пёс: “Господин уверенно пересёк в столбе метели улицу и двинулся в подворотню” (2, 122). Характерно, что даже метель у Булгакова дана в форме столба, что вызывает дополнительную ассоциацию с поэмой Блока. Эти описания прямо соотносятся с текстом 9-й главы поэмы.

Стоит буржуй на перекрёстке И в воротник упрятал нос, А рядом жмётся шерстью жёсткой, Поджавший хвост паршивый пёс...

Любопытно, что горничная Ф.Ф. Преображенского Зина, увидев Шарика впервые, называет его именно паршивым. “Где же вы такого взяли, Филипп Филиппович? — улыбаясь спрашивала женщина и помогала снимать тяжёлую шубу на чёрно-бурой лисе с синеватой искрой. — Батюшки, до чего паршивый!” (2, 127). Замечание это вызывает неудовольствие профессора, в результате чего возникает контрастное отношение образов повести и поэмы. У Блока читаем:

Стоит буржуй, как пёс голодный,Стоит безмолвный, как вопрос,И старый мир, как пёс безродный,Стоит за ним, поджавши хвост…

У Блока, таким образом, пёс символизирует старый мир, Шарик же “обожжён” революцией, пролетарием, о которых он имеет очень нелестное мнение, противопоставляя повару-пролетарию “покойного Власа с Пречистенки”, “барского повара графов Толстых”, спасшего жизнь многим бродячим псам. Важной деталью описания метели у Булгакова становится плакат с надписью “Возможно ли омоложение?” (2, 122). Плакат с лозунгом “Вся власть Учредительному Собранию!” фигурирует и в поэме, а кроме того, З.Н. Гиппиус вспоминала: “Большевики с удовольствием пользовались «Двенадцатью»: где только не болтались тряпки с надписью: «Мы на горе всем буржуям // Мировой пожар раздуем». Видели мы более смелые плакаты из тех же «Двенадцати»: «...Эй, не трусь! Пальнём-ка пулей в святую Русь»[4](http://lit.1september.ru/2004/38/11.htm" \l "4a). Таким образом, Булгаков в своей версии революционных событий как бы отталкивается от поэмы Блока. “Повесть Булгакова, этот негатив «Двенадцати», развивается по линии, намеченной Блоком, у которого в финальной сцене пёс отстал от буржуя и примкнул к красногвардейцам, а впереди видится фигура Христа”[5](http://lit.1september.ru/2004/38/11.htm" \l "5a).

Поскольку одной из главных фигур у Блока становится Иисус Христос, то евангельская легенда также находит своё отражение в «Собачьем сердце». Вся история трансформации Шарика из собаки в человека приурочена к рождественскому циклу: в канун Рождества по католическому обряду собаке сделана операция, а в канун Рождества по православному обряду завершается очеловечение Шарика: у него отваливается хвост — последний анатомический рудимент. Таким образом, вся история приобретает отчётливо выраженное антисакральное звучание. Ещё более ярко выраженный антисакральный характер происходящего подчёркивается и первым словом, произнесённым существом, в которое превращается Шарик: “рыба”, точнее, способом его произнесения. Связь образа рыбы с христианской символикой общеизвестна, так как рыба есть символ Христа[6](http://lit.1september.ru/2004/38/11.htm" \l "6a). Произнесённое же наоборот, справа налево, оно становится элементом так называемой сатанинской, или чёрной мессы, то есть службы не Богу, но дьяволу. Развёрнутое изображение антимессы будет дано Булгаковым в «Мастере и Маргарите», в главе «Великий бал у Сатаны».

Но помимо новозаветных реминисценций мы найдём в «Собачьем сердце» и реминисценции ветхозаветные. Откровенно травестийный характер приобретает сцена наводнения, устроенного Шариковым, отсылая читателей к мифу о Всемирном потопе из Книги Бытия. Характерно, что невольно запершегося в ванной Шарикова Зина называет “чёртом” (2, 175). Сцена эта как бы пародирует один из эсхатологических эпизодов Ветхого Завета, рисующий нам гибель погрязшего в грехах и пороках мира. И эта тема — тема гибели цивилизации, культуры — станет сквозной в творчестве Булгакова начиная с первого романа.

Любопытно, что образ пса, учащегося читать по вывескам, порождает ещё одну интертекстуальную связь «Собачьего сердца», на сей раз отсылает нас к поэме В.Маяковского «Люблю»[7](http://lit.1september.ru/2004/38/11.htm" \l "7a). Герой поэмы «Люблю» обучается грамоте с вывесок.

Птенец человечий,чуть только вывелся —за книжки рукой,за тетрадные дести.А я обучался азбуке с вывесок,Листая страницы железа и жести8

Но косвенно фигура Маяковского как поэта пролетарской революции возникает на страницах повести гораздо раньше, а именно в эпизоде, когда Шарик ползёт к профессору Преображенскому, привлечённый запахом колбасы, купленной Филиппом Филипповичем в “кооперативе центрохоза”, мысленно взывая: “Для чего вам гнилая лошадь? Нигде кроме такой отравы не получите, как в Моссельпроме” (2, 123). Перед нами не что иное, как намёк на рекламу, которую сочинял Маяковский. Маяковский для Булгакова становится одним из столпов того мира, который для самого Булгакова представлялся отрицанием традиционной культуры с её гуманистическими ценностями, а Полиграф Полиграфович Шариков, искусственно выведенный гуманоид, выступает в повести как реализация целей пролетарской революции, провозгласившей своей целью создание нового человека.

Необходимо отметить и бросающееся в глаза сходство двух образов писателей-антиподов — Шарикова и Присыпкина, героя комедии «Клоп»: оба вызваны из небытия к полноценной человеческой жизни, оба олицетворяют формулу из Интернационала о том, что “кто был ничем, тот станет всем”, оба в своей принадлежности к якобы самому прогрессивному классу видят привилегию, вроде наследственного дворянства, по словам М.Петровского; оба возвращены к животному истоку; но важнее этого внешнего сходства оказываются различия, противоположность их, определяемые общественно-политическими взглядами и позициями их создателей. Различие это определил М.Петровский, писавший: “Между этими двумя чрезвычайно похожими персонажами — пропасть, ибо Маяковский считал, что типы, подобные Присыпкину, *ещё* встречаются в нашей действительности, а Булгаков был уверен, что типы, подобные Шарикову, *уже*в ней встречаются”[9](http://lit.1september.ru/2004/38/11.htm" \l "9a). Этот вывод поразительно перекликается с отзывом о повести ещё одного участника чтений на Никитинских субботниках, Ю.Н. Потехина: “Фантастика Михаила Афанасьевича органически сливается с острым бытовым гротеском. Эта фантастика действует с чрезвычайной силой и убедительностью. Присутствие Шарикова в быту многие ощутят”.

Но здесь нельзя не вспомнить об одном более раннем историческом прогнозе, следовавшем из анализа мировоззрения русской интеллигенции и её общественной деятельности начиная со второй половины XIX века вплоть до революции 1917 года. Умозаключения Шарикова о том, что следует просто “взять всё да и поделить…” (2, 183), сделанные им в результате чтения переписки Энгельса с Каутским и представляющие собой крайнюю степень вульгаризации коммунистической доктрины (но заметим, что доктрина допускала вульгаризацию подобного рода), есть не что иное, как результат этой самой общественной деятельности интеллигенции, формировавшей общественное сознание в России. Н.Бердяев писал в своей статье «Философская истина и интеллигентская правда», опубликованной в знаменитом сборнике «Вехи», вызвавшем яростно негативную оценку Ленина, о том, что философия подчинялась утилитарно-общественным целям: “Психологические первоосновы такого отношения к философии, да и вообще к созиданию духовных ценностей можно выразить так: интересы распределения и уравнения в сознании и чувствах русской интеллигенции всегда доминировали над интересами производства и творчества. Это одинаково верно и относительно сферы материальной, и относительно сферы духовной: к философскому творчеству русская интеллигенция относилась так же, как и к экономическому производству. И интеллигенция всегда охотно принимала идеологию, в которой центральное место отводилось проблеме распределения и равенства, а всё творчество было в загоне…”[10](http://lit.1september.ru/2004/38/11.htm" \l "10a)

Так что гомункулус, созданный профессором Преображенским в лабораторных условиях, это в какой-то степени монстр, созданный русской интеллигенцией в историческом процессе, превращённом в своеобразную лабораторию. Его опасность и для самой интеллигенции, и для страны в целом предсказал М.Булгаков и его герой профессор Преображенский.

**«Мастер и Маргарита»**

## История создания

Роман [Булгакова](https://goldlit.ru/bulgakov-biography) «Мастер и Маргарита» был написан в 1928-1940 гг. и опубликован с цензурными купюрами в журнале Москва №11 за 1966 г. и № 1 за 1967 г. Книга без купюр была издана в Париже в 1967 г. и в 1973 г. в СССР.

Замысел романа возник в середине 20-х гг., в 1929 г. роман был закончен, а в 1930 г. сожжён Булгаковым в печке. Этот вариант романа восстановлен и опубликован через 60 лет под названием «Великий канцлер». В романе не было ни Мастера, ни Маргариты, евангельские главы сводились к одной – «Евангелие от дьявола» (в другом варианте – «Евангелие от Иуды»).

Первая полная редакция романа создавалась с 1930 по 1934 гг. Булгаков мучительно думает над заголовком: «Копыто инженера», «Чёрный маг», «Гастроль Воланда», «Консультант с копытом». Маргарита и её спутник появляются в 1931 г., и только в 1934 возникает слово «мастер».

С 1937 г. и до самой смерти в 1940 г. Булгаков правил текст романа, который он считал главным произведением своей жизни. Последние его слова о романе – дважды повторённое «чтобы знали».

## Литературное направление и жанр

Роман «Мастер и Маргарита» модернистский, хотя роман Мастера об Иешуа реалистический исторический, в нём нет ничего фантастического: ни чудес, ни воскрешения.

Композиционно «Мастер и Маргарита» - роман в романе. Евангельские (ершалаимские) главы – это плод воображения Мастера. Роман Булгакова называют философским, мистическим, сатирическим и даже лирической исповедью. Сам Булгаков иронически называл себя мистическим писателем.

Роман Мастера о Понтии Пилате близок по жанру к притче.

## Проблематика

Важнейшая проблема романа – проблема истины. Герои теряют направление (Бездомный), голову (Жорж Бенгальский), саму личность (Мастер). Они оказываются в невозможных местах (Лиходеев), превращаются в ведьм, вампиров и боровов. Какой их этих миров и обликов истинный для каждого? Или истин множество? Так московские главы перекликаются с Пилатовым «что есть истина».

Истиной в романе представлен роман Мастера. Угадавший истину становится (или остаётся) душевнобольным. Параллельно роману Мастера о Понтии Пилате существуют ложные тексты: поэма Ивана Бездомного и записи Левия Матвея, который якобы пишет то, чего не было и что впоследствии станет историческим Евангелием. Возможно, Булгаков подвергает сомнению евангельские истины.

Другая важнейшая проблема вечного жизненного поиска. Она воплощена в мотиве дороги в финальных сценах. Отказавшись от поиска, Мастер не может претендовать на высшую награду (свет). Лунный свет в повести – отражённый свет вечного движения к истине, которую нельзя постичь в историческом времени, а только в вечности. Эта идея воплощена в образе Пилата, идущего с оказавшимся живым Иешуа по лунной дорожке.

С Пилатом связана в романе ещё одна проблема – человеческих пороков. Главным пороком Булгаков считает трусость. Это в некотором роде оправдание собственных компромиссов, сделок с совестью, на которые вынужден идти человек при любом режиме, особенно при новом советском. Недаром разговор Пилата с Марком Крысобоем, который должен убить Иуду, напоминает разговор агентов тайной службы ГПУ, которые ни о чём не говорят прямо, понимают не слова, а мысли.

Социальные проблемы связаны с сатирическими московскими главами. Поднимается проблема человеческой истории. Что она такое: игра дьявола, вмешательство потусторонних добрых сил? Насколько ход истории зависит от человека?

Ещё одна проблема – поведение человеческой личности в конкретный исторический период. Можно ли в вихре исторических событий остаться человеком, сохранить здравый рассудок, личность и не идти на компромисс с совестью? Москвичи обычные люди, но квартирный вопрос их испортил. Может ли трудный исторический период служить оправданием их поведения?

Некоторые проблемы, как считается, зашифрованы в тексте. Гоняющийся за свитой Воланда Бездомный посещает именно те места в Москве, где были разрушены церкви. Таким образом, поднимается проблема безбожия нового мира, в котором появилось место дьяволу и его свите, и проблема перерождения неприкаянного (бездомного) человека в нём. Новый Иван рождается, приняв крещение в Москве-реке. Так Булгаков связывает проблему морального падения человека, позволившую появиться на улицах Москвы сатане, с разрушением христианских святынь.

## Сюжет и композиция

Роман опирается на известные в мировой литературе сюжеты: воплощение дьявола в мире людей, продажа души. Булгаков использует композиционный приём «текст в тексте» и соединяет в романе два хронотопа – московский и ершалаимский. Структурно они подобны. Каждый хронотоп разделён на три уровня. Верхний уровень – московские площади – дворец Ирода и Храм. Средний уровень – арбатские переулки, где живут Мастер и Маргарита, - Нижний Город. Нижний уровень – берег Москвы-реки – Кедрон и Гефсимания.

Самая высокая точка Москвы – Триумфальная площадь, где расположен театр Варьете. Атмосфера балагана, средневекового карнавала, где герои одеваются в чужую одежду, а потом оказываются голыми, как несчастные женщины в волшебном магазине, распространяется по всей Москве. Именно Варьете становится местом бесовского шабаша с жертвоприношением конферансье, которому оторвали голову. Этой самой высокой точке в ершалаимских главах соответствует место распятия Иешуа.

Благодаря параллельным хронотопам происходящие в Москве события приобретают оттенок балаганности и театральности.

Соотносимы также по принципу уподобления два параллельных времени. У событий в Москве и Ершалаиме подобны функции: они открывают новую культурную эпоху. Действие этих фабул соответствует 29 и 1929 г. и совершается будто бы одновременно: в жаркие дни весеннего полнолуния, в религиозный праздник Пасхи, совершенно забытый в Москве и не помешавший убить невинного Иешуа в Ершалаиме.

Московская фабула соответствует трём суткам, а ершалаимская суткам. Три ершалаимские главы связаны с тремя событийными днями в Москве. В финале оба хронотопа сливаются, пространство и время перестают существовать, и действие продолжается в вечности.

В финале сливаются также три сюжетные линии: философская (Понтий Пилат и Иешуа), любовная (Мастер и Маргарита), сатирическая (Воланд в Москве).

## Герои романа

Воланд – булгаковский сатана – не похож на сатану евангельского, воплощающего абсолютное зло. Имя героя, а также его двойственная сущность, заимствованы из «Фауста» Гёте. Об этом свидетельствует эпиграф к роману, характеризующий Воланда как силу, которая вечно хочет зла и совершает благо. Этой фразой Гёте подчёркивал лукавство Мефистофеля, а Булгаков делает своего героя как бы противоположностью Бога, необходимой для мирового равновесия. Булгаков устами Воланда объясняет свою мысль с помощью яркого образа земли, которая не может существовать без теней. Основная черта Воланда – не злонамеренность, а справедливость. Именно поэтому Воланд устраивает судьбу Мастера и Маргариты и обеспечивает обещанный покой. Но у Воланда нет милосердия или снисхождения. Он обо всём судит с точки зрения вечности. Он не наказывает и не прощает, а воплощается среди людей и испытывает их, вынуждая раскрывать истинную сущность. Воланду подвластны время и пространство, он может изменять их по своему усмотрению.

Свита Воланда отсылает читателя к мифологическим персонажам: ангелу смерти (Азазелло), другим демонам (Коровьев и Бегемот). В финальную (пасхальную) ночь сводятся все счёты, и демоны тоже перерождаются, утрачивая театральное, наносное, открывая истинное лицо.

Мастер – главный герой романа. Он, подобно древнегреческому культурному герою, является носителем определённой истины. Он стоит «в начале времени», его дело – роман о Понтии Пилате – знаменует начало новой культурной эпохи.

В романе деятельность литераторов противопоставлена работе Мастера. Писатели только подражают жизни, создавая миф, Мастер творит саму жизнь. Источник знаний о ней непостижим. Мастер наделён властью почти божественной. Как носитель и творец истины, он раскрывает истинную, человеческую, а не божественную, сущность Иешуа, отпускает на свободу Понтия Пилата.

Личность мастера двойственна. Открывшаяся ему божественная истина находится в конфликте с человеческой слабостью, даже сумасшествием. Когда герой угадывает истину, ему некуда больше двигаться, он всё постиг и может только перейти в вечность.

Именно Маргарита награждена вечным приютом, в который попадает с мастером. Покой – это и наказание, и награда. Верная женщина – идеальный женский образ в романе и идеал Булгакова в жизни. Маргарита рождается из образа Маргариты «Фауста», погибшей в результате вмешательства сатаны. Маргарита Булгакова оказывается сильнее сатаны и пользуется ситуацией, как гоголевский Вакула, сама оставаясь чистой.

Иван Бездомный перерождается и превращается в Ивана Николаевича Понырёва. Он становится историком, который знает истину из первой инстанции – от самого её творца, Мастера, который завещает ему написать продолжение о Понтии Пилате. Иван Бездомный – это надежда Булгакова на объективное изложение истории, которого не бывает.

**Литература:**

*1.Булгаков М.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1989–1990.

*2.Булгаков М.* Под пятой. Мой дневник. М., 1989.

*3.Белозерская-Булгакова Л.Е.* Воспоминания. М., 1990.

*4.Боборыкин В.Г.* Михаил Булгаков // Кн. для учащихся ст. классов. М., 1991.

**Лекция № 10-11**

План

1.«Донские рассказы»

2.«Тихий Дон»

## История создания

Роман [Булгакова](https://goldlit.ru/bulgakov-biography) «Мастер и Маргарита» был написан в 1928-1940 гг. и опубликован с цензурными купюрами в журнале Москва №11 за 1966 г. и № 1 за 1967 г. Книга без купюр была издана в Париже в 1967 г. и в 1973 г. в СССР.

Замысел романа возник в середине 20-х гг., в 1929 г. роман был закончен, а в 1930 г. сожжён Булгаковым в печке. Этот вариант романа восстановлен и опубликован через 60 лет под названием «Великий канцлер». В романе не было ни Мастера, ни Маргариты, евангельские главы сводились к одной – «Евангелие от дьявола» (в другом варианте – «Евангелие от Иуды»).

Первая полная редакция романа создавалась с 1930 по 1934 гг. Булгаков мучительно думает над заголовком: «Копыто инженера», «Чёрный маг», «Гастроль Воланда», «Консультант с копытом». Маргарита и её спутник появляются в 1931 г., и только в 1934 возникает слово «мастер».

С 1937 г. и до самой смерти в 1940 г. Булгаков правил текст романа, который он считал главным произведением своей жизни. Последние его слова о романе – дважды повторённое «чтобы знали».

## Литературное направление и жанр

Роман «Мастер и Маргарита» модернистский, хотя роман Мастера об Иешуа реалистический исторический, в нём нет ничего фантастического: ни чудес, ни воскрешения.

Композиционно «Мастер и Маргарита» - роман в романе. Евангельские (ершалаимские) главы – это плод воображения Мастера. Роман Булгакова называют философским, мистическим, сатирическим и даже лирической исповедью. Сам Булгаков иронически называл себя мистическим писателем.

Роман Мастера о Понтии Пилате близок по жанру к притче.

## Проблематика

Важнейшая проблема романа – проблема истины. Герои теряют направление (Бездомный), голову (Жорж Бенгальский), саму личность (Мастер). Они оказываются в невозможных местах (Лиходеев), превращаются в ведьм, вампиров и боровов. Какой их этих миров и обликов истинный для каждого? Или истин множество? Так московские главы перекликаются с Пилатовым «что есть истина».

Истиной в романе представлен роман Мастера. Угадавший истину становится (или остаётся) душевнобольным. Параллельно роману Мастера о Понтии Пилате существуют ложные тексты: поэма Ивана Бездомного и записи Левия Матвея, который якобы пишет то, чего не было и что впоследствии станет историческим Евангелием. Возможно, Булгаков подвергает сомнению евангельские истины.

Другая важнейшая проблема вечного жизненного поиска. Она воплощена в мотиве дороги в финальных сценах. Отказавшись от поиска, Мастер не может претендовать на высшую награду (свет). Лунный свет в повести – отражённый свет вечного движения к истине, которую нельзя постичь в историческом времени, а только в вечности. Эта идея воплощена в образе Пилата, идущего с оказавшимся живым Иешуа по лунной дорожке.

С Пилатом связана в романе ещё одна проблема – человеческих пороков. Главным пороком Булгаков считает трусость. Это в некотором роде оправдание собственных компромиссов, сделок с совестью, на которые вынужден идти человек при любом режиме, особенно при новом советском. Недаром разговор Пилата с Марком Крысобоем, который должен убить Иуду, напоминает разговор агентов тайной службы ГПУ, которые ни о чём не говорят прямо, понимают не слова, а мысли.

Социальные проблемы связаны с сатирическими московскими главами. Поднимается проблема человеческой истории. Что она такое: игра дьявола, вмешательство потусторонних добрых сил? Насколько ход истории зависит от человека?

Ещё одна проблема – поведение человеческой личности в конкретный исторический период. Можно ли в вихре исторических событий остаться человеком, сохранить здравый рассудок, личность и не идти на компромисс с совестью? Москвичи обычные люди, но квартирный вопрос их испортил. Может ли трудный исторический период служить оправданием их поведения?

Некоторые проблемы, как считается, зашифрованы в тексте. Гоняющийся за свитой Воланда Бездомный посещает именно те места в Москве, где были разрушены церкви. Таким образом, поднимается проблема безбожия нового мира, в котором появилось место дьяволу и его свите, и проблема перерождения неприкаянного (бездомного) человека в нём. Новый Иван рождается, приняв крещение в Москве-реке. Так Булгаков связывает проблему морального падения человека, позволившую появиться на улицах Москвы сатане, с разрушением христианских святынь.

## Сюжет и композиция

Роман опирается на известные в мировой литературе сюжеты: воплощение дьявола в мире людей, продажа души. Булгаков использует композиционный приём «текст в тексте» и соединяет в романе два хронотопа – московский и ершалаимский. Структурно они подобны. Каждый хронотоп разделён на три уровня. Верхний уровень – московские площади – дворец Ирода и Храм. Средний уровень – арбатские переулки, где живут Мастер и Маргарита, - Нижний Город. Нижний уровень – берег Москвы-реки – Кедрон и Гефсимания.

Самая высокая точка Москвы – Триумфальная площадь, где расположен театр Варьете. Атмосфера балагана, средневекового карнавала, где герои одеваются в чужую одежду, а потом оказываются голыми, как несчастные женщины в волшебном магазине, распространяется по всей Москве. Именно Варьете становится местом бесовского шабаша с жертвоприношением конферансье, которому оторвали голову. Этой самой высокой точке в ершалаимских главах соответствует место распятия Иешуа.Благодаря параллельным хронотопам происходящие в Москве события приобретают оттенок балаганности и театральности.Соотносимы также по принципу уподобления два параллельных времени. У событий в Москве и Ершалаиме подобны функции: они открывают новую культурную эпоху. Действие этих фабул соответствует 29 и 1929 г. и совершается будто бы одновременно: в жаркие дни весеннего полнолуния, в религиозный праздник Пасхи, совершенно забытый в Москве и не помешавший убить невинного Иешуа в Ершалаиме.

Московская фабула соответствует трём суткам, а ершалаимская суткам. Три ершалаимские главы связаны с тремя событийными днями в Москве. В финале оба хронотопа сливаются, пространство и время перестают существовать, и действие продолжается в вечности.

В финале сливаются также три сюжетные линии: философская (Понтий Пилат и Иешуа), любовная (Мастер и Маргарита), сатирическая (Воланд в Москве).

## Герои романа

Воланд – булгаковский сатана – не похож на сатану евангельского, воплощающего абсолютное зло. Имя героя, а также его двойственная сущность, заимствованы из «Фауста» Гёте. Об этом свидетельствует эпиграф к роману, характеризующий Воланда как силу, которая вечно хочет зла и совершает благо. Этой фразой Гёте подчёркивал лукавство Мефистофеля, а Булгаков делает своего героя как бы противоположностью Бога, необходимой для мирового равновесия. Булгаков устами Воланда объясняет свою мысль с помощью яркого образа земли, которая не может существовать без теней. Основная черта Воланда – не злонамеренность, а справедливость. Именно поэтому Воланд устраивает судьбу Мастера и Маргариты и обеспечивает обещанный покой. Но у Воланда нет милосердия или снисхождения. Он обо всём судит с точки зрения вечности. Он не наказывает и не прощает, а воплощается среди людей и испытывает их, вынуждая раскрывать истинную сущность. Воланду подвластны время и пространство, он может изменять их по своему усмотрению.

Свита Воланда отсылает читателя к мифологическим персонажам: ангелу смерти (Азазелло), другим демонам (Коровьев и Бегемот). В финальную (пасхальную) ночь сводятся все счёты, и демоны тоже перерождаются, утрачивая театральное, наносное, открывая истинное лицо.

Мастер – главный герой романа. Он, подобно древнегреческому культурному герою, является носителем определённой истины. Он стоит «в начале времени», его дело – роман о Понтии Пилате – знаменует начало новой культурной эпохи.

В романе деятельность литераторов противопоставлена работе Мастера. Писатели только подражают жизни, создавая миф, Мастер творит саму жизнь. Источник знаний о ней непостижим. Мастер наделён властью почти божественной. Как носитель и творец истины, он раскрывает истинную, человеческую, а не божественную, сущность Иешуа, отпускает на свободу Понтия Пилата.

Личность мастера двойственна. Открывшаяся ему божественная истина находится в конфликте с человеческой слабостью, даже сумасшествием. Когда герой угадывает истину, ему некуда больше двигаться, он всё постиг и может только перейти в вечность.

Именно Маргарита награждена вечным приютом, в который попадает с мастером. Покой – это и наказание, и награда. Верная женщина – идеальный женский образ в романе и идеал Булгакова в жизни. Маргарита рождается из образа Маргариты «Фауста», погибшей в результате вмешательства сатаны. Маргарита Булгакова оказывается сильнее сатаны и пользуется ситуацией, как гоголевский Вакула, сама оставаясь чистой.

Иван Бездомный перерождается и превращается в Ивана Николаевича Понырёва. Он становится историком, который знает истину из первой инстанции – от самого её творца, Мастера, который завещает ему написать продолжение о Понтии Пилате. Иван Бездомный – это надежда Булгакова на объективное изложение истории, которого не бывает.

М. А. Шолохов задумал произведение о роли казаков в период революции ещё в начале 20-х годов ХХ века. 1925 год — начало написания рукописи, предварительно называвшейся «Донщина», в которой писатель начинает с корниловского восстания. Однако с такой завязкой была непонятна мотивация казаков, зачем они пошли на восстание. Тогда литератор отказался от первоначального замысла и стал мыслить шире, так и получился масштабный эпос.

Измененный замысел повлиял и на название. Из «Донщины» родился «Тихий Дон», в последнем названии заключен фрагмент народной жизни, народный фольклор. Полностью замысел сложился в 1926 году. Роман печатался в журнале «Октябрь». Автор получал различные, порой противоположные отзывы на свое произведение. Его называли и гением, и отщепенцем, исказившим события. Однако время, самый главный судья, расставило все по местам, и теперь этот роман – жемчужина русской литературы.

## Жанр, направление

«Тихий Дон» — яркий представитель реализма с элементами натурализма. Здесь герои выражают собой типичных представителей эпох, при этом сохраняя свою индивидуальность. События рассматриваются в развитии и изменении. Натуралистические элементы вводятся писателем для создания лучшего колорита, для детального описания атмосферы, подчас пугающей (например, так страшно и иногда отвратительно описываются некоторые военные эпизоды).

Жанр произведения достаточно редкий в литературе – это роман-эпопея, то есть крупное эпическое произведение со сложным повествованием, большим количеством героев и событий, причем события не частные, а общенародные. Писатель сосредоточился не только на героях, но и на судьбе всего народа в эпоху коренного перелома.

**Проблема кризиса нравственных ценностей** раскрывается автором с традиционной, но не устаревшей и спустя почти столетия стороны: он осуждает войну, убийства, распутство и измены, подлость и трусость, провозглашая вечные нравственные ориентиры: семью, Родину, любовь и правду.

**Проблема отцов и детей** встает перед нами в семье Мелеховых. Пантелей Прокофьевич – отец авторитарный, он — настоящий глава семьи, все решения принимает он, а ему никто не может возражать, даже взрослые сыновья. Но постепенно герой теряет свою власть, в этом есть символическое значение, так как все происходит во время гражданской войны: революционные события изменили и традиционные семьи.

## Главная мысль

Смысл всего романа заключен в последнем эпизоде, когда измученный Григорий возвращается домой после долгих лет скитаний, войны и крови. Он встречает своего сына, узнает, что его дочь умерла от глоточной, берет мальчика на руки и понимает, что в этом ребенке заключено все, что осталось у героя, что соединяет его с неласковым миром.

Таким образом, идея романа-эпопеи в том, что дом, семья, Родина – основа жизни человека, именно это самое главное и самое вечное, в родные места стоит стремиться, потому что все остальное проходит и не является важным.

**Литертура:**

1. Бирюков Ф.Г. О подвиге народном. Жизнь и творчество М.А. Шолохова: Книга для учащихся старших классов средней школы/Ф.Г. Бирюков. М.: Просвещение, 1989. - С. 87

2. Бирюков Ф.Г. Художественные открытия Михаила Шолохова/ Ф.Г. Бирюков. М.: Современник, 1980. - С. 134

**Лекция № 12**

**Творчество А. Твардовского (1910-1971)**

**Периодизация поэтического творчества и основные мотивы лирики. Образ лирического героя в творчестве поэта. Военная тема в творчестве Твардовского. Анализ поэмы «Василий Теркин».**

План

[1.Детство](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%A2%D1%80%D0%B8%D1%84%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87#Детство)

[2.Начало литературной деятельности](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%A2%D1%80%D0%B8%D1%84%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87#Начало_литературной_деятельности)

[3.Коллективизация, репрессии семьи](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%A2%D1%80%D0%B8%D1%84%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87#Коллективизация,_репрессии_семьи)

[4.«Василий Тёркин»](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%A2%D1%80%D0%B8%D1%84%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87)

Родился 8 [(21) июня](https://ru.wikipedia.org/wiki/21_%D0%B8%D1%8E%D0%BD%D1%8F) [1910 год](https://ru.wikipedia.org/wiki/1910_%D0%B3%D0%BE%D0%B4) на хуторе Загорье рядом с деревней [Сельцо](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%86%D0%BE_(%D0%9F%D0%BE%D1%87%D0%B8%D0%BD%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%80%D0%B0%D0%B9%D0%BE%D0%BD)) (ныне в [Починковском районе](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D1%87%D0%B8%D0%BD%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%80%D0%B0%D0%B9%D0%BE%D0%BD_(%D0%A1%D0%BC%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BE%D0%B1%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%8C)) [Смоленской области](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BC%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BE%D0%B1%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%8C)) в семье деревенского кузнеца Трифона Гордеевича Твардовского (1881—1949) и Марии Митрофановны (1888—1965), в девичестве — Плескачевской, происходившей из [однодворцев](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%B4%D0%BD%D0%BE%D0%B4%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%86%D1%8B).

Младший брат поэта — Иван Трифонович Твардовский (1914—2003), впоследствии русский писатель и литератор, краснодеревщик, резчик по дереву и кости, [диссидент](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B8%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D1%82).

Дед поэта, Гордей Твардовский, был [бомбардиром](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BE%D0%BC%D0%B1%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%B8%D1%80_(%D0%B2%D0%BE%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B5_%D0%B7%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5)) (солдатом-артиллеристом), служившим в Польше, откуда привёз прозвище «пан Твардовский», перешедшее к его сыну. Это прозвище (в реальности не связанное с дворянским происхождением) заставляло Трифона Гордеевича воспринимать себя скорее как [однодворца](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%B4%D0%BD%D0%BE%D0%B4%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%86%D1%8B), нежели крестьянина.

Мать же, которую сильно любил Твардовский, Мария Митрофановна, действительно происходила из однодворцев. Трифон Гордеевич был человеком начитанным — и по вечерам в их доме часто читали вслух [Пушкина](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%83%D1%88%D0%BA%D0%B8%D0%BD,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B5%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87), [Гоголя](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D1%8C,_%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B9_%D0%92%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87), [Лермонтова](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B5%D1%80%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%B2,_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B8%D0%BB_%D0%AE%D1%80%D1%8C%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87), [Некрасова](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B5%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%BE%D0%B2,_%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B9_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B5%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87),[Толстого](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%BE%D0%BB%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%B9,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B5%D0%B9_%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87), [Никитина](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%B8%D1%82%D0%B8%D0%BD,_%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD_%D0%A1%D0%B0%D0%B2%D0%B2%D0%B8%D1%87), [Ершова](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D1%80%D1%88%D0%BE%D0%B2,_%D0%9F%D1%91%D1%82%D1%80_%D0%9F%D0%B0%D0%B2%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87). Стихи Александр начал сочинять рано, ещё будучи неграмотным.

## Начало литературной деятельности

В 15 лет Твардовский стал писать маленькие заметки в смоленские газеты. В 1925 г. в газете «Смоленская деревня» было напечатано первое стихотворение Твардовского «Новая изба»[[6]](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%A2%D1%80%D0%B8%D1%84%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87#cite_note-6)[[7]](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%A2%D1%80%D0%B8%D1%84%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87#cite_note-7). Затем Твардовский, собрав несколько стихотворений, принёс их [Михаилу Исаковскому](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D1%81%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B8%D0%BB_%D0%92%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87), работавшему в редакции газеты «[Рабочий путь](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D0%B1%D0%BE%D1%87%D0%B8%D0%B9_%D0%BF%D1%83%D1%82%D1%8C)». Исаковский встретил поэта приветливо, позже став другом и наставником молодого Твардовского[[8]](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%A2%D1%80%D0%B8%D1%84%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87#cite_note-8).

В 1928 году Твардовский ушёл из семьи и переехал в [Смоленск](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BC%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D1%81%D0%BA)[[9]](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%A2%D1%80%D0%B8%D1%84%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87#cite_note-9). Тогда же принят в Ассоциацию пролетарских писателей.

В 1931 году была опубликована его первая поэма «Путь к социализму». В 1935 году в Смоленске, в Западном областном государственном издательстве, вышла первая книга «Сборник стихов» (1930—1936). Всего с 1925 по 1935 год Твардовский написал и опубликовал, главным образом на страницах смоленских газет и других областных изданий, более 130 стихотворений[[10]](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%A2%D1%80%D0%B8%D1%84%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87#cite_note-10).

В 1932 году Твардовский поступил на первый курс [Смоленского государственного педагогического института](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BC%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%B3%D0%BE%D1%81%D1%83%D0%B4%D0%B0%D1%80%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%83%D0%BD%D0%B8%D0%B2%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%82). В 1936 году Твардовский переезжает в Москву и поступает на третий курс МИФЛИ[[11]](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%A2%D1%80%D0%B8%D1%84%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87#cite_note-11). В 1939 г. Твардовский окончил [МИФЛИ](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%98%D0%A4%D0%9B%D0%98)[[12]](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%A2%D1%80%D0%B8%D1%84%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87#cite_note-12).

В 1939—1940 годах в составе группы писателей Твардовский работал в газете [Ленинградского военного округа](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%BD%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%B4%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%B2%D0%BE%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%BE%D0%BA%D1%80%D1%83%D0%B3) «[На страже Родины](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%9D%D0%B0_%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%B6%D0%B5_%D0%A0%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D1%8B_(%D0%B3%D0%B0%D0%B7%D0%B5%D1%82%D0%B0)&action=edit&redlink=1)». В качестве военного корреспондента Твардовский участвовал в походе Красной Армии в Западную Белоруссию и в [войне с Финляндией](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D1%82%D1%81%D0%BA%D0%BE-%D1%84%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%B2%D0%BE%D0%B9%D0%BD%D0%B0_(1939%E2%80%941940))[[13]](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%A2%D1%80%D0%B8%D1%84%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87#cite_note-13).

30 ноября 1939 года в газете были опубликованы стихи Твардовского «Час настал». Одно из стихотворений поэта той поры посвящено полевой кухне:

Дельный — что и говорить —  
Был старик тот самый,  
Что придумал суп варить  
На колёсах прямо!

Стихотворение «На привале» было напечатано в газете «На страже Родины» 11 декабря 1939 года. В статье «Как был написан „Василий Тёркин“» А. Твардовский сообщил, что образ главного героя был придуман в 1939 году для постоянной юмористической рубрики в газете «На страже Родины».

## Коллективизация, репрессии семьи

В поэмах «[Путь к социализму](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%9F%D1%83%D1%82%D1%8C_%D0%BA_%D1%81%D0%BE%D1%86%D0%B8%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%BC%D1%83&action=edit&redlink=1)» ([1931](https://ru.wikipedia.org/wiki/1931)) и «[Страна Муравия](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%A1%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B0_%D0%9C%D1%83%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%B8%D1%8F&action=edit&redlink=1)» ([1934](https://ru.wikipedia.org/wiki/1934)—[1936](https://ru.wikipedia.org/wiki/1936)) изобразил [коллективизацию](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BB%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F) [Сталина](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%BD,_%D0%98%D0%BE%D1%81%D0%B8%D1%84_%D0%92%D0%B8%D1%81%D1%81%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87) как предвестника *светлого будущего*. Несмотря на то, что родители вместе с братьями Твардовского были [раскулачены](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D1%81%D0%BA%D1%83%D0%BB%D0%B0%D1%87%D0%B8%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5) и [сосланы](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%81%D1%8B%D0%BB%D0%BA%D0%B0_(%D0%BD%D0%B0%D0%BA%D0%B0%D0%B7%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5)), а его хутор был сожжён односельчанами, сам он поддержал коллективизацию крестьянских хозяйств.

Одно время родители находились в ссылке в [Русском-Туреке](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%BE-%D0%A2%D1%83%D1%80%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B5_%D1%81%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B5_%D0%BF%D0%BE%D1%81%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5), куда и приезжал сам Твардовский.

## «Василий Тёркин»

В 1941—1942 годах работал в [Воронеже](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%B5%D0%B6) в редакции газеты [Юго-Западного фронта](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AE%D0%B3%D0%BE-%D0%97%D0%B0%D0%BF%D0%B0%D0%B4%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%84%D1%80%D0%BE%D0%BD%D1%82_(%D0%92%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%9E%D1%82%D0%B5%D1%87%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%B2%D0%BE%D0%B9%D0%BD%D0%B0)) «Красная Армия». [Поэма](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D1%8D%D0%BC%D0%B0) «[Василий Тёркин](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%B9_%D0%A2%D1%91%D1%80%D0%BA%D0%B8%D0%BD)» (1941—1945), «Книга про бойца без начала и конца» — самое известное произведение Твардовского; это цепь эпизодов из Великой Отечественной войны. Поэма отличается простым и точным слогом, энергичным развитием действия. Эпизоды связаны друг с другом только главным героем — автор исходил из того, что и он сам, и его читатель могут в любой момент погибнуть. По мере написания главы печатались в газете [Западного фронта](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B0%D0%BF%D0%B0%D0%B4%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%84%D1%80%D0%BE%D0%BD%D1%82_(%D0%92%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%9E%D1%82%D0%B5%D1%87%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%B2%D0%BE%D0%B9%D0%BD%D0%B0)) «[Красноармейская правда](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%B0%D1%80%D0%BC%D0%B5%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%B4%D0%B0)» и были невероятно популярны на передовой. Поэма являлась одним из атрибутов фронтовой жизни, в результате чего Твардовский стал культовым автором военного поколения.

Помимо прочего, «Василий Тёркин» выделяется среди других произведений того времени полным отсутствием идеологической пропаганды, упоминаний о [Сталине](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%BD) и [партии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%9F%D0%A1%D0%A1).

Приказом ВС [3-го Белорусского фронта](https://ru.wikipedia.org/wiki/3-%D0%B9_%D0%91%D0%B5%D0%BB%D0%BE%D1%80%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%84%D1%80%D0%BE%D0%BD%D1%82) №: 505 от: 31.07.1944 года поэт редакции газеты 3-го БФ «Красноармейская правда», подполковник Твардовский А. Т. награждён орденом Отечественной войны 2-й степени за написание 2-х поэм (одна из них — «Василий Тёркин», вторая — «Дом у дороги») и многочисленных очерков об освобождении белорусской земли, а также выступления во фронтовых частях перед бойцами и офицерам.

Приказом ВС 3-го Белорусского фронта №: 480 от: 30.04.1945 года специальный корреспондент газеты 3-го БФ «Красноармейская правда», подполковник Твардовский А. Т. награждён орденом Отечественной войны 1-й степени за улучшение содержания газеты (написание очерков о боях в Восточной Пруссии) и повышение её воспитательной роли.

## Послевоенные поэмы

В [1946 году](https://ru.wikipedia.org/wiki/1946_%D0%B3%D0%BE%D0%B4) написана поэма «[Дом у дороги](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%94%D0%BE%D0%BC_%D1%83_%D0%B4%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B3%D0%B8_(%D0%BF%D0%BE%D1%8D%D0%BC%D0%B0)&action=edit&redlink=1)», где упоминаются первые трагические месяцы Великой Отечественной войны.

В дни смерти и похорон Сталина А. Т. Твардовский написал следующие строки:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| « | *В этот час величайшей печали Я тех слов не найду, Чтоб они до конца выражали Всенародную нашу беду…* | » |

В поэме «[За далью — даль](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%97%D0%B0_%D0%B4%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%8E_%E2%80%94_%D0%B4%D0%B0%D0%BB%D1%8C&action=edit&redlink=1)», написанной на пике хрущёвской «оттепели», писатель осуждает [Сталина](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%BD,_%D0%98%D0%BE%D1%81%D0%B8%D1%84_%D0%92%D0%B8%D1%81%D1%81%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87) и, как и в книге «Из лирики этих лет. 1959—1968» (1969), размышляет о движении времени, долге художника, о жизни и смерти. В этой поэме о культе личности Сталина и его последствиях говорится в главе «Так это было», о реабилитации незаконно репрессированных при Сталине говорится в главе «Друг детства».

В этой поэме наиболее ярко выразилась такая мировоззренческая сторона жизни и творчества Твардовского, как «державность». Но, в отличие от державников-сталинистов и неосталинистов, культ сильного государства, державы у Твардовского — не связан с культом какого-либо государственного деятеля и вообще конкретной формы государства. Такая позиция помогала Твардовскому быть своим и среди русофилов — поклонников [Российской империи](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%B8%D0%BC%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B8%D1%8F).

## «Новый мир»

Твардовский был главным редактором журнала «Новый мир» дважды: в 1950-54 гг. и 1958-70 гг.

Осенью 1954 года Твардовский постановлением ЦК КПСС был снят с поста главного редактора журнала «Новый мир» за попытку печатания поэмы «Тёркин на том свете» и публикацию в «Новом мире» публицистических статей [В. Померанцева](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D0%B5%D0%B2,_%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87), [Ф. Абрамова](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B2,_%D0%A4%D1%91%D0%B4%D0%BE%D1%80_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87), [М. Лифшица](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B8%D1%84%D1%88%D0%B8%D1%86,_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B8%D0%BB_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87), [М. Щеглова](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A9%D0%B5%D0%B3%D0%BB%D0%BE%D0%B2,_%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%BA_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87).

В оба периода редакторства Твардовского в «[Новом мире](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%BE%D0%B2%D1%8B%D0%B9_%D0%BC%D0%B8%D1%80)», особенно после [XXII съезда КПСС](https://ru.wikipedia.org/wiki/XXII_%D1%81%D1%8A%D0%B5%D0%B7%D0%B4_%D0%9A%D0%9F%D0%A1%D0%A1), журнал стал прибежищем антисталинских сил в литературе, символом «[шестидесятничества](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D1%81%D1%8F%D1%82%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8)», органом легальной оппозиции советской власти. В «[Новом мире](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%BE%D0%B2%D1%8B%D0%B9_%D0%BC%D0%B8%D1%80)» печатались произведения [Ф. Абрамова](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B2,_%D0%A4%D1%91%D0%B4%D0%BE%D1%80_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87), [В. Быкова](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%8B%D0%BA%D0%BE%D0%B2,_%D0%92%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D1%8C_%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87), [Б. Можаева](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D0%B6%D0%B0%D0%B5%D0%B2,_%D0%91%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%81_%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87), [Ю. Трифонова](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D0%B8%D1%84%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2,_%D0%AE%D1%80%D0%B8%D0%B9_%D0%92%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87), [Ю. Домбровского](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%BE%D0%BC%D0%B1%D1%80%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%AE%D1%80%D0%B8%D0%B9_%D0%9E%D1%81%D0%B8%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87).

В 1960-е годы Твардовский в поэмах «[По праву памяти](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE_%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%B2%D1%83_%D0%BF%D0%B0%D0%BC%D1%8F%D1%82%D0%B8)» (опубликована в [1987 году](https://ru.wikipedia.org/wiki/1987_%D0%B3%D0%BE%D0%B4)) и «[Тёркин на том свете](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%A2%D1%91%D1%80%D0%BA%D0%B8%D0%BD_%D0%BD%D0%B0_%D1%82%D0%BE%D0%BC_%D1%81%D0%B2%D0%B5%D1%82%D0%B5&action=edit&redlink=1)» пересмотрел своё отношение к [Сталину](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%BD,_%D0%98%D0%BE%D1%81%D0%B8%D1%84_%D0%92%D0%B8%D1%81%D1%81%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87) и [сталинизму](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D0%B7%D0%BC). В это же время (начало 1960-х) Твардовский получил разрешение [Хрущёва](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D1%80%D1%83%D1%89%D1%91%D0%B2,_%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%B8%D1%82%D0%B0_%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B5%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87) на публикацию рассказа «[Один день Ивана Денисовича](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%B4%D0%B8%D0%BD_%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D1%8C_%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B0_%D0%94%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87%D0%B0)» [Солженицына](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D0%BB%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%86%D1%8B%D0%BD,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%98%D1%81%D0%B0%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87).

Новая направленность журнала (либерализм в искусстве, идеологии и экономике[[*источник не указан 260 дней*](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B8%D0%BA%D0%B8%D0%BF%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D1%8F:%D0%A1%D1%81%D1%8B%D0%BB%D0%BA%D0%B8_%D0%BD%D0%B0_%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8)], прикрывающийся словами о социализме «с человеческим лицом») вызвала недовольство не столько хрущёвско-брежневской партийной верхушки и чиновников идеологических отделов, сколько так называемых «[неосталинистов-державников](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B5%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D0%B7%D0%BC)» в советской литературе. В течение нескольких лет велась острая литературная (и фактически идеологическая) полемика журналов «Новый мир» и «[Октябрь](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%BA%D1%82%D1%8F%D0%B1%D1%80%D1%8C_(%D0%B6%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BB))» (главный редактор [В. А. Кочетов](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D1%87%D0%B5%D1%82%D0%BE%D0%B2,_%D0%92%D1%81%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B4_%D0%90%D0%BD%D0%B8%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87), автор романа «Чего же ты хочешь?», направленного в том числе и против Твардовского). Стойкое идейное неприятие журнала выражали и «патриоты-державники».

После снятия Хрущёва с высших постов в прессе (журнал «[Огонёк](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%B3%D0%BE%D0%BD%D1%91%D0%BA_(%D0%B6%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BB))», газета «[Социалистическая индустрия](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D1%86%D0%B8%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%B8%D0%BD%D0%B4%D1%83%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B8%D1%8F)») была проведена кампания против журнала «Новый мир». Ожесточённую борьбу с журналом вёл [Главлит](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%BB%D0%B8%D1%82), систематически не допускавший к печати самые важные материалы. Поскольку формально уволить Твардовского руководство [Союза писателей](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D1%8E%D0%B7_%D0%BF%D0%B8%D1%81%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D0%B9_%D0%A1%D0%A1%D0%A1%D0%A0) не решалось, последней мерой давления на журнал было снятие заместителей Твардовского и назначение на эти должности враждебных ему людей. В феврале [1970 года](https://ru.wikipedia.org/wiki/1970_%D0%B3%D0%BE%D0%B4) Твардовский был вынужден сложить редакторские полномочия, часть коллектива журнала последовала его примеру. Редакция была, по сути, разгромлена. Записка [КГБ](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%93%D0%91) «Материалы о настроениях поэта А. Твардовского» от имени [Ю. В. Андропова](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%B2,_%D0%AE%D1%80%D0%B8%D0%B9_%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87) была направлена 7 сентября 1970 года в [ЦК КПСС](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A6%D0%9A_%D0%9A%D0%9F%D0%A1%D0%A1)[[16]](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%A2%D1%80%D0%B8%D1%84%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87#cite_note-16).

В «Новом мире» идеологический либерализм сочетался с эстетическим традиционализмом. Твардовский холодно относился к [модернистской](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%B7%D0%BC) прозе и поэзии, отдавая предпочтение литературе, развивающейся в классических формах [реализма](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%BC_(%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0)). В 1965 году, выступая на Конгрессе европейского сообщества писателей, Твардовский заявил:

Многие крупнейшие писатели 1960-х годов публиковались в журнале, многих журнал открыл читателю. Например, в 1961 году был опубликован очерк «Глухой, неведомой тайгою» инженера-изыскателя [Александра Побожия](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D0%B6%D0%B8%D0%B9,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B5%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87), а в 1964 году в августовском номере была опубликована большая подборка стихотворений воронежского поэта [Алексея Прасолова](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B5%D0%B9_%D0%A2%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D1%84%D0%B5%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87).

В 1966 году Твардовский отказался одобрить судебный приговор писателям [Ю. Даниэлю](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%8D%D0%BB%D1%8C,_%D0%AE%D0%BB%D0%B8%D0%B9_%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87) и [А. Синявскому](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%BD%D1%8F%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5%D0%B9_%D0%94%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87).

Вскоре после разгрома «Нового мира» Твардовский перенёс инсульт, приведший к потере подвижности и речи, а в больнице у него обнаружился запущенный [рак лёгких](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D0%BA_%D0%BB%D1%91%D0%B3%D0%BA%D0%B8%D1%85). Умер писатель [18 декабря](https://ru.wikipedia.org/wiki/18_%D0%B4%D0%B5%D0%BA%D0%B0%D0%B1%D1%80%D1%8F) [1971 года](https://ru.wikipedia.org/wiki/1971_%D0%B3%D0%BE%D0%B4) в дачном посёлке [Красная Пахра](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%9F%D0%B0%D1%85%D1%80%D0%B0_(%D1%81%D0%B5%D0%BB%D0%BE)) [Московской области](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BE%D0%B1%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%8C). Похоронен в Москве на [Новодевичьем кладбище](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87%D1%8C%D0%B5_%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B1%D0%B8%D1%89%D0%B5) (участок № 7).

**Литература:**

1. Твардовский А. Т. Автобиография // Из ранних стихотворений (1925—1935). — М.: Советский писатель, 1987. — С. 6.
2. [↑](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%A2%D1%80%D0%B8%D1%84%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87#cite_ref-5) Твардовский А. Т. Автобиография // Из ранних стихотворений (1925—1935). — М.: Советский писатель, 1987. — С. 7.
3. [↑](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%A2%D1%80%D0%B8%D1%84%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87#cite_ref-6) Твардовский А. Т. Автобиография // Из ранних стихотворений (1925—1935). — М.: Советский писатель, 1987. — С. 10.

**Лекция № 13**

**Тематический диапазон литературы 60-80-х гг.**

**Общая характеристика литературного периода. Основные тенденции, темы и проблемы данного периода. Обзор творчества писателей.**

**План**

# 1.Обзор литературы 60-80-х гг. XX века

# 2. Обзор творчества писателей

Литература 60-80 годов весьма неоднородна в идейно­тематическом плане. Это героико-романтические и в то же время правдивые произведения о Великой Отечественной войне, так на­зываемые производственные романы, деревенская проза, произве­дения лагерной тематики. Новая волна в литературе связана с именем Хрущева и его ролью в разоблачении культа личности.

«Хрущев возглавил партию, а затем и правительство в 1950-е, но в историю вошел как символ шестидесятничества со своими стиле­образующими признаками. Борьба против культа личности и трав­ля Пастернака. «Обгоним Америку по мясу и молоку» и кукурузе. Арест романа Гроссмана «Жизнь и судьба» и публикация «Одного дня Ивана Денисовича» Александра Солженицына. Кочетов и Твардовский. Война с «абстракционистами» и аджубеевские «Из­вестия». Карибский кризис и супермаркеты, заимствованные у Америки. Ликвидация приусадебных участков и строительство «хрущоб». Постукивание ботинком по трибуне ООН и Гагарин. Коммунизм к 1980 году и легендарный «Новый мир».

Итог — ироническая поговорка октября 1964 года: «Нет повести печальнее на свете, чем повесть о Центральном комитете». (А. Колесников. 16 октября 2004 г., «Российская газета»).

Эпоха разоблачения культа личности Сталина получила назва­ние «оттепель» по одноименному роману И. Эренбурга, вышедшему в 1954 году. Время начала оттепели принято датировать 1956-1964 годами. Оттепель тесно связана с XXII съездом партии, на котором была принята программа построения коммунизма. Точка была по­ставлена в 1968 году, когда советские войска оккупировали Чехо­словакию. Материал с сайта [//iEssay.ru](http://iessay.ru/ru/writers/other/literatura-xx-veka/stati/russkaya-literatura-xx-veka/obzor-literatury-60-80-h-gg.-xx-veka)

Особая роль в культивировании правды в художественном твор­честве принадлежала журналу «Новый мир», главным редактором которого в то время был А. Твардовский. Главной задачей литера­туры в период оттепели было воссоздание правды жизни. Публи­куются произведения В. Дудинцева, А. Солженицына, В. Тендря­кова, В. Шаламова.

В семидесятые годы создаются наиболее совершенные художест­венные произведения, авторы которых начинали творческий путь в период оттепели: Ю. Трифонов, Ч. Айтматов, В. Быков, В. Астафь­ев, В. Шукшин, А. Вампилов, В. Белов, В. Распутин, Ф. Абрамов и многие другие советские писатели. Литература второй половины 60-х начала 90-х годов — необходимое и естественное продолжение в эволюции предшествующей русской литературы. Вместе с тем она развивается по социально-нравственным законам, которые характерны для страны, вступившей в новый этап своего развития.

Важнейшее значение имел ХХ съезд КПСС, на котором подводились итоги пройденного страной пути и намечались планы на будущее. Большое внимание на съезде уделялось вопросам идеологии. На ХХ съезде подвергся критике культ личности Сталина и были восстановлены относительно демократические нормы руководства.

Была восстановлена репутация таких деятелей литературы, как А. Ахматова, М. Зощенко, А. Платонов, М. Булгаков и др., которые ранее подвергались односторонней критике, был осужден тон проработки в критике, в истории литературы восстановлены имена ряда писателей, которые долгие годы не упоминались.

Минувшая война обострила национально-историческое, социальное самосознание народа. Начинался новый этап, выдвинувший специфические задачи перед искусством слова. Литературно-общественная хроника тех лет насыщена событиями, имевшими большое значение в формировании умонастроений и эмоционального мира нескольких послевоенных поколений. Большую роль в этом сыграл Второй съезд писателей.

Второй съезд писателей стал литературно-общественным событием не только потому, что собрался после двадцатилетнего перерыва, но прежде всего из-за яркой и смелой речи Шолохова, ставшей поистине поворотной вехой в истории писательской организации.

В эти годы в литературу вступает целая плеяда талантливых писателей: Ф. Абрамов, М. Алексеев, В. Астафьев, С. Антонов, Ю. Бондарев, В. Белов, А. Калинин, Е. Носов, В. Распутин, А. Солженицын, В. Аксенов, В. Войнович, В. Шукшин и др.

Новыми именами обогащается и литература других народов страны. В эти годы начинается творческий путь талантливых художников слова — Ч. Айтматова, В. Быкова, З. Биишевой, И. Шемякина, Э. Межелайтиса, Ю. Рытхэу и др.

Большое место в литературе 60-70-х годов занимают произведения эпического содержания, такие, как «Русский лес» Л. Леонова, романы Ю. Бондарева «Горячий снег», А. Иванова «Вечный зов» и др.

Наряду с романами значительные успехи падают на долю повестей, в которых писатели соединяют проблемы сегодняшнего дня, мирного строительства с событиями прошедшей войны. («Матерь человеческая» В. Закруткина, «Хлеб — имя существительное» М. Алексеева, «Липяги» С. Крутилина, «Привычное дело» В. Белова, «Последний срок» В. Распутина и др.).

Современность и история тесно соединяются в творчестве поэтов разных поколений и судеб (В. Луговского, А. Твардовского, Н. Заболоцкого, С. Орлова, Л. Мартынова, Е. Винокурова, А. Вознесенского, Р. Рождественского, Е. Евтушенко, Б. Ахмадуллиной, И. Бродского, Н. Рубцова, Б. Чичибабина). В 60-70-е годы возник феномен авторской песни, которая пользовалась большой популярностью. (Б. Окуджава, Ю. Визбор, В. Высоцкий, Ю. Ким, А. Галич, А. Розенбаум, С. Никитин и др.).

Проблемы современности поставлены в драматургии В. Розова, А. Арбузова, А. Володина, Э. Радзинского, А. Гельмана, А. Вампилова.

Литература этого периода, опираясь на традиции русской классической литературы, народного творчества и русской литературы предшествующих лет связана с жизнью народа, отражает основные особенности жизни, уделяя пристальное внимание созданию образа современника.

В то же время писатели стремились к поиску новых форм художественного воплощения действительности, часто проводились эксперименты в области художественного воплощения идейных замыслов, отличные от традиций русского классического реализма.

Традиции Леонова, и особенно его романа «Русский лес», в котором поставлена проблема человека и природы, ответственности современников перед будущими поколениями за сохранение природных богатств, плодотворно сказалась в развитии литературы. К этим проблемам обратились В. Белов, В. Шукшин, В. Астафьев, В. Распутин, Б. Васильев и др.

Перестройка и новые процессы, развернувшиеся в стране. Поставили особые задачи и перед литературой.

Ликвидация в литературе застойных явлений проходит сложно и болезненно. За последние годы появились произведения, вызвавшие горячий интерес читателей и оживленные споры в критике. Это, в частности, повести В. Распутина «Пожар», В. Астафьева «Печальный детектив», романы Ч. Айтматова «Плаха», В. Белова «Все впереди», А. Рыбакова «Дети Арбата» повесть В. Быкова «Карьер» и другие.

Для лучших произведений этих лет характерна постановка актуальных проблем времени, суровое отношение к негативным явлениям жизни общества, усиление критического пафоса в оценке современной действительности и событий прошлых лет, связанных с культом личности Сталина.

Широкое развитие получила в последние годы публицистика. В газетах и журнальных статьях обсуждаются важные вопросы общественной жизни, исторической судьбы, «белые пятна» истории, по-новому истолковываются явления недавнего и далекого прошлого.

В целом же в литературе этого периода пытливое внимание художников слова обращено к исследованию духовного мира своего современника, к воплощению его нравственных качеств, определению его жизненной позиции.

**Лекция № 14-15**

**План**

1. Становление проблематики и системы характеров в раннем творчестве Ю.В. Бондарева.

2.Любовь и война в ранней прозе Ю.В. Бондарева.

3.Анализ романа «Горячий снег».

**Бондарев Юрий Васильевич (род. в 1924 г.)** после окончания средней школы был призван в армию и направлен в артиллерий­ское училище, а затем на фронт. Повесть «Батальоны просят огня» появилась в 1957 г. Это «первое собственно бондаревское произве­дение», «одно из первых истинно новаторских в нашей литературе произведений о Великой Отечественной войне» (Богатко И.). По­весть стала классикой военной прозы в советской литературе. Кни­га рассказывала о том, как в октябре 1943 г. на Днепре приносили в жертву советских солдат. Первые страницы воскрешают события тех лет: «Все горело, рвалось, трещало… Клочья горячего пепла опадали в нагретом воздухе». Герой повести, капитан артиллерии Борис Ермаков, сбежал из госпиталя, не желая отрываться от своей части. Хотя иногда и он отдал бы все ордена и звания за одну толь­ко лекцию по высшей математике. Ермаков убежден, что «человек рождается для любви, а не для ненависти». Война способствовала переоценке ценностей в душе молодого офицера. Ведя бой в тылу противника и понимая, что поддержки не будет и что батальон об­речен на гибель, Ермаков с честью выполняет свой воинский долг. Из нескольких сотен человек в живых остается пятеро. Вернувшись после боя, повзрослевший капитан Ермаков бросает в лицо коман­диру дивизии: «Я не могу считать вас человеком и офицером». По­весть была воспринята официальной критикой весьма неоднознач­но. В «Комсомольской правде» утверждалось, что «души советских людей показаны в повести однобоко, духовный мир героев прини­жен», а война изображена как в кривом зеркале. Позже Бондарев писал: «Окопная правда для меня, в первую очередь, — это очень высокая до Тему Великой Отечественной войны писатель продолжил в ро­мане «Горячий снег», опубликованный в журнале «Знамя» в 1969 г. 15 центре сюжета, развернувшегося в течение одних суток, ожесто­ченное сражение с танковыми дивизиями Манштейна, рвущимися в Сталинград на помощь окруженной двухсоттысячной армии Паулюса.

Произведения Бондарева о войне отличаются атмосферой нрав­ственной взыскательности, которой мерились все взаимоотношения героев.

стоверность»

В годы Великой Отечественной войны писа­тель служил артиллеристом, прошел длинный путь от Сталинграда до Чехословакии. Среди книг Юрия Бондарева о войне, «Горячий снег» занимает особое место, в ней автор по-новому решает нравственные вопросы, поставленные еще в его первых повестях - «Батальоны просят огня» и «Последние залпы». Эти три книги о вой­не - целостный и эволюционирующий мир, до­стигший в «Горячем снеге» наибольшей полно­ты и образной силы.

События романа разворачиваются под Ста­линградом, южнее блокированной советскими войсками 6-й армии генерала Паулюса, в холод­ном декабре 1942 года, когда одна из наших ар­мий сдерживала в приволжской степи удар тан­ковых дивизий фельдмаршала Манштейна, ко­торый стремился пробить коридор к армии Паулюса и вывести ее из окружения. От успеха или неуспеха этой операции в значительной степени зависел исход битвы на Волге и, воз­можно, даже сроки окончания самой войны. Время действия ограничено всего несколькими днями, в течение которых герои романа самоот­верженно обороняют крошечный пятачок земли от немецких танков.

В «Горячем снеге» время стиснуто даже плот­нее, чем в повести «Батальоны просят огня». Это недолгий марш выгрузившейся из эшелонов ар­мии генерала Бессонова и бой, так много ре­шивший в судьбе страны; это стылые морозные зори, два дня и две нескончаемые декабрьские ночи. Не знающий передышек и лирических отступлений, будто у автора от постоянного на­пряжения перехвачено дыхание, роман отлича­ется прямотой, непосредственной связью сю­жета с подлинными событиями Великой Отече­ственной войны, с одним из ее решающих моментов. Жизнь и смерть героев романа, сами их судьбы освещаются тревожным светом под­линной истории, в результате чего все обретает особую весомость, значительность.

События на батарее Дроздовского поглощают едва ли не все читательское внимание, дейст­вие сосредоточено по преимуществу вокруг не­большого числа персонажей. Кузнецов, Уханов, Рубин и их товарищи - частица великой армии, они - народ. Герои обладают его лучшими ду­ховными, нравственными чертами.

Этот образ вставшего на войну народа возни­кает перед нами в богатстве и разнообразии ха­рактеров, а вместе с тем и в их целостности. Он не исчерпывается ни образами молодых лейте­нантов - командиров артиллерийских взводов, ни колоритными фигурами солдат - вроде не­много трусливого Чибисова, спокойного и опыт­ного наводчика Евстигнеева или прямолинейно­го и грубого ездового Рубина; ни старшими офицерами, такими, как командир дивизии пол­ковник Деев или командующий армией генерал Бессонов. Только все вместе, при всей разнице чинов и званий, они составляют образ сражаю­щегося народа. Сила и новизна романа заклю­чается в том, что единство это достигнуто как бы само собой, запечатлено без особых усилий ав­тора - живой, движущейся жизнью.

Гибель героев накануне победы, преступная неизбежность смерти заключает в себе высокую трагедийность и вызывает протест против жес­токости войны и развязавших ее сил. Умирают герои «Горячего снега» — санинструктор батареи Зоя Елагина, застенчивый ездовой Сергуненков, член Военного совета Веснин, гибнет Касымов и многие другие...

В романе смерть — это нарушение высшей справедливости и гармонии. Вспомним, как смотрит Кузнецов на убитого Касымова: «Сей­час под головой Касымова лежал снарядный ящик, и юношеское, безусое лицо его, недавно живое, смуглое, ставшее мертвенно-белым, ис­тонченным жуткой красотой смерти, удивленно смотрело влажно-вишневыми полуоткрытыми глазами на свою грудь, на разорванную в кло­чья, иссеченную телогрейку, точно и после смерти не постиг, как же это убило его и почему он так и не смог встать к прицелу».

Еще острее ощущает Кузнецов необратимость потери ездового Сергуненкова. Ведь здесь пол­ностью раскрыта причина его гибели. Кузнецов оказался бессильным свидетелем того, как Дроздовский послал на верную смерть Сергуненкова, и он уже знает, что навсегда проклянет себя за то, что видел, присутствовал, а изменить ничего не сумел.

В «Горячем снеге» все человеческое в людях, их характеры раскрываются именно на войне, в зависимости с нею, под ее огнем, когда, ка­жется, и головы не поднять. Хроника сражения не расскажет о его участниках — бой в «Горячем снеге?> нельзя отделить от судеб и характеров людей.

Важно прошлое персонажей романа. У иных оно почти безоблачно, у других так сложно и драматично, что не остается позади, отодви­нутая войной, а сопровождает человека и в сра­жении юго-западнее Сталинграда. События прошлого определили военную судьбу Уханова: одаренный, полный энергии офицер, которому бы и командовать батареей, но он только сер­жант. Крутой, мятежный характер Уханова опре­деляет и его жизненный путь. Прошлые беды Чибисова, едва не сломившие его (он провел несколько месяцев в немецком плену), отозва­лись в нем страхом и многое определяют в его поведении. Так или иначе в романе проскальзы­вает прошлое и Зои Елагиной, и Касымова, и Сергуненкова, и нелюдимого Рубина, чью отвагу и верность солдатскому долгу мы сумеем оце­нить только в самом конце.

Особенно важно в романе прошлое генерала Бессонова. Мысль о сыне, попавшем в немецкий плен, затрудняет его действия и в Ставке, и на фронте. А когда фашистская листовка, сообщаю­щая о том, что сын Бессонова попал в плен, попа­дает в контрразведку фронта, в руки подполков­ника Осина, кажется, что возникла угроза и для служебного положения генерала.

Наверное, самое главное человеческое чувст­во в романе — это возникающая между Кузне­цовым и Зоей любовь. Война, ее жестокость и кровь, ее сроки, опрокидывающие привычные представления о времени, — именно она спо­собствовала столь стремительному развитию этой любви, когда нет времени для размышле­ний и анализа своих чувств. И начинается все это с тихой, непонятной ревности Кузнецова к Дроздовскому. А вскоре — так мало времени проходит — он уже горько оплакивает погибшую Зою, и именно отсюда взято название романа, как бы подчеркивая самое важное для автора: когда Кузнецов вытирал мокрое от слез лицо, «снег на рукаве ватника был горячим от его слез».

Обманувшись поначалу в лейтенанте Дроздовском, лучшем тогда курсанте, Зоя на протяжении всего романа открывается нам как личность нравственная, цельная, готовая на самопожерт­вование, способная прочувствовать всем своим сердцем боль и страдания многих. Она проходит через множество испытаний. Но ее доброты, ее терпения и участия достает на всех, она воистину сестра солдатам. Образ Зои как-то незаметно наполнил атмосферу книги, ее главные события, ее суровую, жестокую реальность женской лас­кой и нежностью.

Один из важнейших конфликтов в романе — конфликт между Кузнецовым и Дроздовским. Это­му отдано немало места, он обнажается очень резко и легко прослеживается от начала до конца. Поначалу напряженность, корни которой еще в предыстории романа; несогласуемость характе­ров, манер, темпераментов, даже стиля речи: мяг­кому, раздумчивому Кузнецову, кажется, трудно выносить отрывистую, командную, непререкае­мую речь Дроздовского. Долгие часы сражения, бессмысленная гибель Сергуненкова, смертель­ное ранение Зои, в котором отчасти повинен Дроздовский, — все это образует пропасть между двумя молодыми офицерами, их нравственную несовместимость.

В финале пропасть эта обозначается еще рез­че: четверо уцелевших артиллеристов освяща­ют в солдатском котелке только что полученные ордена, и глоток, который каждый из них сдела­ет, это прежде всего глоток поминальный — в нем горечь и горе утрат. Орден получил и Дроздовский, ведь для Бессонова, который наградил его, — он уцелевший, раненый командир высто­явшей батареи, генерал не знает о его вине и, скорее всего, никогда не узнает. В этом тоже реальность войны. Но недаром писатель остав­ляет Дроздовского в стороне от собравшихся у солдатского котелка.

Наибольшей высоты этическая, философская мысль романа, а также его эмоциональная на­пряженность достигает в финале, когда проис­ходит неожиданное сближение Бессонова и Кузнецова. Это сближение без непосредствен­ной близости: Бессонов наградил своего офи­цера наравне с другими и двинулся дальше. Для него Кузнецов всего лишь один из тех, кто насмерть стоял на рубеже реки Мышкова. Их близость оказывается более важной: это бли­зость мысли, духа, взгляда на жизнь. Например, потрясенный гибелью Веснина, Бессонов винит себя в том, что из-за своей необщительности и подозрительности он помешал дружбе между ними («такими, как хотел Веснин, и какими они должны быть»). Или Кузнецов, который ничем не мог помочь гибнущему на его глазах расчету Чубарикова, терзающийся пронзительной мыслью о том, что все это, «казалось, должно было про­изойти потому, что он не успел сблизиться с ни­ми, понять каждого, полюбить...».

Разделенные несоразмерностью обязаннос­тей, лейтенант Кузнецов и командующий армией генерал Бессонов движутся к одной цели — не только военной, но и духовной. Ничего не подо­зревая о мыслях друг друга, они думают об од­ном и том же, ищут одну истину. Оба требова­тельно спрашивают себя о цели жизни и о соот­ветствии ей своих поступков и устремлений. Их разделяет возраст и роднит, как отца с сыном, а то и как брата с братом, любовь к Родине и при­надлежность к народу и к человечеству в высшем смысле этих слов.

**Литература:**

1 Горбунова Е. Проблемы выбора и вины: к спорам вокруг романов Ю. Бондарева.// «Октябрь»,! 988,№5;

2.Ершов Л. Судьба и право на выбор.// В кн.: Ради жизни на земле: лит.крит. сб./ Сост. В. Лавров и А. Пикач, Л., 1986.

3. Филиппова М. Нравственно-философские искания героев трилогии Ю. Бондарева («Берег», «Выбор», «Игра»), // Дисс. .степ. канд. филол. наук. М.,1990.

4.Мансурова А. Роман Ю. Бондарева «Горячий снег» и его место в школьной филологической науке.// «Вопросы литературы», 1978,№3.

**Лекция № 16**

**Поэзия 60-х годов 20 века. Общая характеристика литературного периода. Основные тенденции, темы и проблемы данного периода. Обзор творчества поэтов.**

**План**

1. Общая характеристика поэзии 60-х годов 20 века

2. Авангардистская поэзия – Бродский, Сапгир, Вознесенский.

Поэзия послевоенных десятилетий и особенно второй половины 60-х годов отмечается необычайным богатством и разнообразием творческих исканий и открытий. Это интересный и сложный период развития советской поэзии. Его изучение, интенсивно ведущееся в течение последних двух десятилетий, все же еще не достаточно полно цредставляет это явление в советской литературе.

Начало 60-х ознаменовалось также ярким утверждением в литературе таких разных молодых поэтов, как Е.Евтушенко, Р.Рождественский, А.Вознесенкий, Р.Казакова, Н.Матвеева, В.Цыбин, Б.Ахмадулина и др. Эпоха, бурно возраставшего энтузиазма народа, на гребень волны подняла именно молодежь, чутко уловившую новые настроения. Знамением времени становилась громкая, звучащая с трибун, поэзия. К середине десятилетия четко обозначилось новое направление в поэзии. Оно определялось качественно иным стремлением осмыслить действительность, поверив ее опытом истории. В творчестве поэтов, представителей поэзии философичной, а также так называемой "тихой лирики" наметился поворот к изучению классической традиции русского стиха. В целом во второй половине 60-х годов начался процесс нравственного возвышения личности, заметно повысивший требования гражданственности. Пожалуй, ближе всего к решению этих вопросов среди молодых подошли Н.Рубцов, В.Казанцев, А.Прасолов, А.Передреёв, А.Жигулин, "Полярные цветы".

Собственно, наличие в поэзии 60-х годов двух совершенно противоположных направлений, идущих от разных традиций: одно от трибунной, громкой поэзии Вл.Маяковского - Е.Евтушенко, А.Вознесенский и др. - и другое - от тютчевско-есенинской - Н.Рубцов, А.Прасолов, А.Жигулин, В.Соколов и др., скорее характеризовало необычайное богатство поэтического процесса тех лет, нежели свидетельствовало о его нецельности. В творчестве этих, столь разных художников выразилось своеобразие того времени, а также сказался большой потенциал литературы социалистического реализма. Но самым "дееспособным" оказалось поколение поэтов, заявивших о себе до начала Великой Отечественной войны и во время ее многие принимали в войне самое непосредственное участие - Е.Винокуров, С.Наровчатов, М.Луконин, О.Берггольц, А.Межиров, М.Дудин и др.

Для поэтов-фронтовиков, а также для А.Твардовского, Л.Мартынова, В.Федорова, В.Бокова, С.Викулова, А.Прокофьева, В.Солоухина, В.Соколова, А.Яшина и др. вторая половина 60-х годов ознаменовалась тем, что в их творчестве особенно отчетливо наметился поворот к более глубоком

Большинство исследователей считало и продолжает считать, что на рубеже 50-х - 60-х годов наступил новый этап в истории поэзии, связанный с социальными изменениями: с разоблачением культа личности и последовавшей за ним "оттепели". Литература после небольшой паузы отреагировала на эти события всплеском творческой активности. Своеобразной "визитной карточкой" того времени стала поэма А. Твардовского "За далью - даль" (1953-1960), тогда же Б. Пастернак создал цикл стихотворений "Когда разгуляется" (1956-1959), вышли сборники Н. Заболоцкого: "Стихотворения" (1957) и "Стихотворения" (1959); Е. Евтушенко: "Шоссе энтузиастов" (1956); В. Соколова: "Трава под снегом" (1958). Всенародная любовь к поэзии - "примета времени середины пятидесятых: литературные альманахи издавались едва ли не в каждом областном городе." Большую роль в этом сыграла "реабилитация" С. Есенина: "Память народа и время сняли запрет с имени поэта. И точно плотину прорвало!" Вот что писал в то время о С. Есенине Н. Рубцов (он искал следы пребывания поэта в Мурманске): "Что бы там ни было, помнить об этом буду постоянно. Да и невозможно забыть мне ничего, что касается Есенина".

60-е годы для советской поэзии - время расцвета. Внимание к ней необычайно велико. Выходят книги Е. Евтушенко: "Нежность" (1962), "Идут белые снеги" (1969), особенную известность приобрели его поэма "Бабий Яр" (1961) и стихотворение "Наследники Сталина" (1962); растет слава А. Вознесенского (Сб."Антимиры",1964 и др.). "Второе дыхание" открывается и у признанных "мэтров": "Лад" (1961-1963) Н. Асеева, "Однажды завтра" (1962-1964) С. Кирсанова, "Послевоенные стихи" (1962) А. Твардовского, "Первородство" (1965) Л. Мартынова, "Совесть" (1961) и "Босиком по земле" (1965) А. Яшина, "День России" (1967) Я. Смелякова. Выходит итоговый сборник А. Ахматовой "Бег времени" (1965).   "Громкая" и "тихая" лирика становятся не только литературным явлением, но и приобретают общественное значение. И "тихие", и "громкие" поэты выпускают многочисленные сборники, которые не остаются незамеченными. В первой половине 60-х "эстрада" бьет все рекорды популярности. Вечера в Политехническом музее, в которых принимают участие А. Вознесенский, Е. Евтушенко, Р. Рождественский, собирают полные залы. Открытая публицистичность у "эстрадников" уже тогда переходила все пределы. Даже в своих поэмах, посвященных прошлому ("Лонжюмо" А. Вознесенского, "Казанский университет" Е. Евтушенко и т. п.), собственно истории было мало. Зато много было попыток "приспособить" ее к нуждам дня сегодняшнего, не особо беспокоясь об исторической правде. Другим их "грехом" стала безудержная страсть к экспериментаторству. Подлинным "открытием жанра" стала в те годы так называемая "авторская песня". Изначальная камерность исполнения в эпоху советской массовости отодвинула ее на второй план официальной культуры, но только не в сердцах людей. Песни военных лет - самое яркое тому подтверждение. Кстати, первая "авторская песня" появилась в 1941 году ("О моем друге-художнике" М. Анчарова). Начиная со второй половины 50-х годов песни М. Анчарова, Ю. Визбора, А. Галича, А. Городницкого, А. Дулова, Ю. Кима, Н. Матвеевой, Б. Окуджавы, А. Якушевой и других "бардов" пользовались огромным успехом, особенно у молодежи. Расцвет "авторской песни" пришелся на 60-е - 70-е годы. Их социальный подтекст был понятен всем. Важнейшее в этом ряду, бесспорно, творчество В. Высоцкого. Он стал "поэтом нового русского национализма" (П. Вайль и А. Генис). "Герой его песен противопоставляет империи свое обнаженное и болезненное национальное сознание. Высоцкий, заменивший к концу 60-х Евтушенко на посту комментатора эпохи, открывает тему гипертрофированного русизма. Антитезой обезличенной, стандартизованной империи становится специфически русская душа, которую Высоцкий описывает как сочетающую экстремальные крайности."

Появляется также и авангардистская поэзия – Бродский, Сапгир, Вознесенский.

Во второй половине 60-х годов в СССР стала развиваться подпольная "самиздатовская" поэзия "неофициальной" или "параллельной" культуры. Эта поэзия была обречена на преследования и безвестность: "Дух культуры подпольной - как раннеапостольский свет" (В. Кривулин). Широко известными (в узком кругу) были следующие группы: СМОГ (Смелость Мысль Образ Глубина или Самое Молодое Общество Гениев) - она возникла в середине 60-х в Москве, в нее входили В. Алейников, Л. Губанов, Ю. Кублановский и др. ; Лианозовская поэтическая группа (В. Некрасов, Я. Сатуновский, В. Немухин, Б. Свешников, Н. Вечтомов и др.); Ленинградская школа (Г. Горбовский, В. Уфлянд, А. Найман, Д. Бобышев, И. Бродский и др.); группа "Конкрет" (В. Бахчанян, И. Холин, Г. Сапгир, Я. Сатуновский и др.). Во второй половине 60-х годов в поэзии господствовали "тихие" лирики: А. Жигулин (Сб. "Полярные цветы" (1966)); В. Казанцев ("Поляны света" (1968)); А. Передреев ("Возвращение" (1972)); А. Прасолов ("Земля и зенит" (1968); В. Соколов ("Снег в сентябре" (1968)) и др. В 1967 году увидела свет знаменитая книга Н. Рубцова "Звезда полей". Одно из стихотворений поэта "Тихая моя родина" и дало повод критикам назвать поэтическое направление "тихой" лирикой. Она привлекла внимание углубленным анализом человеческой души, обращением к опыту классической поэзии. В. Соколов, например, заявлял об этом ясно и определенно: "Со мной опять Некрасов и Афанасий Фет". Тонкий психологизм, соединенный с пейзажем, был характерен не только для лирики В. Соколова, но во многом он здесь был впереди других "тихих" поэтов, хотя бы потому, что в 50-х годах выпустил сборник с превосходными стихотворениями ("Трава под снегом" (1958)).

**Литература:**

1. Ш. Антокольский П. Собр.сач. В 4-х: т. Т.2. М.: Худож.лит., 1971. - 622 с.

2. Асеев Н. Собр.соч. В 5-ти т. Т.4. М.:. Худож.лит:., 1964.- 592 с.

3. Асеев Н- Лад. Стихи; последних лет. М-: Сов.писатель, 1963.- IOS с.

4. Ахматова А. Бег времени. Стихотворения 1909-19.65. М.-Л.; Сов-писатель, 1965. - 472 с.

**Лекция № 17-18**

**План**

1.«Деревенская» проза в русской литературе.

2.Общая характеристика творчества Абрамова и Белова.

3.Творчество В. Распутин, В. Астафьева.

Деревенская проза - понятие, введенное в 60-х гг. для обозначения прозаических произведений русской литературы, посвященных деревенской жизни и обращающихся прежде всего к изображению тех гуманно-этических ценностей, которые связаны с многовековыми традициями русской деревни

После того как в сталинское время жизнь русской деревни показывали вначале вообще очень редко, а позже — в искаженном виде, причем особенно идеализировалось насильственное объединение крестьян в колхозы (М. Шолохов) и искажалась правда о послевоенном восстановительном периоде (С. Бабаевский), — в 1952 году, начиная с произведений В. Овечкина, появлялась документальная проза, рассказывавшая о том, какой вред государственному сельскому хозяйству наносили централизованные указания сверху, исходившие от некомпетентных людей. При Хрущеве, который, находясь во главе партии и государства, пытался улучшить положение сельского хозяйства, эта обвинительная литература, ориентированная на экономику, стала быстро развиваться (Е. Дорош). Чем больше в нее привносилось элементов художественного (например, В. Тендряков, А. Яшин, С. Антонов), тем ярче она выявляла вред, наносимый человеку государственной бесхозяйственностью.

После того как А. Солженицын в рассказе "Матренин двор" (1963 год) сказал о тех нетленных человеческих и в первую очередь религиозно-христианских ценностях, которые сохраняются в современной среднерусской деревне при всем ее убожестве, русская деревенская проза достигла большого подъема и в течение следующих десятилетий породила многочисленные произведения, которые могут по праву считаться лучшими в русской литературе этого периода. Ф. Абрамов в цикле романов подробно рисует деревенскую жизнь в Архангельской области; В. Белов отмечает положительные особенности крестьянской общины до введения коллективизации в богатой традициями Вологодской области; С. Залыгин обличает уничтожение деревенских традиций в Сибири; В. Шукшин выводит в своих рассказах чудаковатых крестьян, показывая их в контрасте со слабохарактерными городскими жителями; В. Астафьев предостерегает от опасности современной цивилизации для окружающей среды.

Далее в жанре деревенской прозы стали писать В. Афонин (Сибирь), С. Багров, С. Воронин, М. Ворфоломеев, И. Друцэ (Молдавия), Ф. Искандер (Абхазия), В. Крупин, С. Крутилин, В. Липатов, В. Лихоносов, В. Личутин, Б. Можаев, Е. Носов, В.Семин, Г. Троепольский, В. Распутин, который в своих романах о жизни сибирской деревни убедительно защищает религиозные и общечеловеческие нормы и традиции, достиг высшего национального и международного признания.

Такие авторы, как, например, В. Солоухин, которые в своих произведениях наряду с деревенскими традициями пытались защищать также культурные ценности — церкви, монастыри, иконы, родовые имения — подвергались порой резкой критике. В целом, однако, деревенская проза, несовместимая с принципами, провозглашенными в 1917 году, и объединившаяся вокруг журнала «Наш современник», пользуется благосклонной терпимостью официальных организаций, поскольку все русское политико-патриотическое движение чувствует с их стороны значительную поддержку. Поляризация существующих внутри советской интеллигенции групп в эпоху перестройки с ее весьма свободной публицистикой привела в конце 80-х гг. к серьезным нападкам на авторов деревенской прозы. Из-за русско-национального и христианско-православного мышления их обоснованно и необоснованно обвиняли в национализме, шовинизме и антисемитизме, иногда в них видели приверженцев экстремистских кругов, близких к обществу «Память». Изменение атмосферы вокруг деревенской прозы привело к тому, что в новых политических условиях центр тяжести в литературе передвинулся на другие явления и проблемы, а сама она утратила свое значение в литературном процессе.

**Фёдор Александрович Абрамов (1920-1983)«Я горжусь тем, что я вышел из деревни»**Федор Абрамов родился в селе Веркола Архангельской области. С третьего курса филологического факультета ЛГУ ушёл в народное ополчение. После ранения его вывезли из блокадного города по льду Ладожского озера. Как нестроевик был оставлен в тыловых частях, затем взят в органы контрразведки “Смерш”, где прослужил до конца войны. Вернувшись в ЛГУ, закончил его с отличием, затем несколько лет заведовал там кафедрой советской литературы.Всё своё творчество Абрамов посвятил родной северной деревне. Главным его детищем стала тетралогия о большой семье Пряслиных и их селе Пекашино. Действие первого романа “Братья и сёстры” (1958) охватывает весну и лето 1942 года; второго - “Две зимы и три лета” (1968) - 1945-1948 годы; события третьего - “Пути-перепутья” (1973) - происходят в 1951 году. Заключительный роман – «Дом» - рассказывает о деревне 70-х. В романах через историю семьи показана вся история страны. Для писателя Пряслины - самый «крепкий корень» жизни. Они отнюдь не идеальные люди, но на них стоит деревня и вся страна.Из отзывов читателей:*«Абрамов - уникальный автор, очень искренний и правдивый. Его произведения западают в душу и помнятся до мельчайших деталей».«Потрясающие книги - о жизни и труде, о любви и войне. Классика».«Такие книги читать обязательно надо, чтобы не быть Иванами, родства не помнящими.«Прочла четыре книги о Пряслиных, и как вроде с ними прожила их нелегкие годы, с ними пахала, сеяла, жилы рвала....У нас кишка тонка так жить... Мельчаем, люди... Неужели вырождаемся?»  «Перечитываю книгу в третий раз. Каждая страница берет за душу. Слезы наворачиваются на глаза за все лишения, пережитые людьми во время войны и гордость за их мужество. И горько, что сейчас все это забывается и фашизм поднимает голову. Но вот такие книги не дают забыть»*

*.***Василий Иванович Белов (1932)«Не любить крестьянство - значит не любить самого себя, не понимать или унижать его - значит рубить сук, на котором сидим. Что, впрочем, мы нередко делали в прошлом, делаем не без успеха и теперь...»**Василий Белов родился в деревне Тимониха Вологодской области. Его отец Иван Федорович погиб на войне, мать Анфиса Ивановна в одиночку растила пятерых детей (в своих воспоминаниях «Невозвратные годы» Белов подробно описывает всех деревенских родственников). После семи лет обучения в деревенской школе работал счетоводом, потом окончил ФЗО, где получил специальность слесаря, моториста и электромонтера. Армейскую службу проходил в Ленинграде. В газете Ленинградского военного округа опубликовал первые стихи «На страже Родины», а затем поступил учиться в Литературный институт имени А. М. Горького.С 1964 года Белов постоянно живёт в Вологде, не порывая связь с «малой родиной» — Тимо́нихой, в которой черпает материал для своего творчества, начиная с повести «Деревня Бердяйка» и книги стихов «Деревенька моя лесная» (обе - 1961). Вслед за ними увидели свет книга рассказов «Знойное лето» (1963) и «Речные излуки» (1964). Публикация повести «Привычное дело» (1966) принесла Белову широкую известность, утвердила за ним репутацию одного из родоначальников и лидеров «деревенской прозы». Эта репутация была упрочена выходом повести «Плотницкие рассказы» (1968). Жизни деревни и коллективизации посвящены романы «Кануны» (1976), “Год великого перелома” (1987) и “Час шестый” (1997- 1998).Многие рассказы и повести Белова, по определению критика Ю.Селезнёва, “небогаты внешними событиями, резкими поворотами сюжета... Нет в них и занимательной интриги. Но они богаты человеком”. По словам другого критика, М.Лобанова: “Ему доступна не речевая шелуха, а дух народного языка и его поэзия

**Валентин Григорьевич Распутин (1937)«Я вырос в деревне. Она меня вскормила, и рассказать о ней - моя обязанность».«Все последние годы так называемая деревенская проза больше всего занималась нравственным здоровьем человека - и человека настоящего, и человека будущего».**Валентин Распутин родился в деревне Аталанка Иркутской области. Закончив местную начальную школу, он вынужден был уехать за пятьдесят километров от дома, где находилась средняя школа (об этом периоде впоследствии будет создан знаменитый рассказ «Уроки французского»). После школы поступил на историко-филологический факультет Иркутского университета. Дебютировал в качестве рассказчика (первые сборники “Край возле самого неба” и “Костровые новых городов” вышли в 1966 году). Первым произведением, принёсшим ему известность, стала повесть “Деньги для Марии” (1967). В полную силу талант писателя раскрылся в повести "Последний срок" (1970). Затем последовали повести "Живи и помни" (1974) и "Прощание с Матёрой" (1976), поставившие их автора в ряд лучших современных русских писателей. В 1981 году вышли новые рассказы: "Наташа", "Что передать вороне", "Век живи — век люби". Появление в 1985 году повести Распутина "Пожар" вызвало большой интерес у читателя. В последние годы писатель много времени отдает общественной и публицистической деятельности. Живет и работает в Иркутске.

**Виктор Петрович Астафьев(1924-2001)**Выдающийся русский писатель, один из немногих, кого ещё при жизни называли классиком. Он завоевал любовь миллионов читателей своей искренностью, неподдельной болью о судьбах своей Родины и своего народа.Виктор Астафьев родился в селе Овсянка, что на берегу Енисея. В семь лет потерял мать - она утонула в реке. Он никогда не привыкнет к этой потере. Все ему «не верится, что мамы нет и никогда не будет». Заступницей и кормилицей мальчика стала его бабушка - Екатерина Петровна. Затем он попадает в школу-интернат, окончив которую начинает сам зарабатывать на хлеб. «Самостоятельную жизнь я начал сразу, безо всякой подготовки», - напишет впоследствии Астафьев. Окончив ФЗО, работает составителем поездов. Осенью 1942 года добровольцем уходит в армию. В 1945 года В.П. Астафьев демобилизуется и вместе с женой приезжает на ее родину, город Чусовой на западном Урале. По состоянию здоровья Виктор уже не может вернуться к своей специальности и, чтобы кормить семью, работает слесарем, чернорабочим, грузчиком, плотником, дежурным по вокзалу. В 1951 году, попав как-то на занятие литературного кружка при газете «Чусовской рабочий», Виктор Петрович за одну ночь написал рассказ «Гражданский человек» (впоследствии он переработает его в рассказ «Сибиряк»). В этом же году Астафьев перешел на должность литературного работника газеты. В 1953 году в Перми выходит его первая книга рассказов - «До будущей весны», а в 1955 году вторая - «Огоньки» (рассказы для детей). В 1958 году увидел свет его первый роман «Тают снега».В творчестве Астафьева в равной мере воплотились две важнейшие темы - военная и деревенская. Война предстала в его произведениях как великая трагедия («Веселый солдат», «Так хочется жить», «Прокляты и убиты» и др.).Деревенская тема поначалу наиболее полно воплотилась в первой книге «Последнего поклона», повести «Ода русскому огороду», рассказе “Жизнь прожить”, многих “Затесях”… В них ощущение “малой родины” с ее подворьем и пашней как гармонического мироздания. Поэтизация естественности природного и хозяйственного круговорота жизни. Включенность в него как мерило истинности существования человека. Своеобычность национальных характеров.С середины 1970-х годов целостная традиция “деревенской” прозы в творчестве Астафьева все более утрачивается. Составляющее ее ядро равновесие “лада и разлада” нарушается уже во второй книге “Последнего поклона” (1978) и “Царь-рыбе” (1975), а особенно в “Печальном детективе” (1986), где очевиден резкий крен к исследованию нравственного и социального неблагополучия того, что прежде виделось светлым, добрым и радостным. Меняется эмоциональная окраска. Прежде она создавалась душевным просветлением, радостью общего труда, теплотой семейного застолья. Теперь - бесчисленными столкновениями с многоликой бесчеловечностью, равнодушием и жестокостью. Все громче звучит “крик изболевшейся души”. Пожалуй, горше всего для Астафьева укоренившаяся с давних лет притерпелость народной, особенно глубинной деревенской России к повседневной униженности и утрате самоуважения, уже и не замечаемая самими людьми. Подробнее о деревенской прозе Астафьев.

**Литература:**

1. Словарь по литературоведению П. А. Николаева /При поддержке Российского Фонда Фундаментальных Исследований, 2004

2. Статьи о русской литературе / учебное пособие для поступающих в МГУ им М. В. Ломоносова, Москва, 1996

3. Валентин Распутин: библиографический очерк: (к 75-летию со дня рождения Валентина Распутина) / сост. гл. библиограф Г. Н. Ковалева; МАУК ЦБС Информационно-библиографический отдел. – Ангарск, 2012. – 28 с.: ил.

4. Оксана Анатольевна Пустарнакова / Урок по повести В.Г. Распутина «Прощание с Матёрой» (2011 / 2012 учебный год)

5. http://aydioknigi.moy.su / Валентин Распутин / Сборник произведений

6. http://www.proza.ru /Деревенская проза

**Лекция № 19**

**«Городская» проза в русской литературе. Творчество Ю.Трифонова. Основные темы и проблемы городской прозы. Писатели – представители данного направления. Общая характеристика творчества Ю.Трифонова.**

**План**

[1 Когда появилась «городская проза»?](https://literaguru.ru/gorodskaya-proza-v-literature-20-veka/#i)

[2 Причины возникновения «городской прозы»](https://literaguru.ru/gorodskaya-proza-v-literature-20-veka/#i-2)

[3 «Городская проза»: примеры, представители](https://literaguru.ru/gorodskaya-proza-v-literature-20-veka/#i-3)

[4 Анализ творчества Трифонова](https://literaguru.ru/gorodskaya-proza-v-literature-20-veka/#i-4)

Только **в 1970-1980-е годы XX в.** произведения на эту тему стали объединяться под рубрикой «городская проза». Стоит напомнить, что в современной литературе определения типа «деревенская», «городская», «военная» не являются научными терминами, носят условный характер.

Они используются в критике и позволяют установить самую общую классификацию литературного процесса. Филологический анализ, который ставит целью изучение особенностей стилей и жанров, своеобразия психологизма, типов повествования, отличительных признаков в использовании художественного времени и пространства и, конечно же, языка прозы, предусматривает иную, более точную терминологию.

**Что стало причиной возникновения городской прозы в ее новом качестве?** В 1960-1970-е годы в России активизировались миграционные процессы: городское население стало быстро увеличиваться. Соответственно изменялись состав и интересы читательской аудитории. Следует помнить, что в те годы роль литературы в общественном сознании была важнее, чем теперь. Естественно, что привычки, манера поведения, образ мыслей и вообще психология городских аборигенов привлекали к себе повышенное внимание. С другой стороны, жизнь новых горожан-переселенцев, в частности так называемых «лимитчиков», предоставляла писателям новые возможности для художественного исследования областей человеческого бытия.

**Первооткрывателем городской прозы стал Ю. Трифонов.** Его повести «Обмен» (1969), «Предварительные итоги» (1970), «Долгое прощание» (1971), «Другая жизнь» (1975) изображают каждодневную жизнь московской интеллигенции. У читателя складывается впечатление, что писатель сосредоточен исключительно на бытовой стороне жизни, но оно обманчиво. В его повестях действительно не происходит никаких крупных общественных событий, потрясений, душераздирающих трагедий. Однако нравственность человека проходит медные трубы именно здесь, на будничном семейном уровне. Оказывается, что выдержать такое испытание ничуть не легче, чем экстремальные ситуации. На пути к идеалу, о чем мечтают все герои Трифонова, возникают всевозможные мелочи жизни, загромождая дорогу и уводя путника в сторону. Они-то и устанавливают истинную ценность персонажей. Выразительны в этом плане названия повестей.

**Психологический реализм Ю. Трифонова** заставляет вспомнить рассказы и повести А. Чехова. Связь этих художников несомненна. Во всем своем богатстве, многогранности городская тема раскрывается в произведениях С. Довлатова, С. Каледина, М. Кураева, В. Маканина, Л. Петрушевской, Ю. Полякова, Вяч. Пьецуха и др.

В повести «Обмен» инженер Дмитриев решил обменять жилплощадь, чтобы съехаться с больной матерью. Но при ближайшем рассмотрении оказалось, что мать он предал. Обмен произошел, прежде всего, в плане духовном — **г**ерой «обменял» порядочность на подлость. В «Предварительных итогах» исследуется распространенная психологическая ситуация, когда человек, неудовлетворенный прожитой жизнью, собирается подвести черту под прошлым и с завтрашнего дня начать все заново. Но у переводчика Геннадия Сергеевича предварительные итоги, как это часто бывает, становятся окончательными. Он сломлен, воля его парализована, бороться за себя, за свои идеалы он больше не может.

Скрыть рекламу:Не интересуюсь этой темойТовар куплен или услуга найденаНарушает закон или спамМешает просмотру контентаСпасибо, объявление скрыто.

Не удается начать «другую жизнь» и Ольге Васильевне, героине одноименной повести, похоронившей мужа. В этих произведениях Трифонова особенно удачно использован прием несобственно-прямой речи, помогающий создать внутренний монолог персонажа, показать его духовные искания. Только через преодоление мелкой житейской суеты, «наивного» эгоизма во имя какой-то высокой цели может быть реализована мечта о другой жизни.

Тесно примыкает к этому циклу повестей и **роман «Время и место» (1981)**. Здесь двум главным действующим лицам — писателю Антипову и повествователю — удается прожить жизнь достойно, несмотря на то, что мрачное, трудное время способствовало скорее деградации личности.

**Литература:**

1. Абрамов 1990-1995 Абрамов Ф. Собр. соч. в 6-ти томах. - Л.: Худож. литра, 1990-1995.

2. Аверинцев 1991 Аверинцев С. Конфессиональные типы христианства у раннего Мандельштама //Слово и судьба О. Мандельштама. - М., 1991. - С. 287-298.

3. Агаева 1996 Агаева Т.И. Петербург как город романтической традиции в творчестве В.Ф.Одоевского //Рус. филология. - Харьков, 1996. - №3/4. - С. 19-22.

**Лекция № 20**

**Русская драматургия 20 века. Творчество А. Вампилов**

**Характерные особенности русской драматургии 20 века. Характерные темы и проблемы. Краткий обзор творчества А.Вампилова.**

**План**

* 1. Художественные открытия «театра А. Вампилова».
  2. Воплощение вампиловских традиций в творчестве драматургов 80-90-х годов XX века.

Одним из наиболее интересных и загадочных явлений в русской литературе второй половины XX века является творчество Александра Вампило-ва. Несмотря на то, что судьба отвела ему всего лишь тридцать пять лет жизни, а его литературное наследие совсем невелико по объему (несколько десятков фельетонов, очерков и рассказов, три одноактных и пять многоактных пьес), Вампилов по праву считается выдающимся драматургом современности, ведь далеко не каждому автору удается создать нечто целостное, развивающееся по своим законам, подчиняющееся особой эстетике, то есть свой собственный «театр». Тех, чье творческое наследие оформилось в единое понятие «театра» среди русских писателей немного: Н. Гоголь, А. Островский, А. Чехов, М. Горький, М. Булгаков. Таких высот мастерства смог достичь и А. Вампилов.

Его пьесы, прочно связанные друг с другом удивительным внутренним единством, образуют самобытное, многогранное и яркое художественное явление, которое в силу своего новаторского характера, с одной стороны, и прочной связи с русской литературной традицией, с другой стороны, не могло не оказать определенного влияния на развитие последующей русской драматургии, а также не могло не заинтересовать ее исследователей.

А. Вампилов родился 19 августа 1937 года. Его родители - Валентин Никитич и Анастасия Прокопьевна - были школьными учителями. Детство будущий драматург провел в сибирском поселке Кутулик, где и преподавали в местной школе его родители, увлекался музыкой, театром, спортом, много читал, особенно русскую классику. В 1954 году окончил десятилетку, а в 1955 году поступил учиться на историко-филологический факультет Иркутского университета. В 1958 году в газетах «Иркутский университет», «Советская молодежь» и «Ленинские заветы» были опубликованы десять рассказов начинающего писателя под псевдонимом А. Санин. С октября 1959 года

Вампилов становится штатным сотрудником иркутской газеты «Советская молодежь». Через год после завершения учебы в университете, в 1961 году, выходит его первая книга - «Стечение обстоятельств». В 1962 году он едет на свой первый творческий семинар драматургов в Малеевку, на котором представляет две одноактные пьесы: «Сто рублей новыми деньгами» и «Воронью рощу» (это первые варианты «Двадцати минут с ангелом» и «Истории с метранпажем»). В ноябрьском номере журнала «Театр» за 1964 год появляется его третья одноактная пьеса «Дом окнами в поле». В 1965 году Вампи-ловым закончен первый вариант «Прощания в июне» под названием «Ярмарка», в 1966 году - «Предместье» («Старший сын»). В том же, 1966, году его приняли в Союз писателей, и сразу три издания («Ангара», № 1, «Театр», № 8, ВУОАП) опубликовали пьесу «Прощание в июне». Летом 1967 года писатель закончил «Утиную охоту». «Провинциальные анекдоты» оформились как единое самостоятельное произведение в 1968 году. «Утиную охоту» автору удалось опубликовать лишь в 1970 году («Ангара», № 6), тогда же Вампилов работает над последней своей законченной пьесой «Прошлым летом в Чулимске», которая была завершена в 1971 году. Все эти годы драматургу с огромным трудом удавалось пробиться к читателю и зрителю. Две последние пьесы так и не увидели света рампы при жизни автора. А. Вампилов трагически погиб на озере Байкал за два дня до своего тридцатипятилетия, 17 августа 1972 года.

Как известно, одним из серьезнейших испытаний для художника и его творений является время. За прошедшие со дня гибели Вампилова три десятилетия его театр жил особой жизнью, тревожа сердца рядового читателя и зрителя, заставляя режиссеров и актеров искать новые пути сценического воплощения своих художественных образов, а также решения задач идейно-нравственного плана.

Кроме того, к настоящему моменту о творчестве Вампилова существует обширная литература. Это не только критические статьи и рецензии на спектакли и фильмы, но и монографии (Н.С. Тендитник, Н.П. Антипьев, В.И.

Толстых, Б.Ф. Сушков, Е.М. Гушанская). Достаточно велик перечень диссертаций, авторы которых пытались осуществить научный анализ тех или иных аспектов творческого наследия драматурга (Г.Г. Демин, Т.В. Журчева, И.В. Зборовец, JLJI. Иванова, М.С. Махова, М.Т. Меркулова, Н.В. Погосова, Е.И. Стрельцова, Н.В. Цымбалистенко).

Тридцать лет - достаточно большой срок для исследования творчества писателя, вполне достаточный для подведения некоторых итогов; эта задача видится особенно актуальной сейчас - на рубеже веков. Чтобы представить наиболее полную картину исследования «театра Вампилова», необходимо опираться на принцип хронологической последовательности и начать с самых первых попыток осмысления вампиловских пьес, относящихся к концу 60-х - началу 70-х годов XX века.

Впервые же столичная критика обратила внимание на А. Вампилова в 1962 году в связи с выходом в свет его книги «Стечение обстоятельств». В сентябрьском номере журнала «Москва» была опубликована статья Б. Привалова «На сатирической орбите», в которой наряду с произведениями других авторов рассматривалась и книга Вампилова. Б. Привалов, анализируя рассказы молодого автора, писал о нем как о подающем большие надежды юмористе, обладающем особой остротой взгляда на окружающую действительность, отмечал его стремление к оригинальным поворотам сюжета: «Главное для Вампилова - сюжет. Неожиданные концовки, парадоксальные сюжетные комбинации - стихия Вампилова».Как о драматурге, хотя и очень осторожно, критики заговорили о Вам-пилове уже после того, как его в 1966 году приняли в Союз писателей. В седьмом номере журнала «Сибирские огни» за 1968 год появилась обзорная статья «Бой с компромиссом», где автор, JL Финк, попытался проанализировать первую многоактную пьесу Вампилова «Прощание в июне», сравнив ее с пьесами других начинающих писателей. При этом критик ограничился рассмотрением только нравственной проблематики произведения, а точнее здесь и далее первая цифра в квадратных скобках указывается раздел библиографического списка литературы, порядковый номер источника и страница данного источника. проблемы выбора, даже лишь одного ее аспекта - отрицания компромисса человека с собственной совестью.

Начиная с 1968 года пьесы Вампилова все чаще и чаще ставятся в разных театрах страны, к процессу осмысления вампиловской драматургии подключаются и театральные критики, особенно сотрудничающие с журналом «Театр».

Одной из наиболее удачных постановок «Старшего сына» тех лет считается спектакль «Свидание в предместье» ленинградского Театра драмы и комедии, режиссера Е. Падве, на который в журнале «Театр» (1971, № 1) откликнулась Г. Бродская статьей «Герой пьесы А. Вампилова». Критик совершенно справедливо считает, что эта пьеса о добре и душевной чуткости, «о проблемах человечности», кроме того, в данной статье впервые отмечается водевильное начало пьесы, автор указывает на свойственные этому жанру ситуации, связанные с подслушиванием, подсматриванием, плутовством и обманом, которые в пьесе служат основой сюжета.

В последний год жизни Вампилова в печати были опубликованы три интересные работы, посвященные его творчеству: Н. Тендитник «В битве за человеческие сердца» (Сибирь, № 6), JI. Булгак «Время в пьесах молодых» (Театр, № 5), Н. Котенко «Испытание на самостоятельность» (Молодая гвардия, № 5). Причем, авторы в них обращаются не к одному какому-то произведению драматурга, а сразу к нескольким, в их поле зрения оказываются: «Прощание в июне», «Старший сын», «Провинциальные анекдоты», «Утиная охота».

**Литература:**

1. Арро В. Колея // Театр. 1987. - № 4. - С. 167-181.

2. Арро В. Трагики и комедианты. // Театр. 1990. - № 6. - С. 2 - 26.

3. Башкуев Г. Чио-Чио-Саня // Современная драматургия. 1995. - № 1 -2.-С. 49-62.

4. Вампилов А.В. Избранное. М.: Согласие, 1999. - 778 с.

**Лекция № 21  
Творчество Арбузов, В. Пановой. Новаторство драматургов. Темы и проблемы произведений, жанровая природа и своеобразие композиции.**

**План**

1.Характерные черты драматургии XX века.  
2.Основные темы драматургии А. Арбузова,

3.Основные темы драматургии В. Пановой,

Среди многообразия жанрово-стилевых направлений с конца 50-х годов до наших дней преобладает традиционное для отечественного театра социально-психологическое направление. В те годы оно было представлено пьесами Алексея Арбузова и Виктора Розова, Александра Володина и Самуила Алёшина, Веры Пановой и Леонида Зорина. Эти авторы продолжали исследовать характер нашего современника, обращались к внутреннему миру человека и с беспокойством фиксировали, а также пытались объяснить неблагополучие в нравственном состоянии общества, очевидный процесс девальвации высоких моральных ценностей. Вместе с прозой Юрия Трифонова, Василия Шукшина, Виктора Астафьева, Валентина Распутина, песнями Александра Галича и Владимира Высоцкого, киносценариями и фильмами Геннадия Шпаликова, Андрея Тарковского, Элема Климова и работами других деятелей искусства разных жанров пьесы названных выше авторов искали ответы на вопросы: «Что с нами происходит?! Откуда это в нас?!» То есть главная линия исследования жизни у драматургов этого времени была связана со спорами о герое.

Обычно под «героем времени» в советском литературоведении понимался герой положительный. Для литературы социалистического реализма первостепенной задачей было создание именно такого образа: героя революции, героя войны, энтузиаста труда, новатора, «тимуровца», «корчагинца» наших дней, образца для подражания. Однако жизнь значительно сложнее и подчас «не выдает» такого героя. Вот почему наша драматургическая классика часто подвергалась разгромной критике. Типичной оценкой правдивого искусства явилась, например, статья критика Нины Толчёновой «Рядом с нами», опубликованная в журнале «Театральная жизнь». Суммируя свои впечатления от пьес Вампилова, подвергая уничтожаемому разгрому пьесы «Мы, нижеподписавшиеся» Гельмана, «Гнездо глухаря» Розова, «Жестокие игры» Арбузова, не найдя в них положительного противостояния злу, автор обвинила драматургов в «подталкивании» нынешнего искусства на путь, пролегающий в стороне от больших дорог жизни народа, от предстоящих народу новых задач, от нерушимых гуманистических идеалов». Несколько ранее за это же подвергалось обструкции, как «безгеройное», «мелкотемное», творчество «поздно начинавших жизнь» в драматургии Володина и Розова на Всесоюзной конференции работников театров, драматургов и театральных критиков в 1959 году. Тогда их горячо поддержал в своем выступлении Арбузов; он дал бой их критическим недоброжелателям, подчеркнув, что эти писатели прежде всего талантливы и, что особенно ценно, «они не только знают своих героев, но и всерьез обеспокоены их судьбой»: «Любуясь ими, они не хотят в то же время ничего прощать, вот почему они не боятся показать нам их недостатки и пороки. Словом, они хотят лечить правдой, а не нас возвышающим обманом. Именно поэтому пьесы их оптимистичны».

С 1957 по 1967 годы театральное десятилетие. Появляется театр «Современник» (Олег Ефремов), с 1965 года Театр драмы и трагедии на Таганке (Юрий Любимов), театр имени ленинского комсомола (режиссер Анатолий Эфрос).

Расширяется жанровый диапазон драматургии: социально-психологическая драма, мелодрама (самый популярный жанр), историко-документальная драма, лирическая комедия и тд. В это время в театры приходит целая плеяда молодых драматургов, которые обновляют содержательную и техническую стороны драматургии (В. Розов, Л. Зорин, А. Володин, С. Алешин, Э. Радзинский, М. Рощин, А. Арбузов). Из драматургии уходит ее пафосность, официальность. Драматургия становится более бытовой, более приближенной к зрителю. На сцену выплескивается повседневная жизнь людей, их житейские хлопоты. И в этой повседневной жизни обнаружилась своя тонкая, деликатная поэзия, а в житейских хлопотах – острый драматизм. Эта жизнь была легко узнаваема – воссоздавался быт обыкновенной советской семьи, коммуналки или фабричной «общаги», звучал живой человеческий говор. Словом, складывалась такая эмоциональная атмосфера, в которой царил дух фамильярности, если угодно – домашности, и он царил не только на сцене, между персонажами, но распространялся также между сценой и зрительным залом. В этой атмосфере выговариваются до донышка, здесь не скрывают своих чувств и выражают их с мелодраматической аффектированностью – плачут и смеются, скандалят и нежничают.

С началом «оттепели» лиризм как повышенная субъективность художественного дискурса распространился на прозу и драматургию. Это была своеобразная переплавка обострившегося чувства времени, оживающей активности личности в структурное качество художественного текста – в наполнение слова энергией настроения, волевого напора, в «оличнение» текста, постепенное оттеснение безличного субъекта речи голосом живого человека, не умеющего и не желающего прятать за нейтральной фразой свое отношение к тому, что он видит и описывает.

В драматургии лирическое наступление вылилось в оживление жанра мелодрамы, одного из самых демократических театральных жанров. Мелодрама, поднявшая было голову перед самой войной («Машенька» Александра Афиногенова, «Таня» Алексея Арбузова, «Обыкновенный человек» Леонида Леонова), но оказавшаяся невостребованной в трагической атмосфере войны, с самого начала «оттепели» энергично заявила о себе.

Черты мелодрамы:

1. В центре частная жизнь обычного человека (быт)
2. Герой – обыкновенный советский человек
3. Повышенная субъективность драматургического дискурса. Открытость, доверительность, герой открыто говорит о своих переживаниях, выражает свое мнение (его слово подчеркнуто личное, нестандартное, энергично интонированное).
4. Живой голос, в котором проявляется необыкновенность «обыкновенного человека» (талант – чувство юмора, высокая чуткость души, умение фехтовать словом в драматическом диалоге и т.д.). «Земное» слово, бытовой говор, почти натуралистически звучащая речь.
5. Резкая смена эмоциональных регистров (герои могут смеяться и тут же рыдать)
6. Место событий – то место, где жило большинство из зрителей (кухня в коммунальной квартире или общежитии)
7. Атмосфера домашности, доверительная атмосфера

Отвергая сложившуюся иерархическую систему координат, которая ориентировала человека на то, чтобы тем или иным способом подняться по социальной лестнице, герои мелодрамы времен «оттепели» остаются «обыкновенными» (по социальным же стандартам). И это рождает массу новых конфликтных коллизий.

**Алексей Николаевич Арбузов** [13(26).5.1908, Москва — 20.4.1986, Москва] — драматург.

Родился в семье коммерсанта, выходца из дворян. Детские и юношеские годы Арбузова прошли в Петрограде, в обстановке разлада между родителями. Отец ушел из семьи, когда мальчику было 8 лет. Впечатления детства, осложненного семейной драмой, душевной болезнью матери, оставят свой след в творчестве драматурга. «Биография его театральна» в полном смысле этого слова. День, когда он увидел в Большом драматическом театре «Разбойников» Шиллера, раз и навсегда решил его судьбу. Юный Арбузов приобщался к театру последовательно и активно — сначала как статист на оперной сцене, затем как актер и режиссер (после окончания театральной студии П.П.Гайдебурова) и, наконец, как автор театрализованных газет, агитпредставлений и т.п. Секреты театра он познал раньше, чем научился писать пьесы. Первым драматургическим опытом Арбузова была пьеса «Класс», поставленная Красным театром в Ленинграде (1931). Спектакль закончился полным провалом, но это не остановило молодого автора. В начале 1930-х он переехал в Москву, где стал завлитом пролеткультовского Театра малых форм. Появление горьковского «Егора Булычова», по признанию Арбузова, побудило его расстаться с агиттеатром и «вернуться к психологии человека и его душе».

Успех пришел к Арбузову вместе с лирической комедией «Шестеро любимых» (1934). Предназначенная для сельской самодеятельности, она — неожиданно для автора — была поставлена во многих театрах страны. Комедия «Дальняя дорога» (1935) впервые выявила существенные черты творческой индивидуальности Арбузова. Заглавие пьесы выражало характерный для писателя мотив странствий, «дальней дороги» как манящего и исцеляющего средства для его героев. В этой бодрой и веселой комедии о юных строителях московского метро неожиданно возникала, однако, тревожная нота, связанная с темой одиночества (образ Лили Брегман). Эта тема станет одной из «сквозных» в творчестве писателя.

В полную силу талант Арбузова проявился в драме «Таня» (1938) — наиболее репертуарной его пьесе, сделавшей имя автора широко известным. Замысел ее возник, по словам Арбузова, из обычного желания предостеречь от бед близких ему людей. Судьба Тани, какой она представлялась драматургу, заключала в себе жестокий, но полезный жизненный урок. Автор выступал требовательным судьей своей героини, отказавшейся от себя ради любимого человека, и по ходу действия выводил ее на «правильный» путь — из тесного комнатного мирка в мир широкой общественной жизни. Однако образ Тани объективно получился шире нравоучительной авторской установки, а кое в чем и сопротивлялся ей. Со всей очевидностью это обнаружилось в спектакле московского Театра Революции (1939, реж. А.Лобанов, в роли Тани — М.Бабанова, для которой Арбузов и писал эту пьесу). Автора удивило и поначалу даже возмутило то, что осуждаемая им Таня, несмотря на свои ошибки и заблуждения, завоевала наибольшие симпатии зрителей. Спор о Тане, возникший между Арбузовым и Бабановой (Советское искусство. 1939. 27 апр.), был глубоко поучителен для драматурга. В дальнейшем он отказался от категорических интонаций по отношению к своей героине, внеся соответственные изменения в окончательный вариант пьесы (1947). Интерес к ней не ослабевал и в последующие десятилетия. Жизненная емкость образа Тани давала возможность талантливым актрисам в разное время открывать в нем новые, порой неожиданные грани: А.Фрейндлих в спектакле Театра им. Ленсовета (1963, реж. И.Владимиров), Т.Самойлова в Театре киноактера (1968), О.Яковлева в телефильме «Таня» (1974, реж. А.Эфрос). Рожденная эпохой 1930-х, данная пьеса Арбузова утверждала права и значимость т.н. «личной» темы, заметно потесненной в литературе тех лет проблемами «социальными», «производственными» и т.п. Автору «Тани» приходилось выслушивать немало упреков в пристрастии к «камерности» и «сентиментальности». Именно тогда зародилась у Арбузова полемическая мысль о том, что «на двадцати страничках "Бедной Лизы" Карамзина уместилась по существу вся русская литература XIX века». Эта мысль многое проясняет в позиции драматурга. Независимо от колебаний литературно-политического маятника, он сохранил интерес к сложной и тонкой сфере человеческих чувств на протяжении всей своей творческой жизни.

Не менее характерен для Арбузова и постоянный поиск продуктивных форм взаимодействия литературы и театра.

В 1938 он вместе с режиссером В.Плучеком организовал Московскую театральную студию с целью создания совр. спектакля коллективными усилиями творческой молодежи. То, что рождалось из импровизаций на репетициях, Арбузов обрабатывал и превращал в текст пьесы. Так появилась романтическая хроника об истории строительства молодого города в дальневосточной тайге — «Город на заре» (1940, новая ред.— 1957). Она была поставлена студийцами в февр. 1941 и тепло принята зрителями. Арбузовская студия имела государственный статус и с началом войны превратилась во фронтовой театр. След, оставленный ею, не пропал: на подобных студийных принципах возникли позднее московский театр «Современник», а также мн. нынешние театральные коллективы. Новым детищем А. явилась студия молодых драматургов, которой он руководил в последнее десятилетие своей жизни.

В годы войны с фашизмом Арбузов обратился к жанру, казалось бы, наименее отвечающему духу времени,— мелодраме. Пьеса «Домик на окраине» (первоначальное название «Домик в Черкизове», 1943) воспроизводила чеховскую ситуацию трех сестер (Вера, Надежда, Любовь) в условиях тыловой жизни периода войны. Она породила стойкие упреки по адресу Арбузова в «театральщине», в тяготении к «трогательным» и «жалостным» сценам и т.п. При этом за личные слабости драматурга выдавались порой особенности избранного им жанра. Не учитывалось, в частности, что мелодрама органично соответствовала природе таланта Арбузова, о чем свидетельствовали и более поздние его пьесы: «Потерянный сын» (1961), «Ожидание» (1976), «Жестокие игры» (1978) и др. Отвечая на упреки критики, Арбузов утверждал, что «нашим театрам недостает сердечности, страстности, азарта чувств, простой душевности...». Он настойчиво (и словом, и делом) выступал в защиту жанра мелодрамы и отстоял его правомочность в советской драматургии. В отличие от классических примеров данного жанра, в мелодраме Арбузова отсутствуют фигуры откровенных негодяев. Даже те немногие отрицательные герои, которые встречаются в его пьесах (Аграновский в «Городе на заре», Молодцов в «Потерянном сыне», Королевич из «Выбора», 1971), не дотягивают до уровня таких отрицательных героев, которые были бы способны существенно повлиять на развитие драматического действия. Это связано с особенностями мироощущения писателя, воспринимавшего любого человека с «оптимистической предпосылкой» и потому сознательно избегавшего деления своих персонажей на «хороших» и «плохих». После «Тани» Арбузов видел свою задачу в том, чтобы не обвинять героя, а объяснять его. Он считал, что «самые интересные схватки, которые могут быть в пьесе,— это схватки героя с самим собой».

Эти творческие принципы наиболее отчетливо воплотились в драме Арбузова «Годы странствий» (1950, опубл. в 1954). Раскрытие характера неординарного человека (Александра Ведерникова), находящегося в разладе с самим собой, причиняющего немало страданий другим людям и постепенно осознающего свои ошибки,— таково подлинное содержание этой драмы. Она пробудила острый интерес у зрителей и критики и оказалась в центре литературно-театральных споров той поры. Отсутствие в пьесе обвинительного авторского приговора вызвало явное неудовольствие критики. Драматурга обвиняли в попустительстве своему герою, в потакании индивидуализму и т.п. Публикация «Годов странствий» и постановка их на сцене совпали по времени с дискуссией об «идеальном герое», развернувшейся на страницах газет и журналов. Автор пьесы сознательно ломал привычные схемы и стереотипы в литературе, но освободиться от них до конца все же не смог. В финальной сцене он прибегал к излюбленному, не раз испытанному приему — отправлял своих героев в дальние северные или сибирские края для духовного «очищения» и возмужания.

Изменения во внутреннем мире молодого современника продолжали волновать Арбузова и в драме «Иркутская история» (1959).

Поставленная и оригинально интерпретированная крупными режиссерами (Е.Симоновым в Театре им. Е.Вахтангова, 1959; Н.Охлопковым в Театре им. В.Маяковского, 1960; Г.Товстоноговым в БДТ им. М.Горького, 1960), она стала заметным событием театральной жизни на рубеже 1950-60-х. Пьеса создавалась в такой общественной атмосфере, когда неприятие высоких слов оборачивалось в среде молодежи неприятием высоких чувств, разочарованием, скепсисом, принимавшим своеобразные формы морального «вызова». Действие драмы основано на борьбе за подлинность чувств, красоту и правду человеческих отношений. Ее главные герои — Валя, Виктор и Сергей — подвергаются серьезному нравственному испытанию, проверке критерием «настоящей любви». Исследователи заметили, что ревность в пьесе Арбузова, возможно, впервые в истории драмы становится силой не разрушающей, а возрождающей человека (образ Виктора). Сочетание яркой театральности, публицистичности и психологизма в «Иркутской истории» позволило ее автору избежать «камерности» и выйти к форме «открытой» драмы (в связи с этим немало споров было о месте и роли Хора в ней). Но время показало и другое: политическая терминология с примесью слов о «коммунизме», произносимых в основном устами Сергея, склонного к резонерству и к тому же лишенного чувства юмора, заметно ослабляет сегодня это произведение.

После «Иркутской истории» Арбузов написал немало пьес, большинство из которых так или иначе варьируют его излюбленные темы и мотивы. С годами писатель становился мудрее, и это побуждало его к переосмыслению некоторых проблем, затронутых им ранее. Знакомая по «Иркутской истории» ситуация (она любит его, но выходит замуж за другого), хотя и в иных исторических обстоятельствах, воспроизведена Арбузовым в «Моем бедном Марате» (1964). Судьбы Марата, Лики и Леонидика, прошедших через войну, внешне складываются как будто благополучно. Но душевные неурядицы и тревоги преследуют их и спустя много лет после блокады и фронта. Нелегко им дается искренняя и честная самооценка, осознание того, что «даже за день до смерти не поздно начать жизнь сначала».

Своеобразным продолжением судьбы Ведерникова на новом этапе явилась драма Арбузова «Счастливые дни несчастливого человека» (1968). Герой ее, молодой врач Крестовников, со временем многого достиг в научной карьере, но немало потерял в своем нравственном облике и остался, в сущности, одиноким человеком. Если прежние герои Арбузова выходили из одиночества к людям, то Крестовников, по выражению критика, проделал «путь обратный — от людей к одиночеству».

Целый ряд пьес Арбузова 1970-х связан с темой восприятия человеком приближающейся или уже настигшей его старости: «Сказки старого Арбата» (1970), «В этом милом, старом доме» (1971), «Старомодная комедия» (1975). Для пожилого кукольного мастера Балясникова («Сказки старого Арбата»), оказавшегося на грани творческого кризиса, старость сродни беде. Однако появление в его доме умной и обаятельной Виктоши воскрешает мастера духовно, возрождает в нем былые творческие силы. «Сказки старого Арбата» иногда называют «самой личной» пьесой Арбузова не только потому, что некоторые факты биографии героя совпадают с биографией автора, но и по свойственной ей интимной интонации, особой поэтической стилистике.

Возвращение Арбузова к молодежной теме в пьесе «Жестокие игры» (1978) обнаружило коренное изменение его взгляда на проблему, ранее поставленную в «Тане». Автор «Жестоких игр», этой совр. вариации «драмы безотцовщины», не оспаривает, как когда-то в «Тане», а напротив, отстаивает право женщины целиком посвятить себя семье, любимому человеку (образ геолога Маши). Столь неожиданный поворот в трактовке данной темы произошел не без влияния остро ощущавшихся драматургом отрицательных последствий женской эмансипации. Ориентация преимущественно на служебный успех, деловитость, сугубо рационалистический образ жизни за счет утраты любви и материнства как основы женского счастья тревожила Арбузова и в пьесе «Победительница» (1983). Предостережением в этом смысле прозвучала и последняя драма Арбузова с выразительным заглавием «Виноватые» (1985), где центральное место занимает проблема личной вины матери за судьбу когда-то брошенного ею сына. Действие пьесы развертывается как выявление печальных, хотя и отдаленных по времени, последствий этого факта. Писатель исходил из мысли о семье, годах детства как ничем не заменимой предпосылке нравственного и душевного здоровья человека и общества в целом.

Герои Арбузова — личности, как правило, незаурядные, легко заблуждаются и трудно преодолевают свои ошибки, расплачиваются за них дорогой ценой. Эмоциональный колорит его произведений составляет сочетание разноплановых элементов иронии, мягкого юмора, лиризма, сердечной патетики. При этом автору не всегда удается избежать умилительного оттенка в изображении неустроенных судеб своих персонажей. Интерес Арбузова к общечеловеческим проблемам, к воспитанию «культуры чувств» в немалой степени способствовал тому, что его драматургия получила широкое международное признание. Пьесы Арбузова ставились на театральных сценах Англии, США, Канады, Франции, Германии, Бельгии, Японии, Индии, Скандинавских стран и стран Латинской Америки. За рубежом его воспринимают как «естественного преемника Чехова».

Утверждал, что «театр должен быть простодушным». В драматургию пришел в 30е гг, тогда начал себя пробовать в жанре лирической мелодрамы. Пр: «Таня» (30е гг).

Возвращается в театр в годы Оттепели («Годы странствий» 1954 года). Его называли «камерный драматург чеховского плана» (камерный – атмосфера доверительности, чеховский – продолжает традиции Чехова (жанр – лирико-психологическая драма)). Основа его произведений – анализ процесса внутреннего становления героя (те основной сюжет - психологический). Название пьесы символично. Все события разворачиваются вокруг главного героя молодого врача Александра Ведерникова. Сюжет - процесс профессионального роста, любовные переживания. Сюжет проводит героя через годы странствий. Герой не идеальный, заблуждающийся, теряет смысл жизни, а затем обретает то, ради чего следует жить.

## Вера Федоровна Панова. Панова Вера Федоровна (1905/1973) — советская писательница. Творчество включает романы, повести, рассказы, пьесы, сценарии.

Родилась 7 марта (20 н.с.) в Ростове-на-Дону. В раннем детстве потеряв отца, Панова прожила трудное трудовое детство. Занималась самообразованием, с юности писала стихи.

В 17 лет работала в редакции ростовской газеты "Трудовой Дон".

В 1926 - 27 под псевдонимом "Вера Вельтман" писала фельетоны, будучи ведущей отдела фельетона в газете "Советский Юг".

До середины 1930-х работала в детских газетах и журналах Ростова ("Ленинские внучата", "Костер", "Горн").

В 1940 Панова переехала в Ленинград, откуда после начала войны была эвакуирована в Пермь, где работала в газетах и на радио.

Первую повесть написала в 1945 - "Семья Пирожковых" (в новой редакции 1959 - "Евдокия"). Во время войны Панова совершила в военно-санитарном поезде несколько рейсов к фронту, впечатления от которых послужили фактической основой повести "Спутники", увидевшей свет в 1946 (Государственная премия СССР, 1947).

В 1947 выходит роман "Кружилиха" о людях крупного уральского завода военных лет, вызвавший оживленную дискуссию.

В последующие годы Панова пишет ряд повестей и романов: "Ясный берег"(1949), "Сентиментальный роман" (1958), "Времена года" (1953).

В 1955 повестью "Сережа" открывается цикл произведений Пановой о детях: "Валя", "Володя", "Мальчик и девочка" и др.

В середине 1960-х обращается к жанру исторической повести. Сюжеты "Сказания об Ольге" и "Сказания о Феодосии" взяты из летописной истории Киевской Руси. В повести "Кто умирает" (1965) описан конец царствования Василия III. Цикл исторических повестей "Лики на заре" (1966).

Особое место в творчестве Пановой занимает драматургия: "Метелица" (1957), "Проводы белых ночей" (1961), "Еще не вечер" (1965) и др. На основе авторских инсценировок и сценариев Пановой поставлены фильмы: "Сережа", "Евдокия", "Високосный год", "Поезд милосердия", "Рано утром", "Мальчик и девочка" и др. Умерла В.Панова в 1973 в Ленинграде.

*Использованы материалы кн.: Русские писатели и поэты. Краткий биографический словарь. Москва, 2000.*

Панова Вера Фёдоровна [7(20).3.1905, Ростов-на-Дону — 3.3.1973, Ленинград; похоронена в пос. Комарово под Петербургом] — прозаик.

Отец Пановой — помощник бухгалтера в одном из ростовских банков, происходил из богатой, но разорившейся купеческой семьи. Мать — учительница музыки. Детство и юность будущей писательницы, оставшейся без отца и почти без средств к существованию, прошли в нужде. Вместе с тем о Ростове, своем родном городе, она сохранила нежные воспоминания, отразившиеся в ее произведениях. В то же время ростовский обыватель привил ей отвращение к мещанству, торгашеству, нечистому быту, меркантильным отношениям между людьми. Неудивительно, что разоблачение мещанства прошло через все ее творчество, в т.ч. в «Спутниках», «Кружилихе», «Сентиментальном романе», «Временах года» и др. Поступив в гимназию, Панова не смогла ее окончить из-за нужды, угнетавшей семью, и должна была искать самостоятельных заработков. Сначала это были репетиторские уроки, а затем работа в редакции ростовской газете «Трудовой Дон».

Журналистика на долгие годы становится основным занятием Пановой. Занимаясь журналистикой, она познакомилась в редакциях газет с Н.Погодиным, Вл.Ставским, Ю.Юзовским, А.Фадеевым. В Ростов приезжали Вл.Маяковский, А.Мариенгоф, С.Есенин, А.Луначарский.

С середины 1920-х Панова регулярно печатается в газете «Трудовой Дон», «Молодежь Дона», «Советский Юг» и др. Под псевдонимом В.Старосельская (по фамилии мужа), а затем — Вера Вельтман, напоминавшем о полузабытом писателе XIX в., Панова опубликовала много корреспонденции, очерков, статей, фельетонов. Причем фельетоны оказались у молодой писательницы наиболее удачными («Три исходящие», «Непризнанный гений», «Ветеринария по-черниговски», «Верховный жрец», «Фиговый листок», «Столичный литератор»). Эти публикации принесли ей первую, хотя и местную известность. Не прошли они бесследно и для более позднего творчества, оставив свой след в виде тонкой иронии, юмора, которые будут свойственны мн. ее знаменитым впоследствии произведениям.

Зимой 1934/35 произошел трагический перелом — был арестован по ложному обвинению ее второй муж Б.Вахтин, и Панова, боясь преследований, перебралась с детьми на Украину в с.Шишаки Полтавской обл. Там она пишет оказавшуюся, впрочем, неудачной трагедию в стихах о борьбе испанских республиканцев с франкистами.

Интерес к драматургии оказался сильным и творчески проявлялся на протяжении всей ее писательской деятельности. Когда в 1933 Панова приехала в Ленинград, она всерьез занялась проблемами театра. В довоенных пьесах «Илья Косогор» (1939), «В старой Москве» (1940) Панова обратилась к предреволюционным годам — к изображению мещанско-обывательского быта, оказавшегося живучим и в последующую эпоху. Пьеса «В старой Москве» была поставлена в Москве Ю.Завадским, а в Ленинграде ее репетировали перед войной в Театре им. А.Пушкина (реж. Л.Вивьен).

Великую Отечественную войну Панова встретила в Пушкине (под Ленинградом) и до прихода немцев эвакуироваться не успела. С ребенком (двое детей оставались в Шишаках на Украине) Панова с тяжкими бедствиями добралась до украинского села. Впечатления от этого драматичного пути впоследствии отрзились в ее пьесе «Метелица» (1942, под названием «Военнопленные», 2-я ред.— 1957) и в последней автобиографической повести «О моей жизни, книгах и читателях». В селе, на оккупированной территории, Панова познала на собственном опыте всю глубину народных бедствий. Она вышла из этого испытания нравственно закаленной и полной новых замыслов.

В конце 1943 ей удалось с Украины перебраться в Пермь. Этот город сыграл в ее жизни большую роль, поскольку именно там, в редакции газеты, она получила задание поехать корреспондентом в «образцовом» санитарном поезде, чтобы написать брошюру об опыте работы его персонала. Но еще до отъезда в прифронтовую полосу Панова написала небольшую повесть «Семья Пирожковых» (1944) — потом, в новой редакции, она стала известна под названием «Евдокия» (1957; по повести был снят одноименный фильм). Панова склонна была считать это произведение своим подлинным литературным дебютом, так как, по ее словам, именно «Евдокию» она впервые писала свободно и в настоящей своей манере. Тогда же в Перми Панова начала писать большой роман о заводской жизни, о рабочем поселке Мотовилиха. Через несколько лет этот роман стал известен читателям под названием «Кружилиха» (1947). В разгар работы она и отправилась по заданию редакции на санитарном поезде №312. Среди врачей, медсестер, раненых она провела около 2 месяцев. За это время поезд совершил 4 рейса, во время которых под стук колес и начала создаваться повесть «Спутники» (1946) — лучшее произведение Пановой, принадлежащее к классике литературы советского периода. Панова была принята в СП.

С повести «Спутники» началась подлинная, большая известность писательницы. Панова сумела создать небольшую, но выразительную галерею характеров. Каждому из основных героев посвящены отдельные главки: «Данилов», «Лена», «Доктор Белов», «Юлия Дмитриевна». По своему построению «Спутники» представляют собою как бы цепь законченных портретных новелл, которые незаметно для читателя, вместе с изменяющимся фокусом авторского повествования, создают целостный, достаточно масштабный художественный организм. Судьбы героев Пановой драматичны и неизменно даны в перспективе их жизненного развития: живя в настоящем, они раскрывают свою душу, обращаясь к воспоминаниям о прошлом, а их мечты о будущем, очень разные, тоже по-своему дают проекцию дальнейшего возможного пути в послевоенной жизни. Книга подкупает тонким психологизмом, выразительностью портретных деталей, абсолютной психологической правдивостью и напряженным внутренним авторским лиризмом, впервые с такой силой проявившимся в манере писательницы. В повести нет центрального героя, но есть главный мотив, который соединяет в единое целое все характеры, все разрозненные внешне судьбы. Этот главный мотив можно назвать ощущением, переживанием и передачей в художественном слове самого потока времени. Не случайно 3 части «Спутников» озаглавлены «Ночь», «Утро», «День», что в конкретном худож. воплощении имеет одновременно и обобщенный, символический характер. Заключительная часть «Спутников» — «День» — знаменует собою своего рода итог и предчувствие финала, т.е. конца войны, и наступление нового времени в жизни государства — его послевоенного дня.

Роман «Кружилиха» (1947), написанный раньше «Спутников», вызвал большой интерес как своего рода разновидность широко распространенного в советской литературе «производственного» романа. Главный конфликт «Кружилихи», развертывающийся между директором завода Листопадом и профсоюзным лидером Уздечкиным, лежит в отличие от большинства «производственных» романов почти исключительно в нравственной сфере. Именно эта сторона произведения вызывала в тогдашней критике, на многочисленных обсуждениях наибольшие сомнения и противоречивость в оценках. Но Панова была в «Кружилихе» верна себе: ее всегда интересовали и волновали нравственные проблемы. Все «производственное» (так же как в «Спутниках» «военное») зависело от нравственности людей, от следования этическим нормам, от богатства или обедненности человеческой личности.

От изображения заводской жизни Панова перешла (что было неожиданностью не только для читателей, но и для критики) к изображению совр. деревни. Она и сама, будучи сугубо городским человеком, поначалу сомневалась в успехе начатого ею дела. Чтобы ближе познакомиться с сельской жизнью послевоенного села, она поехала в один из животноводческих совхозов. И все же в основе ее впечатлений, ее знаний о людях деревни лежали переживания, связанные с тем украинским с.Шишаки, где она жила временами до войны и где перенесла тяготы оккупации.

В «Ясном береге» (1949) впервые у Пановой проникновенно показана русская природа и передана сама атмосфера деревенской действительности. В том животноводческом совхозе, где Панова провела некоторое время для сбора материала, она встретилась с человеком, послужившим ей когда-то прототипом для Данилова из «Спутников». Эта встреча повлекла за собою воспоминания о войне, а также необходимость так или иначе включить военную память, ее незарубцевавшиеся раны в свое повествование. Однако общая тональность повести, овеянная дыханием недавней победы и надеждами на будущее, была оптимистичной и светлой. Конфликты, уже вырисовывавшиеся в то время в сельской жизни, почти не задели внимания писательницы, да и общие требования к литературе («теория бесконфликтности») не располагали к жесткому анализу социальных явлений. Литература вплотную займется этими проблемами в недалеком будущем. Но характерно, что критика, в общем положительно оценившая повесть («Ясный берег», как и «Спутники» и «Кружилиха», получил Сталинскую премию), все же упрекала автора в сглаженности жизненных противоречий, в «голубизне» и некоторой сентиментальности повествования.

В «Ясном береге» в одной из главок появился 5-летний мальчик Сережа — ему и предстояло стать главным героем повести, появившейся через несколько лет,— «Сережа» (1955). К.Чуковский назвал эту книгу «классическим» произведением в литературе о детях. Вполне возможно, что образ ребенка был толчком к разработке темы поколений в романе «Времена года» (1953). В отличие от «Ясного берега» в нем подняты острые проблемы общественной морали и затронуты социальные противоречия; уже начавшие волновать многих писателей. Анализируя тот тип молодежи, который представлен в образе Геннадия Куприянова, Панова в сущности впервые обратила общественное внимание на истоки равнодушия и скептицизма, свойственные части юношества. Она увидела здесь совершенно реальную опасность. Критика не сразу по достоинству оценила эти попытки вторгнуться в сложнейшие проблемы общественной морали. Писательницу нередко упрекали, анализируя роман, за пристрастие к «вечным» проблемам и к «вневременной человечности», в абстрактном гуманизме и т.д. Это было несправедливо и шло вразрез с самим романом, нацеленным на познание современности (о чем Панова говорила в интервью, статьях и заметках).

После романа «Времена года» (романа о молодежи) Панова обратилась к изображению старшего поколения «Сентиментальный роман» (1958) образует вместе с «Временами года» как бы своеобразную, впрочем не предусматривавшуюся автором, дилогию на тему «отцы и дети». Это автобиографическое повествование, где Панова пишет о юности, о Ростове, о молодежных спорах своего времени. Естественно, что роман, названный самим автором сентиментальным, проникнут чувством сильнейшего лирического переживания. Возвращение в юность дало возможность лирической манере писательницы полностью реализовать себя. Роман плотно насыщен реалиями 1920-х. Автор не обходит тогдашних противоречий, но все же юность, с ее чистотой и бескорыстностью, с ее общественным темпераментом, является главным героем произведения. «Сентиментальный роман» критика по праву ставила в один ряд с широко развивавшейся в те годы в советской литературе «лирической прозой» («Дневные звезды» О.Берггольц и др.).

В последние годы жизни в своем исследовательском пафосе «истоков» Панова пошла еще дальше — в глубь истории Она пишет исторические рассказы о Древней Руси (княгиня Ольга), о периоде Смуты, об Иване Грозном. Все эти вещи были собраны в книге «Лики на заре» (1966). По ее словам, она использовала в своих исторических картинах и портретах «технику мозаики» Из отдельных фрагментов прошлого складывалась в целом выразительная панорама давних времен. Произведения полны аллюзий и аналогов. Панова подталкивала читателей к размышлениям сопоставительного характера. Главнейшей и остро актуальной темой ее «мозаик» была проблема власти и народа, тирании и моральной ответственности перед государством и нацией. Последним произведением Пановой стала книга «О моей жизни, книгах и читателях», опубликованная в 1975, уже после смерти писательницы.

**Литература:**  
1. Лейдерман, Н.Л., Липовецкий, М.Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы [Текст]: учебное пособие: в 2-х т. Т. 1: 1953 – 1968 / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – М., 2003 (Глава 2 «Соцреализм с человеческим лицом»)

2. Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь. Том 3. П - Я. с. 210-213.

3.Н. Крымова. Театр Арбузова // Алексей Арбузов. Драмы. – М., Искусство, 1969

**Лекция № 22**

**Творчество Л. Улицкой, В. Токаревой Л. Петрушевской**

**Феномен женской прозы в русской литературе.**

**План**

1. Современная женская проза
2. Творчество Л. Улицкой, В. Токаревой Л. Петрушевской

Современная женская проза активно заявила о себе в конце 1980-х начале 90-х г.г. И до сих пор дискуссии о ней не умолкают. Существуют разные точки зрения на вопрос о том, имеют ли право тексты, написанные женщинами, рассматриваться как самостоятельная область словесности. Для осмысления явления женской прозы с середины 90-х годов в литературоведении начинает использоваться термин «гендер». «Гендерные исследования в различных областях показали, что тот набор поведенческих и психологических характеристик, который традиционно расценивался как исконно женский или исконно мужской, зачастую являет собой не что иное, как поло-ролевой стереотип, социокультурный конструкт. Употребление этого понятия переносило акцент на взаимодействия между полами с учетом всей сложности их биологических, психологических, социальных и культурных особенностей» [5, с.8]. Выделение "женской прозы" в контексте современной литературы обусловлено несколькими факторами: автор – женщина, центральная героиня – женщина, проблематика так или иначе связана с женской судьбой. Немаловажную роль играет и взгляд на окружающую действительность с женской точки зрения, с учетом особенностей женской психологии. "Женская проза" официально была признана литературным явлением в конце ХХ века и сегодня выделяется как устойчивый феномен отечественной литературы. Творчество писательниц анализируется, публикуются спецальные исследования, рассматривающие различные аспекты женской прозы, проходят дискуссии, собираются конференции. Явление исследуется филологами, историками и социологами. Решаются вопросы о том, существуют ли особые женская эстетика, женский язык, женская способность письма. Но, в основном, исследователи приходят к выводу о том, что в "женской прозе" происходят те же самые процессы, что и в остальной литературе, процессы, направленные на поиск новых отношений в искусстве и новых приемов их фиксации. Критик и писательница О. Славникова считает, что женщины практически всегда выступали первопроходцами в открытии нового содержания. Сегодняшний расцвет женской прозы в России свидетельствует о том, что литература в стране есть и будет: «Почему возникновение женской прозы... противоречит концу литературы? Потому что женщина никогда не идет на нежилое место. В женской генетической программе не заложено быть расходным материалом эволюции. В экстремальной ситуации, когда мужчина обязан погибнуть, женщина обязана выжить».[8, с.173]. Многие критики ( Н.Габриелян, М Абашева и др.) считают, что вести речь о женской литературе нужно не в контексте «деления» литературы на мужскую и женскую, а лишь подразумевая расширение литературного наследия за счет утверждения самобытности и творческой индивидуальности пишущих женщин. О. Гаврилина связывает понятие «женская литература» с двумя основными значениями: «…в широком смысле - это все произведения, написанные женщинами, вне зависимости от того, придерживается ли автор в своем творчестве позиций феминизма или следует патриархальным традициям. И в узком понимании - это круг текстов, в основе которых лежит собственно женский взгляд на традиционные общечеловеческие проблемы (жизни и смерти, чувства и долга, взаимоотношения человека и природы, семьи, и многие другие)». [2, 107] То, что на литературном горизонте появились такие талантливые и разные писательницы, как Людмила Петрушевская, Татьяна Толстая, Людмила Улицкая, Виктория Токарева и др., сделало актуальным вопрос о том, что такое «женская литература» и как она вписывается в контекст современной литературы в целом. Появляются разнообразные формы "женской прозы", среди которых наиболее часто используемы социально-психологический, сентиментальный роман, роман-жизнеописание, рассказ, эссе, повесть. Свойством современности можно считать повышенную публицистичность, злободневность, усиленную экспрессивность женской прозы. Отличительной особенностью является и то, что большое значение приобретают в произведениях писательниц вопросы, связанные с мечтой, счастьем, любовью и детством. Появляется новый тип героя и новая реальность, неповторимый художественный мир. Новая проблематика и поэтика обусловили создание произведений, где женщина выступила главным действующим лицом, а не только выразителем авторской идеи. Сегодня можно говорить о том, что русская женская проза выделилась как устойчивый значимый феномен современной литературы, вызывающий глубокий интерес среди читателей и критики, благодаря своим высоким творческим достоинствам. Основная тематика женской прозы охватывает проблемы семьи, контраста детства и взрослой жизни, темы "утерянного рая", поиска смысла жизни, связи личности и общества, проблемы "маленького человека". Как сказала в одном из своих интервью Людмила Улицкая: «Мир мужской и мир женский – разные миры. Местами пересекающиеся, но не полностью. В женском мире большее значение приобретают вопросы, связанные с любовью, семьей, детьми». [9, с.230]. Мотив дома, семьи является центральным в творчестве Людмилы Улицкой. «Природа её произведений такова, - пишет М. Золотоносов, — что всё в них постоянно колеблется между семейным (по образцу XIX века) и женским романом современной поп-культуры, в котором выражены «женские мечты» и даются перечни типовых обид и желаний. Улицкая адаптирует классическую романную форму к современным привычкам «лёгкого потребления», переводит её на язык сегодняшней культуры». [3, с.7]. Роман Улицкой «Медея и её дети» касается не только семейных, но и глубинных человеческих связей, которые навеки скрепляют отношения. Писательница раскрывает тему женского бытия на фоне стремительно сменяющих друг друга исторических эпох. Как отмечает критик Т. Ровенская, роман является тем редким для современной женской литературы случаем, когда писательница не только выбирает женщину главной героиней, но и выносит ее имя в название произведения. Исследователь уверена, что «...по замыслу писательницы название произведения было призвано заговорить прежде, чем заговорят его страницы. Поэтому едва ли можно объяснить случайностью то, что Улицкая выбрала для своей героини имя, которое несёт многоуровневую культурную коннотацию, восходя к легендарной и героине Коринфского эпоса Медеи. Но Медея Улицкой лишена не только черт яростной менады, но и потомства. Она не убивает своих сыновей, а собирает вокруг себя детей и внуков своих многочисленных братьев и сестер. Основная жизнь Медеи вращается вокруг её дома и семьи - основных составляющих её бытия. Это бытие и представляет собой символическую модель мира женщины, которую по-своему рекоструирует писательница». [6, с.20]. Роман Улицкой резко выделяется на фоне произведений современной литературы освещающих семейную тему, где авторы пишут в основном о распаде семьи, о непрочных или неполных семьях, о том, как рушатся отношения. Медея Улицкой становится душой, объединяющим центром большой семьи. Одной из основных проблем в произведениях Людмилы Петрушевской является проблема «отцов» и «детей», вечная проблема преемственности поколений. Критики Н.Лейдерман и М.Липовецкий полагают, что писательница выражает в своем творчестве катострофический кризис семьи как социального института: «Драматическая ситуация у Петрушевской всегда обнажает искаженность человеческих отношений, особенно в семье или между мужчиной и женщиной; ненормальность и патологичность этих отношений неизменно приводит её персонажей к отчаянию и чувству непреодолимого одиночества». [4, с.113]. Обращаясь к различным жанрам, Л. Петрущевская решает основную творческую задачу: писательница прослеживает, как происходит деформация личности под влиянием среды, пытается раскрыть внутренний мир современного человека, показав его в исключительно сложных жизненных обстоятельствах; она видит его в самом разном обличье – от привычного до невероятного. Эта особенность прозы Петрушевской ствновится очевидной после прочтения повести «Маленькая Грозная», тоже по-своему поднимающей тему семьи. Главная героиня повести изгоняет семьи своих детей во имя идеи сохранения очага. Ради того, чтобы не позволить растащить имущество семьи, разменять для всех 150-метровую квартиру, она проявляет чудеса стойкости: выгоняет из дома старшего сына с беременной женой, родившей, едва отъехав от дома; выгоняет младшего парализованного сына, не позволив ему взять из семейного гнезда даже одеяло, чтобы прикрыть ноги; не пускает на порог в голодном 1944-ом двух бездомных сирот - дочерей лучшего друга своего мужа и т.д. Как отмечает М.Черняк, «Персонажи Петрушевской проживают трудную, несчастливую жизнь, а условия существования притупляют их чувства. Мир Петрушевской – это, действительно, «изнаночный мир», болезненный и угрюмый, не приукрашенный благородными чувствами и порывами души. Герои Петрушевской часто физически несовершенны или одержимы душевной болезнью; писательница именно с помощью таких персонажей обнажает несовершенство мира, то самое чеховское «отступление от нормы», которое дает возможность яснее и объемнее увидеть саму «норму».[10, с.178]. Для произведений Татьяны Толстой характерна постановка проблем, касающихся общечеловеческих вопросов бытия, «вечных» тем добра и зла, жизни и смерти, выбора пути, взаимоотношений с окружающими людьми, осознания себя и своего предназначения. В этой связи интересна мысль, высказанная В. Славиной, которая отмечает, что у Толстой звучит явная тоска по утерянным гуманистическим ценностям в искусстве, что, по мнению критика, является одним из первых признаков возвращения русской литературы к ее духовности и жизненной правде. [7, с. 40]. Специфика мироощущения Т. Толстой обуславливает единство публицистических и художественных текстов писательницы. Практически все исследователи справедливо отметили, что персонажи Татьяны Толстой являются чаще всего мечтателями, зависающими между реальностью и миром своих несбыточных грез. В этом плане эссе «Квадрат» и «Женский день» построены сходным образом. «Существует прекрасный мир мечты, где все гармонично и нет ни малейшего дефицита красоты, духовности, взаимной любви и продуктов питания. Этому чудесному раю противостоит грубая и пошлая эмпирическая реальность, практически не отличимая от преисподней. Поскольку божественная гармония недостижима, приходится адаптироваться к действительности». [1, с. 33]. Авторская позиция Татьяны Толстой проявляется в выборе героев-рассказчиков и парадоксальности точек зрения на мир. В произведениях Татьяны Толстой часто в сатирическом свете демонстрируется абсурдность многих сторон жизни, но одновременно показывается и высота нравственных идеалов русского народа (эссе "Квадрат", "Главный труп", "Неугодные лица", роман "Кысь", рассказы "Ночь", "Соня", "Круг"). Творчество Татьяны Толстой находится в одном ряду с выразителями той тенденции современной русской литературы, которая заключается в синтезе определенных черт реализма, модернизма и постмодернизма. Женская проза отражает характерные черты современного искусства, подводит итоги эстетическим исканиям всего столетия, своими художественными экспериментами и стилевыми открытиями намечает перспективу культуры будущего. Русская женская проза отражает страстный мучительный поиск идеала, поскольку это – главный смысл творчества каждого истинного художника слова. Любые пути раскрытия типологии женского творчества будут способствовать более глубокому проникновению в природу женского творчества, что и составляет задачу современной науки о литературе. Исследование специфики женской прозы будет способствовать ее дальнейшему утверждению и развитию в русле литературного процесса.  
**Литература:**

1. Беневоленская Н.Т. Татьяна Толстая и постмодернизм (Парадоксы творчества Татьяны Толстой) – СПб., 2008. -129 с.
2. Гаврилина О.В. Чувство природы как один из способов создания образа героини в женской прозе //Вестник Ленинградского государственного университета им.А.С.Пушкина. 2009. – № 2 (26). - с.105 – 114.