

Группа: ТЭК1/2

Дата проведения: 17.11.2022г.

Дисциплина: ОДБ.01 Литература

Тема: Мировое значение русской литературы.

План.

- 1.Русская литература как составная часть мирового литературного процесса, ее своеобразие и самобытность, тесная взаимосвязь с литературами других народов.
- 2.Гуманизм, народность, глубина постановки важных вопросов современности в произведениях русских писателей.
- 3.Многообразие форм и способов отображения действительности, поэтичность языка.
- 4.Нравственное и эстетическое значение галереи художественных образов, созданных русскими писателями.

1)Русская литература как составная часть мирового литературного процесса, ее своеобразие и самобытность, тесная взаимосвязь с литературами других народов.

Место русской литературы в мировом литературном процессе

Русская литература оказывает влияние не только на духовность русского народа, но и на становление культуры и искусства во всем мире. Самобытность и глубина русской литературы известна и в других странах, ведь она сделала неоценимый вклад в историю мирового литературного процесса.

Она никогда не была национально замкнутой, наоборот - русские писатели всегда поднимали в своих гениальных произведениях общечеловеческие вопросы, которые остаются вечными для мировой литературы. Но важно то, как они это делали - ведь произведения русских классиков пронизаны гуманностью и духом свободы, детальным психологизмом и тщательнейшим изучением человеческой души.

Зарубежные читатели впервые познали мощь и величие русской литературы в 1879, когда был сделан перевод "Войны и мира" Толстого на французский язык. После этого литература России стала отыгрывать важную роль в мировом литературном процессе, такие русские писатели, как Тургенев, Достоевский и Чехов влияли на духовную жизнь многих зарубежных стран.

Считается, что с конца XIX века русская литература заняла одно из передовых мест в развитии мировой культуры. Так как с начала XX века Россия переживала постоянные кризисы, ее литература носила революционный характер.

Это и подтолкнуло к кардинальному обновлению литературный процесс в России, появились новые формы и стили, а постоянно сменяющиеся исторические события повлекли за собой расцвет кризисного искусства. В 1909 году английские литераторы писали о том, что русская литература становится факелом...

Самобытность и общие тенденции русской литературы

Зарубежным читателям становятся известны и другие русские писатели: Некрасов, Лермонтов, Пушкин, Гоголь. По произведениям Толстого, Чехова и Достоевского в других странах до сих пор ставятся спектакли, снимаются кинофильмы, а их литературное наследие тщательно изучается.

Ведь русская литература богата эстетизмом и нравственностью, тонким осмыслением человеческой морали и глубоким проникновением в душу человека. Это можно назвать общими тенденциями мирового литературного процесса, но русские писатели относились и относятся к ним с особой душевностью и глубоким

психологизмом, что позволяет находить различные интерпретации русских романов до сих пор.

Это своеобразие русской литературы всегда поражало зарубежных литераторов, ее проникновенность и нравственные ценности не имеют аналогов в мире. Многие русские классики признаются великим мыслителями и философами, идеи, заложенные ими в творчество, вызывают настоящий восторг и душевный отклик у людей, независимо от нации и места рождения.

Произведения русских классиков несут в себе гуманистические традиции, а русский реализм и патриотизм уже давно известен всеми миру. Зарубежные критики всегда отмечали высокий идейно-художественный уровень литературы России, поэтому ее мировая ценность неоспорима.

Русская литература оказала огромное влияние на становление и развитие мирового литературного процесса, ее духовность и ярко выраженные нравственные ценности формировали течение духовной и культурной жизни не только на Родине, но и во всем мире.

2) Гуманизм, народность, глубина постановки важных вопросов современности в произведениях русских писателей

Гуманизм русской классической литературы

Главный источник художественной силы русской классической литературы - ее тесная связь с народом; в служении народу русская литература видела основной смысл своего существования. «Глаголом жечь сердца людей» призывал поэтов А.С. Пушкин. М.Ю. Лермонтов писал, что могучие слова поэзии должны звучать

...как колокол на башне вечевой

Во дни торжеств и бед народных.

Борьбе за счастье народа, за его освобождение от рабства и нищеты отдал свою лиру Н.А. Некрасов. Творчество гениальных писателей – Гоголя и Салтыкова-Щедрина, Тургенева и Толстого, Достоевского и Чехова – при всем различии художественной формы и идейного содержания их произведений, объединено глубокой связью с жизнью народа, правдивым изображением действительности, искренним стремлением служить счастью родины. Великие русские писатели не признавали «искусства для искусства», они были глашатаями искусства общественно активного, искусства для народа. Раскрывая нравственное величие и духовное богатство трудового народа, они пробуждали у читателя сочувствие простым людям, веру в силу народа, его будущность.

Начиная с 18 века, русская литература повела страстную борьбу за освобождение народа от гнета крепостного права и самодержавия.

Это и Радищев, рисовавший самодержавный строй эпохи как «чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лаяй».

Это и Фонвизин, выставивший на позор грубых крепостников типа Простаковых и Скотининых.

Это и Пушкин, считавший важнейшей заслугой то, что в «свой жестокий век восславил он свободу».

Это и Лермонтов, сосланный правительством на Кавказ и там нашедший свою преждевременную смерть.

Нет надобности перечислять все имена русских писателей, чтобы доказать верность нашей классической литературы идеалам свободы.

Наряду с остротой социальных проблем, характеризующих русскую литературу, необходимо указать на глубину и широту постановки ею моральных проблем.

Русская литература всегда старалась пробудить у читателя «чувства добрые», протестовала против любой несправедливости. Пушкин и Гоголь впервые подняли свой голос в защиту «маленького человека», скромного труженика; вслед за ними взяли под защиту «униженных и оскорбленных» Григорович, Тургенев, Достоевский. Некрасов. Толстой, Короленко.

Вместе с тем в русской литературе нарастало сознание, что «маленький человек» должен быть не пассивным объектом жалости, а сознательным борцом за человеческое достоинство. Эта мысль особенно ярко проявилась в сатирических произведениях Салтыкова-Щедрина и Чехова, осудивших всякое проявление покорности и угодливости.

Большое место в русской классической литературе уделено нравственным проблемам. При всем разнообразии трактовки нравственного идеала различными писателями нетрудно заметить, что для всех положительных героев русской литературы характерны неудовлетворенность существующим положением, неутомимый поиск истины, отвращение к пошлости, стремление активно участвовать в общественной жизни, готовность к самопожертвованию. Этими чертами герои русской литературы существенно отличаются от героев литературы Запада, действиями которых большей частью руководят погоня за личным счастьем, за карьерой, за обогащением. Герои русской литературы, как правило, не мыслят личного счастья без счастья родины и народа.

Русские писатели утверждали свои светлые идеалы прежде всего художественными образами людей с горячими сердцами, пытливым умом, богатой душой (Чацкий, Татьяна Ларина, Рудин, Катерина Кабанова, Андрей Болконский и др.)

Правдиво освещая российскую действительность, русские писатели не теряли веру в светлое будущее своей родины. Они верили, что русский народ «широкую, ясную грудь дорогу проложит себе...»

II. Русская литература конца XVIII – начала XIX веков

Державин Г.Р., Жуковский В.А. (Обзорное изучение)

Пушкин Александр Сергеевич (1799 – 1837)

Жизненный и творческий путь

Великий русский поэт родился в Москве, в старинной аристократической семье. Прадедом его по линии матери был «арап Петра Великого», пленный африканец Абрам (Ибрагим) Ганнибал. Пушкин всегда гордился своим происхождением и участием своих предков в исторических событиях.

В 1811 году по указу Александра I в Царском Селе под Петербургом был открыт Лицей – первое учебное для дворянских детей, куда был зачислен Пушкин.

Лицейские годы (1811 - 1817) станут для него началом серьезной литературной деятельности: впервые будут опубликованы ранние стихи Пушкина, он познакомится с ведущими писателями того времени (Г.Р. Державин, Н.М. Карамзин, В.А. Жуковский и др.), включится в литературную борьбу, став членом общества «Арзамас». «Дух лицейского братства» сохранит Пушкин на долгие годы, посвящая не одно стихотворение годовщине 19 октября (дата поступления в лицей) и поддерживая дружбу со многими лицеистами – поэтом А.А. Дельвигом, будущими декабристами В.К. Кюхельбекером, И.И. Пущиным. Секундантом роковой дуэли Пушкина будет бывший лицеист К.К. Данзас. Для лицейского периода поэта характерны жизнерадостные и беззаботные мотивы.

Петербургский период (1817 – 1820) в творчестве Пушкина знаменуется поворотом в сторону романтизма: отсюда бунтарское обращение к политическим темам в гражданской лирике. Ода «**Вольность**»(1817) призывает чуть ли не к народному восстанию и свидетельствует о крайнем презрении молодого поэта к царскому режиму.

Стихотворение «**Деревня**»(1819) построено на противопоставлении идиллических картин сельской природы и противоестественных крепостных порядков.

Послание «**К Чаадаеву**»(1818) заканчивается убедительным заверением, что вольность (падение самодержавия) обязательно придет:

*Товарищ, верь: взойдет она,
Звезда пленительного счастья,*

*Россия вспрянет ото сна,
И на обломках самовластья
Напишут наши имена!*

В 1820 году Пушкин закончил поэму **«Руслан и Людмила»**, в которой также проявились романтические настроения молодого поэта.

Южная ссылка (1820 - 1824) – новый период в творчестве Пушкина. Поэт выслан из Петербурга за крамольные стихи, попавшие в руки правительства, сначала в Екатеринослав, откуда волею судеб совершает путешествие по Кавказу и Крыму с семьей героя Отечественной войны 1812 года генерала Н.Н. Раевского, затем живет в Кишиневе, в Одессе. Цикл романтических «южных поэм» **«Кавказский пленник»** (1820 -21), **«Братья-разбойники»** (1821 -22), **«Бахчисарайский фонтан»** (1822 -23) посвящен изображению незаурядной личности (*исключительного героя*) на лоне роскошной южной природы в обществе, где процветает «вольность» (*исключительные обстоятельства*). Однако уже в поэме **«Кавказский пленник»** начинается, а в **«Цыганах»** (1824) завершается поворот к реализму, связанный с развенчиванием исключительности романтического героя.

Период очередной ссылки в родовое имение Михайловское (1824 – 1826) был для поэта временем сосредоточенной работы и раздумий о судьбах России и своего поколения, прогрессивные представители которого вышли 14 декабря 1825 года на Сенатскую площадь. Реалистический подход к изображению истории стал определяющим для трагедии **«Борис Годунов»** (1825). Стихотворения михайловского периода представлены уже зрелым лирическим героем, не пылким юношей-вольнодумцем, а художником, испытывающим потребность вспомнить минувшее. Стихотворения **«19 октября»** («Роняет лес багряный свой убор»), **«И.И. Пущину»** («Мой первый друг, мой друг бесценный»), **«Зимний вечер»**, **«Зимняя дорога»**, **«Няне»**, написанные в этот период, проникнуты настроением грусти и одиночества.

Возвращенный в Москву в 1826 году новым царем Николаем I, Пушкин тяжело переживает арест, ссылку и казнь своих товарищей и сам попадает под негласную опеку царя и шефа жандармов Бенкендорфа. Образцом гражданской лирики зрелого Пушкина служат стихотворения **«Во глубине сибирских руд»** (1827) и **«Анчар»** (1828). В 1828 - 1829 гг работает над поэмой **«Полтава»**. В 1829 году отправляется во второе путешествие на Кавказ – в Арзрум. В этом же году появляются шедевры его любовной лирики **«На холмах Грузии лежит ночная мгла»**, **«Я вас любил: любовь еще быть может...»**

Осенью 1830 года Пушкин, находящийся по личным делам в имении Болдино Нижегородской губернии, был вынужден задержаться с выездом в Москву. В Центральной России бушевала эпидемия холеры, и в связи с карантином были перекрыты все дороги. **7 сентября – 6 ноября 1830 года** стали в жизни Пушкина особым периодом, названным *Болдинской осенью*, - наивысшим подъемом его творческих сил. В короткий срок были написаны такие шедевры, как

стихотворения **«Бесы»**, **«Элегия»**, поэма **«Домик в Коломне»**, **«Сказка о попе и работнике его Балде»**, **«Повести Белкина»**, драматический цикл **«Маленькие трагедии»**.

Болдинской осенью был закончен и *роман в стихах «Евгений Онегин»*, начатый еще в Кишиневе в 1823 году, работа над которым шла более 7 лет и который публиковался по главам. Быт и нравы того времени выписаны с такой достоверностью и тщательностью, что В.Г. Белинский назвал роман *«энциклопедией русской жизни»*, и произведение по праву считается первым *русским реалистическим романом XIX века*.

В 1833 году Пушкин пишет поэму **«Медный всадник»**. В этом же году с целью собрать материал для «Истории Пугачева», поэт едет в оренбургскую губернию. Параллельно пишет исторический роман **«Капитанская дочка»**(1836).

В 1836 году Пушкин, семьянин, отец четырех детей, издатель ведущего литературного журнала «Современник». Оказался втянут в грязную светскую интригу, связанную с именем его жены. Вспыльчивый и гордый поэт был вынужден вступить за честь Натальи Николаевны и вызвал на дуэль барона Жоржа Дантеса, гвардейского офицера, пустого и циничного человека. Роковой поединок состоялся 27 января (8 февраля) 1837 года на Черной речке, в пригороде Петербурга. Смертельно раненный пулей Дантеса Пушкин в больших мучениях скончался в петербургской квартире на Мойке. Похоронен в Святогорском монастыре близ Михайловского.

По стечению обстоятельств стихотворение **«Я памятник воздвиг себе нерукотворный...»**, написанное за полгода до трагической гибели, стало творческим завещанием поэта, подводящим итоги его жизни. Он писал:

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,

И назовет меня всяк сущий в ней язык,

И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой

Тунгуз, и друг степей калмык.

Жизненный и творческий путь

Предок русского дворянского рода Лермонтовых шотландец Лермонт, поступивший в 17 веке на службу к московскому царю, происходил от легендарного зачинателя шотландской литературы Томаса Рифмача (XIII век). Будущий русский поэт родился в Москве, в семье офицера, мелкого помещика, после смерти жены в 1817 году оставившего единственного сына на попечение строгой, но заботливой бабушки Е.А. Арсеньевой. Разлуке с отцом Лермонтов посвятит стихотворение **«Ужасная судьба отца и сына»**(1831).

Детство Лермонтова проходило в имении бабушки – селе Тарханы Пензенской губернии, а также в Москве. Слабого здоровьем мальчика часто вывозили на Кавказ, красота которого воспевалась им еще в ранних стихах.

В 1828 году Лермонтов поступает в Московский благородный пансион, в 1830 – 1832 годах он учится на нравственно-политическом отделении Московского университета, из которого его отчисляют за вольномыслие. В 1832 году вместе с бабушкой он переезжает в Петербург и поступает в Школу юнкеров, а в 1834 произведен в чин корнета лейб-гвардии Гусарского полка.

Уже в юношеских стихотворениях («**Парус**» (1832)) Лермонтова проявился основной мотив его творчества – *одиночество*, связанный как с особенностями личности самого поэта, так и с романтической традицией и ее культом героя-одиночки, отвергнутого обществом, – бунтаря и свободолюбца.

Юный поэт, находясь под влиянием Байрона и Пушкина, стремится избавиться от этого влияния, осознать свой собственный путь. Так, в стихотворении «**Нет, я не Байрон, я другой...**»(1832) поэт подчеркивает свою «русскую душу», но тем не менее еще остаются сильны байронические мотивы.

Первым, напечатанным с ведома поэта, стихотворением было «**Бородино**»(1837), в котором впервые проявился лермонтовский реализм.

В 1837 году Лермонтов, находясь в Петербурге, получил известие о гибели Пушкина и немедленно откликнулся гневным стихотворением «**Смерть поэта**» – первым в истории литературы, в котором во всей полноте осознается значение великого русского поэта. Признавая опасность этого стихотворения, распространяющегося в списках, Николай I распорядился арестовать Лермонтова и сослать на Кавказ. В 1838 году с согласия царя на настоятельные прошения Е.А. Арсеньевой поэта вернули из ссылки.

Раздумьям о судьбе своего поколения, обреченного на бездействие и бесславие, посвящено стихотворение «**Дума**»(1838):

Печально я гляжу на наше поколенье:

Его грядущее иль пусто, иль темно...

Горькие раздумья поэта об одиночестве в обществе «светской черни» наполняют его стихи «**Как часто пестрою толпою окружен...**»(1840), «**И скучно и грустно, и некому руку подать...**»(1840).

Но не все так мрачно в художественном мире Лермонтова: поэт порой умеет находить гармонию с миром. Стихотворения «**Молитва**»(«В минуту жизни трудную», 1839), «**Когда волнуется желтеющая нива...**»(1837), «**Выхожу один я на дорогу**»(1841) подводят итоги лирических мечтаний поэта о гармонии с природой. Родная природа для Лермонтова – это наиболее близкий образ родины, которую поэт любит «странною любовью» не за ее государственное и историческое величие, а за «лесов безбрежных колыханье», «разливы рек ее, подобные морям»... Такое отношение к России было новым и необычным для русской лирики XIX века.

Реалистическая драма в стихах «**Маскарад**»(1835 -1836) стала вершиной драматургии Лермонтова. Вершиной творчества поэта в крупной поэтической форме стали поэмы «**Демон**» (1839) и «**Мцыри**»(1839), а итоговым прозаическим

произведением – роман **«Герой нашего времени»**(1837 –1840). Это *первый русский реалистический роман в прозе*. Образ Печорина раскрывается Лермонтовым через призму сложной композиции романа, состоящего из пяти новелл, истории которых рассказывают три героя-повествователя: автор и Максим Максимыч (**«Бэла»**), автор (**«Максим Максимыч»**), **«Журнал Печорина»** (**«Предисловие»**), Печорин (**«Тамань»**, **«Княжна Мери»**, **«Фаталист»**). Столь необычная композиция передает сложность и противоречивость характера Печорина, а повествование от нескольких лиц помогает оценить его поступки с разных сторон. Открытие Лермонтова-романиста заключается также в глубоком проникновении во внутренний мир Печорина, поэтому **«Герой нашего времени»** - это и первый русский *психологический роман*.

Трагической оказалась судьба самого Лермонтова. В 1840 году за дуэль с сыном французского посла он был вновь сослан на Кавказ. Здесь Лермонтов участвует в боевых действиях, а в 1841 году после непродолжительного отпуска, проведенного в Петербурге, он возвращается в Пятигорск. Представители петербургского общества, находящегося на минеральных водах, многие из которых ненавидели поэта, спровоцировали конфликт с бывшим приятелем Лермонтова. Столкновение приводит к дуэли: 15 июля у подножия горы Машук Мартынов убил Лермонтова. Тело поэта было сначала погребено в Пятигорске, а в 1842 году по настоянию бабушки Е.А. Арсеньевой перезахоронено в могильном склепе в Тарханах.

Жизненный и творческий путь

Полную свою фамилию Гоголь-Яновский, доставшуюся от родителей, мелкопоместных украинских дворян, Гоголь сократил до первой части. Родился писатель в местечке Большие Сорочинцы Миргородского уезда Полтавской губернии. Детство его прошло в имении отца Васильевка–Яновщина. Учится Гоголь сначала в Полтавском училище, в 1821 – 1828 годах – в Гимназии высших наук в г. Нежине.

Первую свою поэму **«Ганс Кюхельгартен»** Гоголь издает в Петербурге в 1829 году, куда переезжает после окончания Нежинской гимназии, а после ее провала скупает на последние деньги все экземпляры и сжигает их. Так, уже с первых шагов в литературе у Гоголя появляется страсть сжигать собственные произведения. В 1831 и 1832 годах выходят две части сборника повестей Гоголя **«Вечера на хуторе близ Диканьки»** (**«Сорочинская ярмарка»**, **«Вечер накануне Ивана Купала»**, **«Майская ночь. Или Утопленница»**, **«Пропавшая грамота»**, **«Ночь перед Рождеством»**, **«Страшная месть»**, **«Иван Федорович Шпонька и его тетушка»**, **«Заколдованное место»**). Юмористические повести **«Вечеров»** содержат богатый украинский фольклор, благодаря которому созданы комические и романтико-фантастические образы и ситуации. Публикация сборника сразу принесла Гоголю славу комического писателя.

В 1835 году Гоголь получает место адъюнкт-профессора в Петербургском университете и читает лекции по истории средних веков. Новые сборники повестей **«Миргород»**(1835) (**«Старосветские помещики»**, **«Тарас Бульба»**,

«Вий», «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем») и «Арабески» (1835) («Невский проспект», «Записки сумасшедшего», «Портрет») свидетельствуют о повороте писателя к реализму, но реализму особому – фантастическому.

Новаторской была и драматургия Гоголя: комедии «Ревизор» (1835) и «Женитьба» (1841) обогатили новым содержанием русский театр. «Ревизор» написан на сюжет забавной истории, рассказанной Гоголем Пушкиным, о том, как провинциальные чиновники приняли за ревизора Хлестакова, «пустейшего человека». Комедия имела огромный успех у публики и породила огромное количество отзывов – от самых ругательских до самых восторженных.

Фантастическая повесть «Нос» (1836), а затем повесть «Шинель» (1842) завершают «Петербургские повести» Гоголя. В «Шинели» писатель продолжил начатую Пушкиным тему «маленького человека».

Еще в 1835 году по легенде, распространенной самим Гоголем, Пушкин «подарил» ему сюжет главного произведения всей его жизни – *поэмы (в прозе) «Мертвые души»*. В 1836 году Гоголь уехал за границу, посетил Германию, Швейцарию, Париж и до 1848 года проживал в Риме, где и начал свою бессмертную поэму. Сюжетная основа гоголевской поэмы проста: авантюрист Чичиков, путешествуя по России, намеревается скупить у помещиков умерших крестьян, числившихся живыми на бумаге, – в «ревизских сказках», а затем заложить их в Опекунский совет, получив за это деньги. Герой предполагает изъездить всю Россию, что и требовалось автору для создания всеохватывающей картины русской жизни. В результате возникает удивительная картина гоголевской России. Это не только «мертвые души» помещиков и чиновников, но и «живые души» крестьян как воплощение русского национального характера. Авторское отношение к народу, к родине выражается в многочисленных *авторских отступлениях*. С особой любовью и размахом в них Гоголь пишет о России и ее будущем, создавая величественные образы дороги и мчащейся по ней «птицы-тройки».

В планах автора было воскресить «мертвую душу» Чичикова, сделать его идеальным русским помещиком, крепким хозяйственником. Образы подобных помещиков намечены в сохранившихся черновых вариантах II тома «Мертвых душ».

К концу жизни Гоголь испытывает глубокий духовный кризис, связанный с тем, что он не находит в себе силы быть истинным религиозным писателем (целиком проблемам духовной жизни посвящена скандально известная и недооцененная современниками книга «**Выбранные места из переписки с друзьями**» (1847)), так как нравственное воскрешение героев «Мертвых душ» – задача религиозная, связанная с христианской традицией.

Перед смертью Гоголь сжигает вариант второго тома своей поэмы. Это была обычная практика: неудавшиеся, по его мнению, тексты он уничтожал, чтобы переписать заново. Однако на этот раз – не успел. Гоголь умер в Москве, был

похоронен в Свято-Даниловом монастыре, а в 1931 году прах писателя перенесли на Новодевичье кладбище.

I

V. Литература второй половины XIX века

Журнал «Современник».

Журнал был основан Пушкиным в 1836 году. После его смерти в 1837 году редактором журнала стал друг Пушкина профессор Петербургского университета Плетнев.

В 1847 году журнал в аренду взяли Н.А. Некрасов и И.И. Панаев. Они сумели сгруппировать вокруг журнала все лучшие литературные силы того времени. Критический отдел вел Белинский, печатали свои произведения Герцен, Тургенев, Григорович, Толстой, Фет и др.

В период революционного подъема в редакцию «Современника» вошли Чернышевский и Добролюбов. Они превратили журнал в орудие борьбы за свержение самодержавия. В то же время среди сотрудников журнала наметились непримиримые противоречия между писателями-демократами и писателями-либералами. В 1860 году в редакции произошел раскол. Поводом послужила статья Добролюбова «Когда же придет настоящий день», посвященная роману Тургенева «Накануне». Тургенев, отстаивавший либеральные позиции, был не согласен с революционной трактовкой своего романа и после того, как статья была напечатана, в знак протеста ушел из редакции журнала. Вместе с ним покинули журнал и другие либеральные писатели: Толстой, Гончаров, Фет и др.

Однако после их ухода Некрасов, Чернышевский и Добролюбов сумели сплотить вокруг «Современника» талантливую молодежь и превратили журнал в революционную трибуну эпохи. В результате в 1862 году издание «Современника» было приостановлено на 8 месяцев, а в 1866 году он был закрыт окончательно. Традиции «Современника» продолжил журнал «Отечественные записки» (1868 - 1884), который издавался под редакцией Некрасова и Салтыкова-Щедрина.

Жизненный и творческий путь

Родился А.Н. Островский 31 марта 1823 года в Москве в семье чиновника – разночинца. Семья Островских жила в то время в Замоскворечье, в той части Москвы, где издавна селились купцы. Впоследствии они станут героями его произведений, за что и назовут Островского Колумбом Замоскворечья.

В 1840 году Островский поступает на юридический факультет Московского Университета, но профессия юриста не привлекает его, и в 1843 году он оставляет университет. Отец лишает его материальной поддержки, и А.Н. поступает на службу в «совестный суд». В «совестном суде» разбирали дела «по совести» между родственниками. Через два года, в 1845 году, он переводится переписчиком бумаг в коммерческий суд. В 1847 году выходит его первая пьеса «Свои люди - сочтемся» («Банкрот»).

С начала 1850-х годов пьесы Островского ставятся с успехом петербургским Александринским и московским Малым театрами. С Малым театром будет связана почти вся драматургия русского классика.

С середины 50-х годов писатель сотрудничает в журнале «Современник». В 1856 году он вместе с научной экспедицией совершает путешествие по верховьям Волги, изучает быт приволжских городов. Результатом этой поездки стала пьеса «Гроза», напечатанная в 1859 году. После «Грозы» жизнь писателя текла ровно, он много работает над своими произведениями.

В 1886 году Островский был назначен заведующим репертуарной частью московских театров, начальником театрального училища. Он мечтает о реформе театра, однако мечтам писателя не суждено было сбыться. Весной 1886 года он тяжело заболевает и уезжает в имение Щелыково в Костромской губернии, где 2 июня 1886 года умирает.

Островский – автор более 47 оригинальных пьес. Среди них: «Не в свои сани не садись», «На всякого мудреца довольно простоты», «Бесприданница», «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые», «Волки и овцы», «Не все коту масленица», «Горячее сердце», «Снегурочка» и др.

Пьеса «Гроза»

Быт и нравы города Калинова

Действие драмы А.Н. Островского «Гроза» происходит в провинциальном городе Калинове, расположенном на берегу Волги. «Вид необыкновенный! Красота! Душа радуется!»- восклицает Кулигин, один из местных жителей.

Но на фоне этого прекрасного пейзажа рисуется безотрадная картина жизни.

В купеческих домах, за высокими заборами, за тяжелыми замками льются невидимые слезы, творятся темные дела. В душных купеческих хоромы царит произвол самодуров. Тут же разъясняется, что причина нищеты – бессовестная эксплуатация бедных богатыми.

В пьесе выступают две группы обитателей города Калинова. Одна из них олицетворяет гнетущую власть «темного царства». Это Дикой и Кабаниха, угнетатели и враги всего живого и нового. К другой группе относятся Катерина, Кулигин, Тихон, Борис, Кудряш и Варвара. Это жертвы «темного царства», но по-разному выражающие свой протест против этой силы.

Рисуя образы представителей «темного царства», самодуров Дикого и Кабаниху, Островский совершенно ясно показывает, что деспотизм и жестокость их держатся на деньгах. Это деньги дают Кабанихе возможность и распоряжаться у себя в доме, и командовать странницами, которые постоянно всему свету разносят ее нелепые мысли, да и вообще диктовать нравственные законы всему городу.

Основной смысл жизни Дикого – обогащение. Жажда денег изуродовала его, превратила в безрассудного скрягу. Нравственные устои в его душе основательно расшатаны.

Кабаниха – защитница старых основ жизни, обрядов и обычаев «темного царства». Ей все кажется, что дети стали выходить из-под влияния родителей. Кабаниха ненавидит все новое, верит всем нелепым выдумкам Феклуши. Она, как и Дикой, предельно невежественна. Арена ее деятельности – семья. Она не считается с интересами и склонностями своих детей, на каждом шагу оскорбляет их своими подозрениями и упреками. По ее убеждению, основой семейных отношений должен быть страх, а не взаимная любовь и уважение. Свобода, по мнению Кабанихи, ведет человека к нравственному падению. Деспотизм Кабанихи носит ханжеский, лицемерный характер. Все ее действия прикрываются маской покорности божьей воле. Кабаниха – жестокий и бессердечный человек.

Между Кабанихой и Диким много общего. Их объединяет деспотизм, суеверие, невежество, бессердечность. Но Дикой и Кабаниха не повторяют друг друга. Кабаниха хитрее Дикого. Дикой не прикрывает своего самодурства. Кабаниха же прячется за бога, которому она якобы служит. Как ни отвратителен Дикой, Кабаниха страшнее и вреднее его. Авторитет ее признан всеми, даже Дикой говорит ей: «Ты одна во всем городе разговорить меня можешь». Ведь самодурство Дикого основано прежде всего на безнаказанности, и потому он пасует перед сильной личностью. Его невозможно «просветить», но можно «прекратить». Марфе Игнатьевне это легко удается.

Именно Дикие и Кабанихи создают в городе атмосферу «жестоких нравов», в которой задыхаются свежие, молодые силы. Бросается с обрыва в Волгу Катерина, убегает из дома с Кудряшом Варвара, не выдержав деспотизма матери, Тихон потерял всякую способность жить и мыслить самостоятельно. Нет в этой атмосфере места добру и любви.

Действие пьесы не выходит за пределы семейного, бытового конфликта, но этот конфликт имеет большое социально-политическое значение. Пьеса явилась страстным обвинением деспотизму и невежеству, царившим в предреформенной России, горячим призывом к свободе.

Жизненный и творческий путь

Родился Гончаров в Симбирске, в семье богатых купцов, начальное образование получил дома, затем в частном дворянском пансионе. В 1822 году был отправлен в Московское коммерческое училище, где проучился 8 лет, о которых вспоминает с горечью. В 1831 – 1834 годах Гончаров учится на словесном отделении Московского университета и попадает совсем в иной круг студенческой молодежи – будущей дворянской и разночинской интеллигенции. После окончания университета, прослужив несколько месяцев секретарем симбирского губернатора, он переезжает в Петербург и сближается с литературными кругами, удивляя всех довольно слабыми стихами и пробуя себя в жанрах очерка и повести.

В 1847 году в журнале «Современник» выходит его первый роман **«Обыкновенная история»**, который, по словам Белинского, нанес «страшный удар романтизму, мечтательности, сентиментализму, провинциализму». В 1852 – 1855 годах Гончаров в качестве секретаря совершает кругосветное путешествие на фрегате «Паллада», впечатления от экспедиции воплотились в

книге очерков, которая так и называлась **«Фрегат Паллада»**(1855 -1857). По возвращении в Петербург писатель служит в департаменте министерства финансов, затем в цензурном комитете, пока не выходит в отставку в 1860 году.

В 1859 году опубликован второй роман Гончарова, работа над которым длилась около десяти лет, - **«Обломов»**. Главное художественное открытие – образ главного героя Ильи Ильича Обломова, русского барина «лет тридцати двух-трех от роду», проводящего свою жизнь, лежа на диване в петербургской квартире. В романе важен не столько сюжет, сколько изображение главного героя, взаимоотношение его с другими героями (Штольц, Ольга, Захар, Агафья Матвеевна).

Важную роль в художественном отношении играет в романе вставная глава **«Сон Обломова»**, написанная значительно раньше других (1849). В ней изображен не просто особый, а до крайности консервативный мир родового имения Обломовки. В реальности Обломовка – это земной рай, где все, даже крестьяне и дворовые, живут счастливо и размеренно, ни о чем не печалься, рай, который покинул Обломов, повзрослев и оказавшись в Петербурге. Теперь, вне Обломовки, он пытается воссоздать прежний рай в новых условиях, так же отгораживаясь от реального мира несколькими слоями перегородок – халатом, диваном, квартирой, создавая то же замкнутое пространство. Верный традициям Обломовки, герой предпочитает лениться, бездействовать, погружаясь в безмятежный сон, который вынужден иногда прерывать крепостной слуга Захар, «страстно преданный барину», и при этом большой лжец и грубиян. Ничто не может нарушить обломовского затворничества. Пожалуй, лишь одному Андрею Штольцу, другу детства Обломова, удастся на относительно продолжительное время «разбудить» друга. Штольц – во всем противоположность Обломова. На этой *антитезе* и строится весь роман. Штольц – энергичный, деятельный, целеустремленный. Благодаря ему Обломов выходит в свет, занимается запущенными делами имения и даже влюбляется в знакомую Штольца – Ольгу Ильинскую. Любовь к Ольге, по замыслу Штольца, должна была окончательно «пробудить» Обломова, но этого не произошло. Наоборот, Обломов не только вернулся в прежнее свое состояние, но и усугубил его, женившись на доброй и заботливой вдовушке – Агафье Матвеевне Пшеницыной. Которая, создав для него все условия тихого обывательского быта, возродила любимую Обломовку и привела его к гибели.

Роман «Обломов» был встречен публикой восторженно: в нем оценили, прежде всего, подробный анализ социального явления, описанного Гончаровым, - *обломовщины* – как состояния духовного и интеллектуального застоя, берущего начало в русском барстве и крепостных порядках.

После «Обломова» писатель возвращается на государственную службу: с 1862 года редактирует газету министерства внутренних дел «Северная почта», затем входит в Совет по делам печати, снова назначается на должность цензора и с большими перерывами пишет свой последний, третий, роман – **«Обрыв»**(1849 -1869).

В последние десятилетия жизни Гончаров пишет воспоминания, очерки и критические статьи, в том числе ставший классическим разбор комедии «Горе от ума» А.С. Грибоедова «**Милльон терзаний**» (1872).

Поэты «чистого искусства»

Жизненный и творческий путь

«Романсы его (Фета) распевают чуть ли не вся Россия», - писал в 1863 году композитор Щедрин. Чайковский называл его не просто поэтом, а поэтом-музыкантом. И, действительно, бесспорным достоинством большинства стихотворений А.Фета является их певучесть и музыкальность.

Отец Фета, богатый и родовитый орловский помещик Афанасий Шеншин, возвращаясь из Германии, тайно увез оттуда в Россию жену дармштадского чиновника Шарлотту Фёт. Вскоре Шарлотта родила сына – будущего поэта, который тоже получил имя Афанасий. Однако официальное бракосочетание Шеншина с Шарлоттой, перешедшей в православие под именем Елизавета, совершилось уже после рождения сына. Через много лет церковные власти раскрыли «незаконность» рождения Афанасия Афанасьевича, и, уже будучи 15-летним юношей, он стал считаться не сыном Шеншина, а проживающим в России сыном дармштадского чиновника Фёта. Мальчик был потрясен. Не говоря о прочем, он лишился всех прав и привилегий, связанных с дворянством и законным наследованием. Юноша решил во что бы то ни стало добиться всего того, что судьба так жестоко у него отняла. И в 1873 году просьба о признании его сыном Шеншина была удовлетворена, однако цена, которую он заплатил за достижение своей цели, за то, чтобы исправить «несчастье своего рождения», была слишком велика:

Многолетняя (с 1845 г. по 1858 г.) военная служба в глухой провинции;

Отказ от любви прекрасной, но бедной девушки.

Он приобрел все, чего желал. Но это не смягчило ударов судьбы, вследствие которых «идеальный мир», как писал Фет, «был разрушен давно».

Первые стихи свои поэт опубликовал в 1842 году под фамилией Фет (без точек над ё), ставшей его постоянным литературным псевдонимом. В 1850 г. он сблизился с «Современником» Некрасова, и в 1850 и 1856 годах вышли первые сборники – «Стихотворения А. Фета». В 1860 – 1870-е годы Фет оставляет поэзию, отдавшись хозяйственным делам в усадьбе Степановка Орловской губернии, рядом с владениями Шеншиных, и в течение одиннадцати лет занимал должность мирового судьи. В 1880-е годы поэт вернулся к литературному творчеству и издал сборники «Вечерние огни» (1883, 1885, 1888, 1891).

Фет – наиболее значительный представитель плеяды поэтов «*чистого искусства*», в творчестве которых нет места для гражданственности.

Фет постоянно подчеркивал, что искусство не должно быть связано с жизнью, что поэту не следует вмешиваться в дела «бедного мира».

Отворачиваясь от трагических сторон действительности, от тех вопросов, которые мучительно волновали его современников, Фет ограничил свою поэзию тремя темами: любовь, природа, искусство.

Поэзия Фета – поэзия намеков, догадок, умолчаний; его стихи по большей части не имеют сюжета, – это лирические миниатюры, назначение которых передать не столько мысли и чувство, сколько «летучее» настроение поэта.

В пейзажной лирике Фета до совершенства доведено проникновение в малейшие изменения состояния природы. Так, стихотворение «Шепот, робкое дыханье...» состоит исключительно из назывных предложений. За счет того, что в предложении нет ни одного глагола, создается эффект точно схваченного сиюминутного впечатления.

Стихотворение

Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали

Лучи у наших ног в гостиной без огней

можно сравнить с пушкинским «Я помню чудное мгновенье». Так же, как и у Пушкина, в фетовском стихотворении две основные части: говорится о первой встрече с героиней и о второй. Годы, прошедшие после первой встречи, были днями одиночества и тоски:

И много лет прошло томительных и скучных...

В финале выражается сила истинной любви, которая поднимает поэта над временем и смертью:

А жизни нет конца, и цели нет иной,

Как только веровать в рыдающие звуки,

Тебя любить, обнять и плакать над тобой!

Стихотворение «Одним толчком согнать ладью живую» – о поэзии. Для Фета искусство – это одна из форм выражения прекрасного. Именно поэт, считает А.А. Фет, способен выразить то, «перед чем язык немеет».

Жизненный и творческий путь

Тютчев – «один из величайших лириков, существовавших на земле».

3) Многообразие форм и способов отображения действительности, поэтичность языка

Различают три разновидности языка: **разговорный, литературный и поэтический.**

Разговорный язык имеет преимущественно устную форму, проявляется лишь в определенных условиях, при неофициальности отношений между говорящими, его нельзя точно и всесторонне фиксировать на письме. Разговорный язык отличается от литературного прежде всего синтаксисом (Через улицу переходит / это ваш учитель? С чем пирожки? – Мясо / рис / горячие...), у него своеобразные орфоэпические закономерности [щас], свой набор морфологических единиц (например, не употребляются причастия и деепричастия, их роль выполняют другие единицы) и специфическая лексика (см. Толковые словари).

Литературный язык – язык официально-деловых документов, школьного и вузовского обучения, науки, публицистики, художественной литературы, всех проявлений культуры, выражающихся в словесной форме. Основными признаками национального литературного языка являются его тенденции к всенародности или общенародности и нормативность. Понятие нормы – центральное в определении национального литературного языка. На основе объединения диалектов, под регулирующим влиянием национального письменного литературного языка формируется общая литературная форма национальной речи.

Возникновение и становление русского литературного языка связано с именем А.С. Пушкина. Его гениальность состояла в том, что он сумел овладеть всей стихией действующего языка, выбрать из нее все живое и вошедшее в речь и соединить это в органическое целое. В пестрой языковой стихии он ориентировался на употребляемость слов и выражений, их необходимость, их свойственность русскому языку, их образность и емкость. Пушкин называл язык стихией, данной нам для сообщения мыслей. В этой стихии соединялось несколько потоков: литературная традиция XVIII века, речь культурного общества, городское просторечие, деревенско-фольклорная простонародность. Язык Пушкина, гармонически соединивший все названные начала, утвердился в качестве нормы и образца русского всенародного литературного языка.

По утверждению В.В. Виноградова, к 30-40-м годам XIX века определились нормы русского национального литературного языка и наметились пути дальнейшего развития языка русской художественной литературы.

Поэтический язык – язык художественных произведений, в котором наряду с литературным языком используются элементы языка разговорного. По мнению В.В. Кожина, «речь художественного произведения есть прежде всего особенное искусство, и это определяет всю систему ее свойств. Так, например, наиболее

существенно не то, что художественная речь имеет «экспрессивный» и «индивидуальный» характер, но то, что эти свойства творчески созданы художником с определенной целью.

Художественная речь – и стихотворная, и прозаическая – это действительно уже нечто иное, чем просто человеческая речь, ибо в «естественной» речи нет и не может быть такого симметричного, чеканного, завершенного построения. Эта художественная речь отличается от речи так же, как, например, продуманные, выверенные, ритмичные жесты актеров отличаются от обычных человеческих движений. Что же касается стихотворной речи, то она отличается от обычной речи не меньше, чем движение танцора от естественной походки. Это и значит, что художественная речь ни в коем случае не может быть приравнена к другим видам речи, как танец никогда не может быть приравнен к шагу или бегу»[98].

Из вышесказанного мы можем сделать вывод о том, что язык в литературных произведениях является средством создания художественных образов.

Язык художественных произведений имеет свои жанрово-родовые особенности. В.Г. Белинский, например, писал: «... слог в самом деле не один... драматический язык, выражая потрясенное состояние души, разнится от простого разговорного языка, равно как драматический язык необходимо разнится от языка проповеди. Не говорим уже о различии стихотворного языка от прозаического»[99].

Лирический род литературы, отличаясь экспрессивностью, требует преимущественно эмоционального слова. Поэтому поэты, создавая произведения, чаще обращаются к тропам, фигурам поэтической речи и к особым лексическим пластам языка. По своему лексическому составу отличаются и жанры лирики: например, для оды необходима высокая, торжественная лексика, для романса больше подходит интимная.

Драматический род литературы, по словам Белинского, требует действенного слова: «...главное в драме – отсутствие длинных рассказов и чтоб каждое слово высказывалось в действии»[100]. В продолжение мыслей Белинского Волькенштейн утверждает: «Слово в драме есть поэтически преобразованное действенное слово, либо действенное по преимуществу, либо риторическое. ...Глубокомыслие драматического героя требует особого истолкования. Для героя драмы мысль – орудие борьбы, средство достижения своей цели. Язык драмы – язык желания; в этом его сила, его правда; в этом его ложь. Нельзя верить на слово ни одному драматическому герою; надо проверить, отчего и, главное, для чего он говорит, проверить обстоятельства, в которых он действует, его отношения с партнерами – прежде всего его единое действие.

Тем не менее, в двух случаях афоризмы и рассуждения драматического персонажа не только слово-действие, но и слово-мысль, теоретическое утверждение автора; во-первых, в тех пьесах, где действующим лицом является некий проповедник, чье единое действие есть именно искание и утверждение объективной, с точки зрения автора, истины. Таковы, например, Чацкий, Аким («Власть тьмы»)... Здесь голос героя и голос автора сливаются. Во-вторых, это отдельные восклицания и изречения обычно

какого-нибудь лица, менее других замешанного в драматическую борьбу, в момент остановки или окончания действия. Например, слова Горацио над трупом Гамлета: «Вот сердце благородное угасло!»[101].

Общее требование к слову в драматическом произведении – действенность – осуществляется по-разному в каждом из его жанров: в трагедии речь высокая, в мелодраме – эмоциональная.

В произведениях эпического рода литературы язык, как правило, имеет повествовательный характер. Особенности языка эпических произведений можно показать на примере жанра романа. Вот как об этом сказал М.М. Бахтин: «Роман – это художественно организованное социальное разноречие, иногда разноязычие, и индивидуальная разноголосица. Внутренняя расслоенность единого национального языка на социальные диалекты, групповые манеры, профессиональные жаргоны, жанровые языки, языки поколений и возрастов, языки направлений, языки авторитетов, языки кружков и мимолетных мод, языки социально-политических дней и даже часов (у каждого дня свой лозунг, свой словарь, свои акценты), – эта внутренняя расслоенность каждого языка в каждый данный момент его исторического существования – необходимая предпосылка романного жанра: социальным разноречием и вырастающей на его почве индивидуальной разноголосицей роман оркеструет все свои темы, весь свой изображаемый и выражаемый предметно-смысловой мир. Авторская речь, речи рассказчиков, вставные жанры, речи героев – это только те основные композиционные единства, с помощью которых разноречие вводится в роман; каждое из них допускает многообразие социальных голосов и разнообразие связей и соотношений между ними...»[102].

В произведениях эпического рода литературы чаще всего мы имеем дело с **речью автора и речью персонажей**, иногда встречается и **сказ**.

Авторская речь представляет собой активное начало в произведении, поскольку определяет основной тон и дает оценку персонажам и событиям. Она является той цементирующей силой в языковой структуре произведения, которая придает ему определенное словесное единство, подчиняя себе языковые особенности каждого из персонажей. По справедливому мнению Г.О. Винокура, «... литературная личность писателя может выступать в разных формах в разных его произведениях в зависимости от условий жанровых, тематических и многих других. В конце концов, образ автора определяется всей сложной совокупностью явлений, создающих ту или иную литературную обстановку, т.е. его литературной школой, его эстетическими воззрениями и т.д. Громадное значение здесь принадлежит той общей эстетике языка, которой характеризуется творческий метод автора, т.е. тому, например, относится ли он к слову, как к *чистому знаку мысли* (Пушкин), или же слово у автора «*музыкальное*» (Фет), «*изобразительное*» (Гоголь), «*орнаментальное*» (Лесков) и т.д.»[103]. Из этого высказывания следует, что для каждого крупного писателя характерно создание настолько своеобразной авторской речи, что читателю нетрудно догадаться, кем написано произведение. Трудно спутать Толстого с Чеховым,

Достоевского с Тургеневым. Строй авторской речи очень важен, поскольку от него в большой мере зависит сила художественного впечатления от произведения. В художественной литературе повествование ведется так, что мы как бы чувствуем самого рассказывающего человека, с его индивидуальной речью, отношением к событиям.

Иногда в целях непосредственного выражения авторского отношения к изображаемому писатели сами как рассказчики выступают в качестве действующих лиц. Так, М.Ю. Лермонтов представляет себя очевидцем некоторых событий в «Герое нашего времени». Из мордовской литературы можно привести в пример рассказ М. Моторкина «Юртонь кирдиця» («Хозяин»).

Авторская речь сказывается и в речи действующих лиц, без этого мы бы не могли понять отношение автора к изображаемым героям. Отношение писателя к тому или иному персонажу подчас передается им путем взаимодействия голоса автора с голосом действующего лица. Приведем отрывок из романа А. Доронина «Баягань сулейть» («Тени колоколов»): «Ох, авакай-тирякай, кодат ансяк уцяскат а эрсить те пежетев моданть лангсо, - кувсезевсь атясь. Ацынзе варяв суманензэ видьстэ мода лангс, озась ды мерсь: - Тонгак, церкам, пильгеть оймсевтить. - Зепстэнзэ таргась кши печать, синдизе кавтов, вейке пельксэнтэ венстизе Никитанень. - Сестэ эна монь марто адя, ськамот емат. Ков Нишкесь ветясамизь, се тарканть миненек алтасы...» («Ох, матушка, каких только судеб нет на этой грешной земле, - вздохнул дед. Постелил прямо на землю дырявый зипун, сел и сказал: - И ты, сын мой, дай отдохнуть ногам. - Из кармана вынул кусок хлеба, разломил пополам, одну часть протянул Никите. - В таком случае пойдем со мной, один пропадешь. Куда Господь приведет, то место нам пообещает...»)[104]. Мы видим, как в приведенном примере непосредственно переходят друг в друга авторская речь и речь персонажа. Этот прием усиливает симпатии читателей к герою.

Иногда с целью создания нужного угла зрения на изображаемые в произведении события писателем вводится образ рассказчика. В литературоведении такое явление называют **сказом**. Вот как об этом пишет В.В. Виноградов в работе «Проблема образа автора в художественной литературе»: «Образ автора – это не простой субъект речи, чаще всего он даже не назван в структуре художественного произведения. Это концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем, рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого. В формах сказа образ автора обычно не совпадает с рассказчиком. Сказ – это не только один из важнейших видов развития новеллы, рассказа и повести, но и мощный источник обогащения языка художественной литературы. Сказ как форма литературно-художественного повествования, широко применяемая в русской реалистической литературе XIX века, прикреплен к «рассказчику-посреднику» между автором и миром литературной деятельности. Образ рассказчика в сказе накладывает отпечаток своей экспрессии, своего стиля и на формы изображения персонажей. Рассказчик – речевое порождение автора, и образ рассказчика в сказе – это форма литературного артистизма автора. Образ автора усматривается в нем как образ актера в

творимом им сценическом образе. Соотношение между образом рассказчика и образом автора динамично даже в пределах одной сказовой композиции, это величина переменная»[105].

Можно привести много произведений из русской литературы, которым присуща сказовая форма: «Повести Белкина» А.С. Пушкина (Иван Петрович Белкин), «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя (Рудый Панько) и др.

Особенности **языка действующих лиц** глубоко и тонко охарактеризовал М.М. Бахтин в книге «Эстетика словесного творчества» (М., 1979): «Слово говорящего человека в романе не просто передается и воспроизводится, а именно словом же художественно изображается:

Он (Ленский) пел любовь, любви послушный,

И песнь его была ясна,

Как мысли девы простодушной,

Как сон младенца, как луна...

Язык действующих лиц в литературном произведении является средством типизации и индивидуализации характеров. Язык любого человека характеризует особенности его жизненного опыта, культуры, склада ума, психологии. Это всегда имеют в виду писатели, создавая произведения художественной литературы, наделяя каждого персонажа своей индивидуальной речью.

Индивидуализация языка персонажей осуществима лишь на основе тщательного изучения писателем языка в самых разнообразных его проявлениях; путем введения в речь характерных признаков живой речи, путем включения в речь персонажа характерных именно для него особенностей, тех или иных излюбленных им словечек, манеры построения фразы, слов, характерных для его профессии, местности, в которой он находится, и т.д. Тщательно собирая и изучая разнообразный языковой материал, писатель вслед за тем подвергает его той же обобщающей обработке, которая вообще является необходимым условием образного отражения жизни, отбирает в нем характерное. Индивидуальные формы речи персонажей являются не чем иным, как выражением известных обобщений писателя по поводу определенного типа людей и характеризующей их языковой культуры.

Приведем отрывок из произведения И.С. Тургенева «Записки охотника» («Льгов»), проследим за речью одного из героев – Сучка:

- Что ж, ты и у ней был поваром?

- *Сперва точно был поваром, а то и в кофишенки попал.*

- Во что?

- В кофишенки.

- Это что за должность такая?

- А не знаю, батюшка. При буфете состоял и Антоном назывался, а не Кузьмой. Так барыня приказать изволила.

- Твое настоящее имя Кузьма?

- Кузьма.

- И ты все время был кофишенком?

- Нет, не все время: был и ахтером.

- Неужели?

- Как же, был... на кеятре играл. Барыня наша кеятр у себя завела.

- Какие же ты роли занимал?

- Чего изволите-с?

- Что ты делал на театре?

- А вы не знаете? Вот меня возьмут и нарядят; я так и хожу наряженный, или стою, или сижу, как там придется. Говорят: вот что говори, - я и говорю. Раз слепого представлял... Под каждую веку мне по горошине положили... Как же! [106].

Пользуясь такими словами, как *кофишенки* (прав. кофешенк – придворный чин зрителя за кофе, чаем и т.д.), *ахтер*, *кеятр*, Тургенев показывает нам, что мужику не ясен смысл этих слов, что крайне узкая житейская практика дворового человека, лень и безразличие ко всему не позволяют ему понимать действительность как результат многовековых сознательных действий воли и разума. Этот пример очень показателен: с одной стороны, эти слова использованы для характеристики персонажа, типизируют его речь, а с другой стороны, – индивидуализируют. Приведенный пример показывает, что писатель в художественных целях вправе использовать для характеристики персонажа любое неправильное слово или выражение, но он обязан использовать эти слова так, чтобы они не засоряли литературный язык.

Следует, однако, отметить, что индивидуализация речи действующих лиц создается не всегда заметными для читателя средствами: тут играют роль синтаксический строй речи, ее словарный состав, интонация и само содержание. Примеры можно привести из «Мертвых душ» Н.В. Гоголя. Сентиментальность Манилова, приторность в обращении проявляются прежде всего в его речи: «Уж такое,

право, доставили наслаждение, майский день, именины сердца. ... Другое дело, если бы соседство было хорошее, если бы, например, такой человек, с которым бы, в некотором роде, можно было поговорить о любезности, о хорошем обращении, следить какую-нибудь этакую науку, чтобы этак расшевелило душу, дало бы, так сказать, паренье этакое...».

Речь Собакевича совершенно иного порядка: в ней проявляются грубость и человеконенавистничество:

«Чичиков ... продолжал:

- Конечно, всякий человек не без слабостей, но зато губернатор какой превосходный человек!

- Губернатор превосходный человек?

- Да, не правда ли?

- Первый разбойник в мире!

- Как, губернатор разбойник? – сказал Чичиков и совершенно не мог понять, как губернатор мог попасть в разбойники. – Признаюсь, этого я бы никак не подумал, – продолжал он. – Но позвольте, однако же, заметить: поступки его совершенно не такие, напротив, скорее даже мягкости в нем много. – Тут он привел в доказательство даже кошельки, вышитые его собственными руками, и отозвался с похвалою об ласковом выражении лица его..

- И лицо разбойничье! – сказал Собакевич. – Дайте ему только нож да выпустите его на большую дорогу – зарежет, за копейку зарежет! Он да еще вице-губернатор – это Гога и Магога!

«Нет, он с ними не в ладах, – подумал про себя Чичиков. – А вот заговорю я с ним о полицмейстере: он, кажется, друг его».

- Впрочем, что до меня, – сказал он, – мне, признаюсь, более всех нравится полицмейстер. Какой-то этаким характер прямой, открытый; в лице видно что-то простосердечное.

- Мошенник! – сказал Собакевич очень хладнокровно, – продаст, обманет, еще и пообедает с вами! Я их знаю всех: все это мошенники, весь город там такой: мошенник на мошеннике сидит и мошенником погоняет. Все христопродавцы. Один там только и есть порядочный человек: прокурор; да и тот, если сказать правду, свинья»[107].

Речь Чичикова раскрывает его изворотливость. К Манилову он обращается в таком же высокопарно-сентиментальном тоне: «Не имей денег, имей хороших людей для обращения», «Приятный разговор лучше всякого блюда». В разговоре же с

Коробочкой совершенно иной тон, другая лексика: «Помилуйте, матушка... эх, какие вы! Срам, срам, матушка! просто срам!». «Помилуйте, я вас прошу совсем о другом, а вы мне пеньку суετε!» «... да пропади и околеи со всей вашей деревней!...»[108].

Для образного воспроизведения действительности писатели используют особые лексические пласты языка: **архаизмы, неологизмы, диалектные слова, вульгаризмы, варваризмы, просторечную лексику, аргю.**

Архаизмы – это устаревшие слова, вышедшие из употребления или не имеющие уже сколько-нибудь широкого распространения в живой разговорной речи слова и выражения. Они употребляются главным образом в произведениях, рисующих далекое прошлое, и способствуют созданию соответствующего исторического колорита. Приведем пример из романа В.Я. Шишкова «Емельян Пугачев»:

«Граф Роман Воронцов ... все время нашептывал царю:

- Ваше величество, вам надлежит проявить некий акт монаршей милости, дабы обратить на себя взоры подданных и прилепить сердца их к своей особе... Особливо же, государь, надлежит вам вспомнить о мужиках. Подлый народ также должен благословлять священное имя вашего величества. Объявите, государь, таковую милость, коя коснулась бы всех людишек мелких. Таковой высочайшей милостью могло бы быть уменьшение цены на соль. Правда, она мера отчасти подорвет доходы государственные, но сие поправимо: с течением времени, когда ваше имя в народе довольно укрепитя как имя благодетеля, можно цену на соль паки с постепенностью накинуть»[109].

Много архаизмов использовал Я.Я. Кулдуркаев в поэме «Эрьмезь», повествующей о жизни эрзянского народа в XIII веке:

- Монень эряви цеканзюрыне,	Мне нужен кочедык,
она сонсь машты карень артнеме,	Который умеет сам лапти плести,
нсяк алтык тень, сеске нолдатан.	лько пообещай мне, сразу отпущу.
Вай, мезе, вежнем, тонеть эряви!	Ой, что тебе, маленький, нужно!
Эстенъгак монень се а понгони,	е и самой это не попадает,
ы тонеть, церам, нать, сави евтамс,	Но тебе, сынок, придется сказать,
Озак икелень, саик петъкеленть	ядь передо мной, возьми пест
Ды порксак тувонть эчке петъкельсэнтъ.[110]	колоты свинью толстым пестом.

Значение выделенных слов: *кочедык, лапти, маленький, пест.*

Неологизмами называются новые, ранее не существовавшие в языке слова. Неологизмы становятся особым художественным средством только в том случае, если созданы самими писателями, например: «Я планов наших люблю **громадьё**» (В. Маяковский) или «**Неяк** васоло минек чокшнесь, /Ды седеяк васоло весь» («Ещё далек наш вечер, и ещё дальше ночь») (Д. Надькин). (Слово «неяк» имеет значение «еще»).

Диалектные слова – (от греч. *dialektos* – говор, наречие) слова, употребляемые жителями отдельных областей. Преимущественно они употребляются в речи действующих лиц для их характеристики, однако встречаются и в описаниях. Вот как начинается роман М.А. Шолохова «Тихий Дон»:

«Мелеховский двор - на самом краю **хутора**. Воротца его **скотиньего база** ведут на север к Дону. Крутой восьмисажженный спуск **межзамшелых** в прозелени меловых глыб, и вот берег: перламутровая россыпь ракушек, серая **изломистая** кайма нацелованной волнами гальки и дальше - перекипающее под ветром вороненой рябью стремя Дона»[111].

Диалектные слова имеют место и в романе В. Коломасова «Лавгинов»:

«Паро, – шнызе Яхим. – Те тонь кудось, шабра, мазылгавты ней аволь ансяк минек **куринканть**, но мик, паряк, весе Найманонть». («Хорош, – похвалил Яхим. – Этот твой дом, сосед, украшает теперь не только нашу улицу, но, пожалуй, все Найманы»)[112].

Вульгаризмы – вульгарные (пошлые, грубые, непристойные) слова или выражения, употребляемые в речи действующих лиц для их характеристики. Так, речь Собакевича в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя пересыпана словами: *дурак, мошенник, собака, первейший хапуга*. Или: главный герой романа В. Коломасова «Лавгинов» в порыве гнева говорит своей новоявленной жене:

- Те весе тонь кувалт, ведьма, понгинь мон истямо зыянс, – ациргали Яхим. – Кабу а тон, мон бу нейгак ломанькс эрявлинь. Ды еще се сыре идемевсесь, тонь дядюшкась... («Это все из-за тебя, ведьма, попал я в такую беду, – злится Яхим. – Если бы не ты, до сих пор жил бы по-человечески. Да еще тот старый черт, твой дядюшка...»)[113].

Варваризмы – это слова и обороты речи иностранного происхождения, которые или еще не вошли в качестве равноправных лексических ресурсов в национальный язык писателя, или не могут войти.

Варваризмы употребляются в том случае, если данному явлению нет названия в своем языке. Они чаще всего служат средством характеристики героев:

«Ну, сазорка, – мерсь Яхим казнетнень максомсто, – ней тонеть пандя якамс эрзянь пожайсэ. Вана тетя **платия**. **Хоть** сон аволь питнейтнень эйстэ, но ялатеке пек седе **культурной**, **чем** тонь эльцере марто викшнезь покаесь. **Вобщем**, миненек тонь марто шка уш ней улемс седе **культурнойкс**». («Ну, сестричка, – сказал Яхим, вручая подарки, – хватит теперь тебе ходить в мордовской рубахе. Вот тебе платье. Оно хоть не из дорогих, но все равно культурнее, чем твоя вышитая рубаха»). В данном отрывке русскоязычные слова употреблены автором с целью юмористического изображения персонажа.

Просторечная лексика – слова и грамматические формы массовой разговорной речи, используемые в литературном языке как стилистическое средство для придания речи шутливого, пренебрежительного, иронического, грубоватого и т.п. оттенка. Например, простоватый (парень), простак. Или: «Весе те **нулготьксэсь**, дугинем, появась сонзэ тонь марто явомадонть мейле» («Все это отвратительное, родимая, появилось после вашего с ним развода»)[114].

Арго – (фр. argot) диалект определенной социальной группы (первоначально – воровской язык), создаваемый с целью языкового обособления. Характеризуется специальной (узкопрофессиональной) или своеобразно освоенной общеупотребительной лексикой. В качестве примера можно привести отрывок из произведения А. Солженицына «В круге первом»: «Хотелось и думать об этом жизненном изломе. Что успел он за трехлетнюю шарашечную передышку? Достаточно ли он закалил свой характер перед новым швырком в лагерный провал?»[115].

Слово в языке может иметь не одно, а несколько значений. Приведем первые строчки стихотворения М. Цветаевой «Поэт»:

Поэт – издалека заводит речь.

Поэта – далеко заводит речь.

Несмотря на то, что в каждой строчке почти одни и те же слова, смысл они передают разный. Происходит это главным образом из-за различия значений глагола заводить (в первом случае – начинать, в другом – ведя, направить куда-нибудь очень далеко, не туда, куда надо).

Значения слова бывают **прямые** и **переносные**. Отличительный признак прямого значения – конкретность, реальность. Переносное значение слов связано, как правило, с обозначением абстрактных понятий. Разность значений слова проявляется в его сочетаемости. Если значение конкретно, вещно, то и от смысла единиц, сочетающихся с данным словом, требуется вещь: золотое кольцо. Это же слово в переносном значении сочетается со словами, имеющими абстрактный смысл: *золотое сердце, золотая осень*.

Многозначность слова отличается от омонимии тем, что разные значения одного слова сохраняют некоторую общность.

Слово или оборот речи в переносном, иносказательном смысле называется **тропом**. Используя тропы, писатель добивается большей жизненности, красочности изображения. Простейшим видом тропа является **сравнение**. ***Сравнение – это вид тропа, в котором одно явление или понятие проясняется путем сопоставления его с другим явлением.*** Сравнения образуются по-разному: 1) при помощи разных союзов и связок: как, словно, будто, как бы, что и т.д.; 2) путем творительного падежа, в котором ставится поясняющее слово («Соловьём залетным юность пролетела, волной в непогоду радость прошумела...» А.В. Кольцов); 3) при помощи отрицания («Не ветер бушует над бором...» Н.А. Некрасов); 4) с помощью сравнительной степени прилагательных («Тяжелее горы, слаще меда» – «сон»).

Святая ночь на небосклон взошла,

И день отрадный, день любезный,

Как золотой покров, она свила,

Покров, накинутый над бездной.

(Ф.И.Тютчев)

Кинь бу аволь васто, улыцява модемстэ, «зрасти» уш ней а мери, ваныяк кежейстэ, прок велень бука, кона кадовсь стадасто – («Кого бы ни встретил, идя по улице, «здравствуйте» уж не говорит, смотрит зло, словно бык, отставший от стада»)[116].

В мордовской литературе имеет место и другой способ образования сравнений. Например, они могут создаваться при помощи глагола будущего времени второго лица единственного числа «мерят» («скажешь»): Истя серьгедсь, мерят, пурьгине зэрькадсь – («Так закричал, скажешь, гром грянул»).

Метафора(в переводе с греческого означает «перенос») – ***вид тропа, в котором отдельные слова или выражения сближаются по сходству их значений или по контрасту.***

И мысли в голове волнуются в отваге,

И рифмы легкие навстречу им бегут,

И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,

Минута - и стихи свободно потекут.

(А.С. Пушкин)

Те толось пицесь мастерэнтъ, кармавтсь:

Перть пельксэнтъ ды ломанентъ вейке юрост.

Вант, грацтнеяк эйкакшост туртов лавсть

Поволестъ лей чирева калень курос.

(Этот огонь обжигал мастера, повелевал:

У природы и человека одна основа.

Смотри, и грачи для своих детей колыбели

Развесили на ивах вдоль реки).

(Д.Т. Надькин)

Эпитет – это художественное определение, отмечающее существенную черту в изображаемом явлении.

В дни безграничных увлечений,

В дни необузданных страстей

Со мною жил превратный гений,

Наперсник юности моей.

(Е.А. Баратынский)

Эпитеты довольно часто используются и в прозаической речи: «Атясь мольсь апак капша, ваннось певтеме розь паксянтъ лангс, кона те шкастонть зэхельстэ лымбась чевте варминедентъ» – («Дед шел неторопливо, смотрел на бескрайнее ржаное поле, которое в это время тихонько волновалось от мягкого ветра»)[117]. Различают эпитеты **метафорические**, когда на определяемый предмет переносят с другого предмета новое, дополнительное качество:

Минувших дней очарованье,

Зачем опять воскресло ты?

Кто разбудил воспоминанье

И замолчавшие мечты?

(В.А. Жуковский)

и **постоянные**, пришедшие из фольклорных произведений: *добрый* молодец, *красна* девица и др.

Распространенным тропом является также **метонимия**, в переводе с греческого обозначающая «переименование». **Метонимия – вид тропа, в котором слова сближаются по смежности обозначаемых ими понятий**; другими словами, это замена названия одного предмета или явления названием другого. Метонимиями часто пользуются говорящие в обыденной речи: «Съел целую тарелку», «Принес Есенина» и другие. Употребляются метонимии и в художественных произведениях:

Ты вел мечи на пир обильный;

Все пало с шумом пред тобой...

(А.С. Пушкин)

Таргавсть пичеть *Вытянулись сосны*

Виде струнакс, *Прямой струной,*

Кайсить кечеть *Разливают ковши*

Штюрьбанть ваканс. *В чашки уху.*

(А. Мартынов)

У Кайсына Кулиева есть стихотворение «Руки», представляющее собой развернутую метонимию. Дела людей, добрые и злые, поэт изображает как дела их рук.

Синекдоха – вид метонимии, состоящий в перенесении значения с одного предмета на другой по признаку количественного между ними отношения (часть употребляется в значении целого или целое в значении части):

А в двери –

бушлаты,

шинели,

тулупы.

(В.Маяковский)

Ойметь саласызь чамат, кедть ды рунгт –

Оймсицянь ды чиицянь, ды ливтицянь,

Пейдиця, ниреждиця турват, кургт –

Рузавань, индианкань, боливийкань...

(Украдут твое сердце лица, руки и фигуры -

Отдыхающих, бегущих и летящих,

Улыбающиеся, плачущие губы, рты –

Русских, индианок, боливиек...)

(Д. Надькин)

Гипербола – *чрезмерное преувеличение тех или иных свойств изображаемого предмета или явления*. Средствами гиперболы автор усиливает нужное впечатление или подчеркивает, что он прославляет, а что высмеивает.

мон апак лотксе чиян: Эзть чачо монь и вийтне, Весеметь эсь ким лангсто Сюконить монень весе виртне. (А. Мартынов)	Но я бегу без усталости: Не родился еще кто измерит мою силу, Все на своем пути пройду, Кланяются мне все леса.
---	---

Литота – *троп, противоположный гиперболе, – художественное преуменьшение величины, силы, значения изображаемого предмета или явления* («Мужичок с ноготок»).

Аллегория – *конкретное изображение предмета или явления действительности, заменяющее абстрактное понятие или мысль*. Аллегория чаще всего встречается в баснях, загадках: «Черная корова весь мир поборол» (ночь) или:

Сбежали! –

Зерна обругал Мешок.

Тут речь Мешка оборвала Завязка:

- Ты всех бранишь, Мешок,

Но ты не прав.

Не виноват ни груз, ни путь, ни тряска,

Глянь: сам дыряв.

(И. Шумилкин)

Ирония – осмеяние, содержащее в себе оценку того, что осмеивается; одна из форм отрицания:

В пример всегда всем ставилось Яйцо:

Оно, мол, образцово на лицо,

Ни трещинок на нем,

Ни пятен нет!

Но, как-то, посмотрев яйцо на свет,

Увидели: оно

Внутри черно,

Как будто копотью печной полно.

Под скорлупой

Изъян был у Яйца:

Внутри гнильца,

А как бело с лица!

(И. Шумилкин)

Злая или горькая ирония называется **сарказмом**.

Перифраз или **перифраза** (по определению А.А. Потебни – «речь околицей») – *троп, в котором название предмета, человека или явления заменяется указанием на его признаки*, усиливающие, как правило, изобразительность речи.

Приветствую тебя, пустынный уголок,

Приют спокойствия, трудов и вдохновенья,

Где льется дней моих невидимый поток

На лоне счастья и забвенья.

Или:

Он в том покое поселился,

Где деревенский старожил

Лет сорок с ключницей бранился,

В окно смотрел и мух давил.

(А.С. Пушкин).

Иногда перифразы употребляются в произведениях и в целях юмористического изображения действительности: «Зяро питнезэ кавто потьсэ скалонтъ? – кевкстни церась». (*«Сколько стоит корова с двумя сосками? – спросил мужчина»*)[118].

4) Нравственное и эстетическое значение галереи художественных образов, созданных русскими писателями

Устремленность русской художественной литературы в период с конца XVIII по начало XX века к широкой постановке проблем общественного характера как одна из наиболее устойчивых черт ее национального своеобразия определенным образом сказалась и на особенностях высказываний русских писателей об изобразительном искусстве. Сознательно становясь на путь общественного служения, передовые русские писатели предъявляли такое же требование и к представителям других видов искусства. Они считали, что цели и задачи изобразительного искусства не должны, по существу, ничем отличаться от тех, которые они ставили перед литературой. Поэтому не приходится удивляться тому, что внимание русских писателей в основном было привлечено прежде всего к проблемам, связанным с идейно-эмоциональным содержанием произведений. Что же касается специфики изобразительного искусства (вопросов художественного языка, стиля и т. д.), то ей русские писатели XIX века уделяли гораздо меньше внимания. Подход к изобразительному искусству со стороны его общественного содержания резко обнажен в критических статьях второй половины XIX века, авторами которых были писатели - представители революционно-демократического лагеря русской литературы. Некоторые из них прямо заявляли о том, что их интересует социальный аспект искусства и что они считают себя свободными от разбора узкопрофессиональных проблем.

Высказывания русских писателей об изобразительном искусстве, помещенные в настоящем сборнике, относятся к категории документов, характеризующих зарождение, становление и развитие искусствоведения и художественной критики в России в период от начала XIX века до первых десятилетий XX века включительно. Высказывания эти, в какую бы форму они ни были облечены их авторами, дают живое и яркое представление о целом ряде явлений, имевших место в художественной жизни страны на протяжении целого столетия. В этом их значительная ценность.

Вместе с тем публикуемые материалы представляют собой и более широкий интерес: без их использования вряд ли можно обойтись при создании подробной

истории искусства, прежде всего отечественной, равно как нельзя без них обойтись и при углубленном исследовании русской литературы.

Эта книга несомненно будет способствовать значительному расширению сложившихся уже представлений о взаимосвязях русской литературы и изобразительного искусства, понимаемых до последнего времени несколько односторонне. Большинство авторов, писавших по этому вопросу, обращало внимание только на зависимость изобразительного искусства от литературы. Так, например, В. В. Стасов, считавший эту связь глубокой и органической (что, по его мнению, составляло одну из характерных и своеобразных черт русской культуры), упускал, однако, из виду то обстоятельство, что литература, в свою очередь, подвержена воздействию изобразительного искусства. Сам по себе тот факт, что русские писатели нередко выступали в роли художественных критиков, с достаточной убедительностью свидетельствует о двустороннем характере этого процесса. Делясь своими мыслями об искусстве и, следовательно, своим личным творческим опытом, мастера художественной литературы тем самым оказывали влияние на процесс формирования и развития национального искусства и в то же время сами учились понимать язык пластических искусств, учились проникать в сущность произведений живописи и скульптуры, что было немаловажным фактором их духовного и творческого развития.

Лишь при условии такого духовного обогащения смогли появиться замечательные произведения художественной прозы и поэзии, посвященные темам изобразительного искусства, которыми по праву гордится русская литература, а именно: повесть Гоголя "Портрет" (1832), стихотворение Лермонтова "На картину Рембрандта" (1830-1831), главы из романа Л. Толстого "Анна Каренина" (1873-1877), посвященные пребыванию Вронского и Анны в Италии, повесть Гаршина "Художники" (1879), циклы стихотворений Пушкина, а в более позднее время - Брюсова, Блока.

Наряду с ценностью приводимых высказываний в качестве источника фактических сведений о художественной жизни России, существенной является также и другая сторона их содержания. Для специалистов, работающих на стыке наук - литературоведения и искусствоведения, - важен не только исторический аспект в их изучении. При исследовании психологии художественного творчества в разных видах искусства публикуемые материалы ценны прежде всего не как документы, характеризующие ту или иную эпоху в истории искусства и литературы, и даже самого автора, а как суждения об изобразительном искусстве, исходящие от больших мастеров литературы. В высказываниях писателей порой раскрываются такие стороны художественного содержания произведений, которые, как правило, ускользают от внимания художников. Здесь теоретические и критические суждения того или иного писателя не только приобретают ценность исторического документа, но и представляют собой интерес как свидетельство творческого опыта мастеров другого вида искусства, в данном случае - художников слова.

* * *

Диапазон мыслей, высказанных писателями за столетие, на протяжении которого отечественная литература проделала путь от Батюшкова и Пушкина до Блока и Горького, очень широк, и их суждения невозможно глубоко и правильно понять вне связи с литературными направлениями и философскими воззрениями авторов.

Развитие русской литературы в первой четверти XIX века было ознаменовано возникновением романтизма и неоклассицизма. Эстетические воззрения склонявшегося к романтизму поэта К. Н. Батюшкова сложились в условиях подъема патриотических и гражданских чувств, вызванного Отечественной войной 1812 года, и под влиянием таких источников, как античное искусство и искусство Итальянского Возрождения.

Чрезвычайно интересный и содержательный обзор выставки Академии художеств в 1814 году, принадлежащий перу Батюшкова, - явление исключительное для своего времени. Автор полемизирует с академическим искусством, отстаивает новаторские принципы. Хотя проблема реализма теоретически не была еще поставлена и Батюшков не мог даже располагать этим термином, он тем не менее выступил сторонником возникающих тенденций реализма. Рассматривая проблему формирования национальной школы изобразительного искусства, он уделял большое внимание роли античного наследия. Видя в античной скульптуре "отголоски глубоких познаний природы, страстей и человеческого сердца", не переставая восхищаться памятниками искусства древних, Батюшков, однако, иронизировал над канонизированием отдельных сторон классических произведений (что являлось одним из основных принципов академического искусства), над "рабским" следованием образцам. В отличие от сторонников архаических эстетических взглядов он не боялся отметить те преимущества, которыми обладали некоторые из произведений нового искусства. Он высказал свою неудовлетворенность состоянием искусств во многих "родах". Особенно критиковал художников, корпящих над условными мотивами иноземной природы, призывая их обращаться к красоте окружающего их родного пейзажа. В словах "Пейзаж должен быть портрет. Если он не совершенно похож на природу, то что в нем?" - звучит уже по существу реалистическая программа, утверждающая новое понимание пейзажной живописи, созвучное творческим исканиям передовых мастеров. Теми же принципами Батюшков руководствовался и в суждениях о портрете, а также в значительной мере, и о произведениях исторического жанра.

Когда современник Батюшкова В. А. Жуковский писал статью "Рафаэлева мадонна", он уже отходил от близких классицизму воззрений. Кантианство с его учением об эстетическом как о чистом содержании, как об особом способе познания открывало поэту путь к философии искусства романтизма, сказываясь на его эстетических переживаниях. Жуковский обладал редкой способностью проникать в суть творчества других авторов. Говоря о глубоком и, может быть, самом прекрасном воплощении образа мадонны и младенца Христа в "Сикстинской мадонне", он показал, в чем состоит неповторимое своеобразие монументальной алтарной композиции. Заслуживает особого внимания его мысль о той роли, которая принадлежит общему

построению картины в воплощении эмоционального содержания. Эмоциональное содержание образов "Сикстинской мадонны", богатство оттенков глубоких душевных движений воплощено, по мнению поэта, прежде всего, в пластике фигур. Жуковский характеризовал образы картины как образы идеальные, лишенные признаков потретности. Он показал, что Рафаэль был прав, трактуя религиозный сюжет как небесное видение, как момент свершения чуда, а не как реальное событие. Вместе с тем он сделал веское замечание о том, что Рафаэль не отказался от введения в композицию одной, на первый взгляд, незначительной детали - папской тиары, находящейся в ее нижнем левом углу, дающей ощущение земной тверди для придания картине необходимой реальности.

Время от середины 1820-х - начала 1840-х годов было временем формирования реализма в творчестве Пушкина, Лермонтова и Гоголя. В тесной связи с этим процессом складывались взгляды великих художников слова и по вопросам искусства и эстетики. Одним из важных вопросов для Пушкина был вопрос об эстетической норме правдоподобия. Широкая постановка Пушкиным этой проблемы потребовала внимания не только к предмету его постоянных забот - художественной литературе, но и к живописи и скульптуре. Эстетика классицизма видела главную задачу художественного изображения в подражании природе. Однако, по мнению Пушкина, правдоподобие, предписанное теоретиками классицизма и некоторыми эстетиками романтизма, было лишь формальным, условным понятием. Поэтому Пушкин отвергал условные нормы правдоподобия в качестве обязательных норм искусства.

В произведениях Пушкина, Лермонтова и Гоголя встречаются образы художников и их творений. В этих образах заключены суждения авторов, которые по собственному опыту знают, что представляет собой подлинное большое искусство, в чем заключается главная сила его воздействия. Пушкина волновала проблема сложности, многоплановости художественного образа, его емкости ("К бюсту завоевателя"). Интересовала она и Лермонтова.

Ты понимал, о мрачный гений,
Тот грустный безотчетный сон,
Порыв страстей и вдохновений,
Все то, чем удивил Байрон.
Я вижу - лик полуоткрытый
Означен резкою чертой;
То не беглец ли знаменитый
В одежде инок святой?
Быть может, тайным преступленьем
Высокий ум его убит;
Все темно вокруг: тоской, сомненьем
Надменный взгляд его горит.
Быть может, ты писал с природы,
И этот лик не идеал!
Или в страдальческие годы

Ты сам себя изображал?
Но никогда великой тайны
Холодный не проникнет взор,
И этот труд необычайный
Бездушным будет злой укор*.
("На картину Рембрандта").

**(В этом стихотворении речь идет, по-видимому, о "Портрете молодого человека в одежде св. Франциска". 1660. Амстердам, Рейкс музей. Находился в картинной галерее Строгановского дворца в Петербурге.)*

Темой, волновавшей Пушкина и Гоголя, было положение художников в России. В ряде стихотворений Пушкина и в критических статьях Гоголя содержится признание успехов молодой русской художественной школы, авторы гордились достижениями ее мастеров. Высказывания Гоголя обнаруживают редкую разносторонность интересов, широту его теоретических и эстетических взглядов.

Гоголь был одним из первых русских писателей, указавших на отрицательные стороны буржуазной культуры, которые нес с собой нарождающийся капиталистический строй. В статье "Скульптура, живопись и музыка" он говорит о XIX веке, как о времени "когда наступает на нас и давит вся дробь прихотей и наслаждений".

Этому веку, принижающему и уродующему человека, враждебному подлинной красоте и искусству, Гоголь противопоставил гуманизм и гармоническое начало античной скульптуры и живописи Возрождения, а также современную музыку как искусство, способное наиболее полно выразить протест человека против мертвящих начал буржуазного общества.

Положение художника в дворянско-буржуазном обществе и гибель искусства, становящегося рыночным товаром, - такова основная проблематика повести Гоголя "Портрет". Показывая развращающее влияние денег на художника, вынужденного торговать своим талантом, Гоголь проследил весь путь измены искусству, путь, завершившийся утратой дарования и превращением художника в посредственного ремесленника. Гоголь показал, как нерасторжимо слиты нравственная чистота художника и художественная и идейная высота его творчества. Власть золота не только превращает художника в ремесленника, но и губит его как человека. В повести Гоголь сделал попытку решить теоретическую проблему отношения искусства к действительности, сущности искусства. Утверждая идеал подлинного искусства, он показал высшую правду "художника-создателя" перед подражанием природе "копииста". Преступление художника, написавшего портрет, состояло не только в том, что он изобразил ростовщика, но и в том, что он поддался стремлению к максимально точному, натуралистическому изображению, в силу чего в его портрет перешли свойства оригинала. Однако за верной мыслью о "неизмеримой пропасти", существующей между "созданием и простой копией с природы", скрывалось и

ошибочное положение о сверхчувственном характере творчества. Отрицая натурализм, простое копирование действительности, Гоголь пришел к идеалистической концепции искусства как бессознательного вдохновения.

Статья Гоголя "Последний день Помпеи" включает в себе целую систему эстетических представлений и критических принципов. Они выгодно отличаются от образцов описательной критики живописи 1820-1840-х годов. Гоголь определил историческое место К. П. Брюллова как мастера большой сложной картины, а не художника частных. Подвергая картину обстоятельному и всестороннему рассмотрению, Гоголь анализировал отдельные стороны произведения (основную идею, средства выражения, индивидуальный стиль мастера и т. д.), но при этом не упускал из виду общего впечатления как выражения художественной цельности искусства.

В статье "Исторический живописец Иванов" Гоголь еще раз возвратился к вопросу о положении художника в дворянско-буржуазном обществе. Однако в этой работе Гоголь, переживавший в это время трагический перелом в своем мировоззрении и творчестве, выступил с позиций примирения с жизнью, такой, какая она есть. С позиций смирения и покорности он подходил к решению эстетических и нравственных проблем и по существу отказался от искусства.

Во второй половине XIX века, вместе с укреплением научно-исторической основы искусствоведения, в России сложилась сильная профессиональная художественная критика. Центральное место в ней занял последователь эстетических взглядов Н. Г. Чернышевского В. В. Стасов - неутомимый борец за национальное реалистическое демократическое искусство. Тогда же в качестве критиков проявили себя выдающиеся художники И. Н. Крамской, И. Е. Репин. На фоне успехов профессиональной художественной критики общественная роль высказываний русских писателей по вопросам изобразительного искусства, казалось бы, должна была стать второстепенной. Однако этого не произошло.

В высказываниях русских писателей второй половины XIX века отразились наиболее острые вопросы, волновавшие художественное сознание эпохи: вопрос общественного назначения искусства, его тенденциозности, взаимоотношения формы и содержания, национальной самобытности и народности искусства, связи русской живописи и скульптуры с западноевропейским искусством. Перед русскими писателями и художниками этого времени стояла одна и та же проблема: проблема художественного реализма, проблема создания искусства, верного действительности. В оценках основных явлений русского и европейского искусства у Тургенева, Гончарова, Герцена, Салтыкова-Щедрина, Г. Успенского, Л. Толстого, Гаршина можно найти немало общего. Но вместе с тем бросаются в глаза и расхождения. Наряду с расхождениями непринципиальными, которые объяснимы прежде всего тем, что каждый из писателей шел к одной общей цели своим путем, были расхождения принципиального характера, явившиеся следствием ожесточенной общественно-политической и идеологической борьбы. Здесь в первую очередь следует

сказать о непримиримости писателей революционно-демократического лагеря (Салтыков-Щедрин, Г. Успенский и другие) и писателей, выступавших под знаменем "чистого искусства". Концепции революционно-демократической эстетики противостояли и высказывания А. А. Григорьева, создавшего свою лишенную "крайностей" эклектическую теорию искусства и занимавшего противоречивую, двойственную позицию в литературной борьбе 1860-х годов.

На развитие эстетических воззрений И. С. Тургенева, писателя либеральной ориентации, оказала влияние теория "искусства для искусства". Однако, несмотря на известные расхождения Тургенева с революционными демократами по вопросам эстетики*, он выступал как пропагандист реализма в искусстве. В такой роли он предстает в статьях о скульпторах Витали и Антокольском, а также в выдержках из переписки о Репине. Последователен он и в своей отрицательной оценке "брюлловщины" и К. П. Брюллова как родоначальника холодного, риторического направления в живописи. Позиция защитника реализма ясно обнаруживается и в его статье о выдающемся памятнике античной скульптуры - Пергамском алтаре.

**(Призывая воплотить в искусстве идеал красоты, Тургенев упрекал революционно-демократическую литературу в неспособности подняться до такого идеала. Вообще отношение к позициям Чернышевского и Добролюбова было у Тургенева достаточно сложным: "Эстетические отношения искусства к действительности" Чернышевского вызвали его резкую критику, "Очерки гоголевского периода русской литературы" получили положительный отзыв.)*

Будучи единомышленниками, революционные демократы и философы-материалисты А. И. Герцен и Н. П. Огарев выработали самый передовой для своего времени взгляд на русский историко-художественный процесс. Они глубоко понимали сложную природу искусства, умели определять специфику того или иного вида искусства, постигать внутреннюю сущность произведения, его пафос, определяющую идею. Они верно чувствовали духовный и художественный строй произведений, их общественную роль. В целом ряде случаев они дали верное объяснение исторических условий возникновения того или иного произведения, той или иной эстетической теории. Таковы мысли, высказанные Герценом о "Последнем дне Помпеи" Брюллова, о "Страшном суде" Микеланджело, а также мысли Огарева относительно теории "искусства для искусства", которая, по его словам, "могла явиться только в эпоху общественного падения". Как и для всех революционных демократов, для Герцена и Огарева эстетика неотделима от этики. Герцену и Огареву принадлежат глубокие мысли о народности и национальном характере передового искусства. Они выступали проповедниками искусства, верного лучшим национальным традициям, глубоко раскрывающего своеобразие русской жизни, искусства интеллектуально насыщенного, вдохновленного передовыми идеями своего времени.

Как тот, так и другой чрезвычайно высоко расценивали творчество и духовные, эстетические искания А. А. Иванова. Они видели в них попытку воплотить

героический поэтический образ, соответствующий стремлениям передовых русских людей.

Взглядам революционных демократов противостоял воинствующий эстетизм А. А. Фета, Н. Ф. Щербины, А. Н. Майкова. Отказ от общественной роли искусства, пренебрежительное отношение к "низкой прозе" социальной борьбы, влечение к далекому прошлому и его эстетизация - такова идейная позиция этих поэтов в вопросах искусства.

Ее программное выражение мы находим в поэзии, обращенной к памятникам искусства, преимущественно античного. Показательно в этом отношении стихотворение Фета "Венера Милосская" (1856):

И целомудренно и смело,
До чресл сияя наготой,
Цветет божественное тело
Неувядающей красой.
Под этой сенью прихотливой
Слегка приподнятых волос
Как много неги горделивой
В небесном лике разлилось!
Так, вся дыша пафосской страстью,
Вся млея пеною морской
И всепобедной вея властью,
Ты смотришь в вечность пред собой.

Представитель критического реализма в литературе, И. А. Гончаров был решительным противником реакционно-романтического толкования искусства. Тезис "искусство для искусства" был для него "бессмысленной фразой". Задачи искусства Гончаров видел в воспитании общества. В своих суждениях об изобразительном искусстве Гончаров был убежденным сторонником правдивого воспроизведения жизни. Его высказывания посвящены живописи религиозного и исторического содержания. Однако Гончаров далеко вышел за пределы избранной темы, рассматривая целый ряд теоретических проблем. На основании анализа некоторых произведений русской и западноевропейской живописи он сформулировал свои взгляды на задачи искусства, которое, по его мнению, должно стремиться освещать все глубины жизни, объяснять все ее скрытые основы. Гончаров отвергал натуралистическое копирование действительности. Одним из главных признаков реализма было для него изображение существенных, типических сторон действительности. Гончаров уделял внимание также проблеме взаимосвязи искусства и нравственности. Он высказал суждения о границах живописи, а также о задачах художественной критики. Однако эстетике Гончарова присущи и серьезные недостатки, связанные с его умеренно-либеральными общественными позициями. Он выступал, например, против тенденциозности искусства, придавая слишком большое значение роли бессознательного в художественном творчестве.

Материалистические идеи русской эстетики, провозглашенные Чернышевским, нашли сильных сторонников в литературе. Здесь прежде всего должны быть названы имена М. Е. Салтыкова-Щедрина и Г. И. Успенского.

Большое внимание уделял вопросам эстетики Салтыков-Щедрин. Ему принадлежат интересные мысли о специфике искусства, о его задачах. Он отстаивал творческие принципы идейности, народности, реализма. Его высказывания об изобразительном искусстве острополюмичны. Столкнувшись с непониманием того общественного значения, которое заключала в себе картина Н.Н. Ге "Тайная вечеря", Салтыков-Щедрин посвятил ей специальную статью, в которой охарактеризовал картину как произведение, глубоко идейное и подлинно новаторское, в котором очень ясно выражено отношение художника к изображаемому. Созданная для народа, картина обладает большой силой художественной правды и впечатляет красотой своих образов. В статье "Первая русская передвижная художественная выставка" Салтыков-Щедрин, полемизируя со Стасовым, объективно, с учетом исторической перспективы подошел к оценке Товарищества передвижных художественных выставок и его просветительной программы. В отличие от Стасова, выступление которого в связи с организацией Товарищества не содержало каких-либо критических замечаний*, Салтыков-Щедрин отметил не только сильные, но и слабые стороны новой художественной организации. В частности, он критиковал устав передвижников за то, что он не ограждает от проникновения в Товарищество чуждых демократическому направлению элементов. Салтыков-Щедрин считал, что отсутствие необходимой принципиальности в подходе к этому вопросу есть проявление либеральной идеологии и является залогом неизбежной деградации Товарищества. В оценке ряда экспонированных произведений Салтыков-Щедрин также расходился со Стасовым, например, в оценке картины Ге "Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе". Его аргументы, выдвинутые против критики этой картины Стасовым, вески и убедительны.

**(См.: В. Стасов. Передвижная выставка (1871). - "Санкт-Петербургские ведомости", 1871, 3 и 8 декабря.)*

Взгляды Г. И. Успенского на изобразительное искусство и его цели были изложены в программном очерке "Выпрямила", посвященном величайшему творению античной скульптуры - Венере Милосской. Апологеты "искусства для искусства" видели в статуе Венеры Милосской воплощение того "чистого" и "вечного", что призвано возбудить "ореол восторга", "пафосскую" страсть, чувство неги и наслаждения. Концепция Успенского резко полемична по отношению к идеям, высказанным Фетом в его стихотворении. Венера Милосская, в представлении Успенского, дает возможность почувствовать тот идеал, то совершенство жизни, к которому через общественную борьбу и искания ума должен прийти человек. Животрепещущая "тайна каменного существа" несет "большую радость" и "счастье", она "выпрямляет" и расширяет "скомканную человеческую душу", знакомит "с ощущением счастья быть человеком". Идеал, данный творцом Венеры Милосской, сливается в представлении Успенского с тем, что хранится в недрах трудовой народной

жизни, в облике героической личности, одухотворенной борьбой за счастье народа. И Венера Милосская, и легко и гармонично работающая русская крестьянка, и, наконец, русская девушка-революционерка, олицетворяющая "гармонию самопожертвования", воплощают в себе прекрасное.

Проводником эстетических взглядов Чернышевского и Добролюбова был поэт М. Л. Михайлов. Принадлежащий ему критический обзор Петербургской художественной выставки 1859 года интересен тем, что в нем поставлен вопрос о путях развития русского искусства. Сторонник национального своеобразия русской живописи, Михайлов отвергал космополитизм. Принципиальны его соображения о проблеме наследия, которую он понимал достаточно широко.

Тесно связанный с опытом русской реалистической школы, Достоевский как художественный критик отстаивал принцип идейности и жизненной правды в изобразительном искусстве. В статье, приписываемой Достоевскому, особого внимания заслуживает развитое в ней положение о художественной правде, наиважнейшим условием которой является художественное обобщение, типизация. Искусство в понимании Достоевского не является пассивным зеркальным или фотографическим отражением действительности, "точность и верность [...] элементарно необходимы, но их слишком мало", это "только еще материал, из которого потом создается художественное произведение..." Чтобы этот материал превратился в факт искусства, необходимы идеи и живые человеческие чувства.

Разработка Л. Н. Толстым общих теоретических вопросов искусства и литературы явилась обобщением многолетнего опыта великого писателя-реалиста*. В результате пережитого идейного перелома Толстой пришел к новому пониманию задач искусства, которое противопоставил своему прежнему к нему отношению. Принцип воинствующего реализма, требование, чтобы искусство служило интересам народа, выдвинутые им основные положения эстетики Толстой применял и к изобразительному искусству. С этой точки зрения он беспощадно критиковал "господское искусство", оторванное от народа, принявшее в конце XIX - начале XX века уродливые формы декадентства и натурализма.

**(В данном случае имеется в виду трактат Л. Толстого "Что такое искусство" (1897-1898), из которого в настоящее издание вошло лишь небольшое извлечение.)*

Толстой утверждал, что произведение искусства хорошо, когда значительно и ново его содержание, совершенна художественная форма и когда художник создает его "из внутренней потребности". Он был противником натурализма, отстаивал в искусстве одухотворяющую мысль. Он утверждал важность этической оценки изображаемых художником событий.

В критических статьях о живописи, близких по духу передвижникам, В. М. Гаршин выступил сторонником социально острого, правдивого искусства, связанного с жизнью народа. Эстетические принципы, изложенные в этих статьях, были развиты

писателем в произведениях художественной литературы. Очень верно и ярко изображая картину художественной жизни 1870-1880-х годов, Гаршин дал точный анализ мыслей и переживаний русского художника. В рассказе "Художники" Гаршиным поставлены основные вопросы искусства - об отношении искусства и действительности, о цели и смысле искусства, о взаимоотношении красоты и общественного блага. Придавая этим вопросам злободневность и остроту, Гаршин выдвигал требование самоотверженной борьбы искусства против социального зла и угнетения и резко осуждал теорию "искусства ради искусства".

В статье "Нижегородская художественная выставка" В. Г. Короленко развивал идеи русской демократической эстетики в связи с задачами периферийных художественных центров. Писатель придавал деятельности этих центров большое значение в деле художественного воспитания широких народных масс. На основе критического анализа произведений нижегородских художников, творческие возможности которых он не склонен был преувеличивать, Короленко призывал их, исходя из своих возможностей, художественно исследовать "местную природу, типы, бытовые сцены, этнографию, местные горести и печали". Только на этом пути, считал он, нижегородские художники смогут отстоять свою творческую самостоятельность, избавиться от академизма и других порочных влияний.

Обостренная борьба различных идейных и художественных принципов в русской литературе конца XIX - начала XX века решительным образом сказалась на характере мыслей, высказанных в это время писателями об изобразительном искусстве. Вместе с тем в их суждениях прослеживаются связи с основными эстетическими направлениями предшествующего периода. Резко отрицательную позицию по отношению к традициям демократического искусства заняли представители литературных течений, носящих декадентский, упаднический характер. В частности, представители раннего символизма открыто заявляли о своем отказе от наследия революционно-демократической литературы. Д. С. Мережковский в книге "О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы" (1893), явившейся своего рода манифестом нарождавшегося символизма, выступил с пропагандой идей индивидуализма и враждебной критикой демократических принципов, в которых он тщился открыть причину "упадка" русской литературы.

Крайне противоречивыми и сложными были взгляды на искусство В. Я. Брюсова. Вождь новой литературной школы, он в 1890-е годы выступил как проповедник "искусства для искусства", как защитник эстетики декаданса. Он провозглашал понимание искусства как способа мистического, интуитивного познания, отстаивая "автономность" искусства, его независимость от политических или религиозных целей. Однако в своих взглядах на искусство, так же как и в поэтическом творчестве, Брюсов постепенно отдалялся от позиций чистого эстетизма. Со временем все чаще он расходился с основным принципом эстетики символизма, выдвигая на первый план искусство как мастерство, как творческий труд. С большой силой воплощается в высказываниях Брюсова свойственный ему интерес к

художественному наследию, причем диапазон историко-художественных интересов его был очень широк.

Характерно обращение Брюсова к темам и образам искусства в поэзии. В ряде стихотворений проходят образы античности ("Эгейские вазы", 1916-1917), готики ("К собору Кэмпера", 1908), Итальянского Возрождения ("Лев святого Марка", 1902), фламандской живописи XVII века ("Бахус" Рубенса, 1912), памятников скульптуры и архитектуры Петербурга ("К Медному всаднику", 1906, "Александрийский столп", 1919) и др. Все эти стихотворения наполнены чувством живой связи с веками.

Ты видишь в сумрачном тумане
Двух древних сфинксов над Невой.
Глаза в глаза вперив, безмолвны,
Исполнены святой тоски,
Они как будто слышат волны
Иной, торжественной реки.
Для них, детей тысячелетий,
Лишь сон - виденья этих мест...

("Александрийский столп")

В своих зрелых высказываниях Брюсов нередко обращался к современному искусству и проблемам реализма, возможности которого он подверг решительной переоценке.

Высказывания А. А. Блока еще меньше оснований рассматривать в узких рамках литературной школы символистов, к которой он причислял себя в начале своего творческого пути. Участник нового литературного движения, он оставался чужд эстетико-формалистическим позициям молодого Брюсова. Как в своем творчестве, так и в суждениях об искусстве он был далек от изощренного эстетизма. В ранний период с символизмом его связывало романтическое понимание искусства. Кризис русского символизма, наступивший под влиянием революции 1905 года, для Блока означал глубокий кризис мировоззрения и обновления художественного творчества, вызванное соприкосновением со стихией русской народной жизни. В полном противоречии с идеологическими установками общественно-литературной практики символистов находились мысли Блока, высказанные им в путевых очерках "Молнии искусства" и интерпретированные в "Итальянских стихах" (1909). Очерки содержат живые впечатления поэта от природы и быта, памятников старины и искусства Италии. Многие в пейзажах "Итальянских стихов" восходит к живописи Возрождения, но еще больше к непосредственным личным впечатлениям. Несмотря на кажущуюся отвлеченность, образная ткань стихов находит весьма точные соответствия реальности.

Холодный ветер от лагуны.
Гондол безмолвные гроба.
Я в эту ночь - больной и юный -
Простерт у львиного столба.

На башне, с песнию чугунной,
Гиганты бьют полночный час.
Марк утопил в лагуне лунной
Узорный свой иконостас.

В тени дворцовой галереи,
Чуть озаренная луной,
Таясь, проходит Саломея
С моей кровавой головой.

Все спит - дворцы, каналы, люди,
Лишь призрака скользкий шаг,
Лишь голова на черном блюде
Глядит с тоской в окрестный мрак.

("Венеция")

Мысли, высказанные М. Горьким об изобразительном искусстве, связаны с формированием совершенно новой эстетической системы, с выработкой метода социалистического реализма. Вместе с тем в высказываниях Горького получили развитие идеи передовой революционно-демократической эстетики второй половины XIX века. В остропублицистических заметках о картинах художественного отдела Нижегородской выставки Горький развивал идеи, связанные с передвижничеством. Говоря о пагубном влиянии капиталистической системы на искусство, он противопоставил полотнам декадентов "картины Репина, Перова, Прянишникова и других колоссов русской живописи". Горький вскрывал истоки декадентства. Декаденты, по его определению, это "люди, изнемогающие от массы пережитых впечатлений, чувствующие в себе поэтические струны, но не имеющие в душе камертонов в виде какой-либо определенной идеи". Требуя от искусства широкой социальной тематики и глубокого идейного содержания, Горький протестовал против повального увлечения художников пейзажем и игнорирования бытового жанра. Однако он не призывал к замене пейзажа бытовым жанром. Критика Горького была направлена против безыдейного натурализма и пассивной романтизации природы, а также против декадентской живописи, которая "ставит своей задачей искажение природы". Горький требовал от искусства, чтобы в нем воплотился пафос господства человека над природой, чтобы природа выступала в нем как очеловеченная природа, а не как застывшая мертвая материя, равнодушная к людям и чуждая им. Очеловеченная природа в данном случае означала природу, рассматриваемую сквозь призму общественного сознания, природу, преобразованную человеческим обществом. Особое место в высказываниях Горького занимает вопрос о роли народа в развитии искусства. Горький усматривал в народном творчестве опору для развития реализма. Он выступал против декадентов, утверждавших, будто искусство предназначено для избранных и чем выше оно, тем уже круг понимающих его людей. Горький утверждал, что искусство существует не для художников, а для жизни.

* * *

Критические и теоретические статьи, эссе, трактаты, произведения художественной прозы и поэзии, страницы дневников, выдержки из писем - вот далеко не полный перечень литературных жанров, в которых писатели делились своими мыслями об искусстве. Здесь, наряду с произведениями художественной литературы и критическими статьями, пользующимися широкой известностью, есть документы менее известные, полузабытые. Рядом с фрагментарными, сделанными по тому или иному поводу интересными замечаниями А. А. Григорьева, Н. С. Лескова, А. П. Чехова читатель встретит программные документы, содержащие общетеоретическую постановку проблем, как это имеет место у Гоголя, Герцена, Огарева, Г. Успенского и других, или с критическими статьями, затрагивающими актуальные вопросы текущей художественной жизни. Но и в последнем случае суждения не всегда окажутся равноценными по глубине мысли.

Например, статьи Д. Д. Минаева вовсе не претендуют на широкую постановку теоретических проблем. Написанные в форме сатирического фельетона, не лишенные выразительности и публицистической остроты, они интересны главным образом тем, что высмеивают чуждые демократическому направлению явления искусства.

Несмотря на то, что в высказываниях содержатся многочисленные суждения о памятниках искусства разных времен и народов (русских писателей меньше всего можно было бы упрекнуть в национальной ограниченности), совершенно очевидно, что материалы, посвященные отечественной живописи и скульптуре, занимают в них гораздо большее место.

Хотя публикуемые материалы и являются всего лишь сводом самых разнообразных документов, содержащих порой противоречивые суждения даже по одному и тому же вопросу, тем не менее все они, независимо от их формы и глубины выраженных мыслей, объединены страстной заинтересованностью авторов в судьбах русского искусства. Что же касается взаимоисключающих, непримиримых высказываний, то они представляют собой своеобразное единство: взятые изолированно, вне сопоставления, они оказались бы недоступными для полного осмысления.

В общих чертах уже говорилось о причинах несовпадения взглядов и оценок, о борьбе мнений, основанной на принадлежности авторов к разным философским течениям, литературным направлениям и поколениям. Русские писатели - крупные творческие индивидуальности - не были лишены и личных пристрастий, они чувствовали и думали каждый по-своему.

Поэтому нас не должны смущать не только спорные, но даже неверные, с нашей точки зрения, мысли, которые можно обнаружить у того или иного автора. Художественному сознанию наших дней, например, чужда та резко отрицательная оценка творчества Врубеля, художника исключительного дарования, шедшего сложным, мучительным путем, которую настойчиво давал М. Горький в середине

1890-х годов. Вскрывая истоки декадентства, Горький справедливо указывал на то, что Врубель не видел реальных путей преобразования действительности, что он бессилен перед существующим в жизни злом. Но, высказав эти правильные положения, Горький в понимании искусства Врубеля не поднялся выше уровня своей эпохи, ошибочно включил его целиком в декадентство, не увидел в его творчестве гневного вызова скудности бескрылого мещанского существования, не понял напряженной романтики чувств, жажды большой, могущественной красоты, волшебной поэтичности фантазии. Горький не заметил также у Врубеля огромной дисциплины, крепкой художественной школы, исключительной требовательности к мастерству*. Можно указать и на другие примеры спорных оценок писателями искусства их современников, например Л. Толстым - В. Н. Орлова и французских импрессионистов, которых он оценивал по произведениям периода их упадка, Горьким - В.Е. и К. Е. Маковских. Можно выразить некоторое удивление, что никто из писателей не оценил по-настоящему Сурикова, что вовсе оказались обойденными молчанием К. Коровин, Борисов-Мусатов, Петров-Водкин и другие художники, влияние которых на судьбы русского искусства было достаточно значительно. Мы не можем целиком согласиться с оценкой эстетического содержания рембрандтовской "Данаи", которую находим у Тургенева, нам чужда идеалистическая сторона концепции "Сикстинской мадонны" Рафаэля у Жуковского.

**(Как известно, в процессе эволюции художественные взгляды Горького подверглись значительному изменению. И если Горький не смог оценить Врубеля в середине 1890-х годов, то он сделал это гораздо позднее (материалы, свидетельствующие о том, что Горький коренным образом изменил свое отношение к Врубелю, выходят за пределы хронологических рамок сборника и в его состав не включены).)*

Но каждый раз, когда мы не можем согласиться с авторами, не следует забывать, что мы имеем дело с историческим материалом, что любое из неприемлемых для нас положений связано с определенным этапом не только исторического развития литературы и изобразительного искусства, но и искусствоведения.

Арбузов Г.

Основная литература:

- 1. Агеносов В. Русская литература XX века. 11 кл.: Учебник для общеобразовательных учебных заведений: В 2 ч., М.: Дрофа, 2007.**
- 2. Агеносов В. Русская литература XX века. Методическое пособие для учителя, М.: Дрофа, 2005.**
- 3. Альбеткова Р.И. Учимся читать лирическое произведение. – М.: Дрофа, 2007.**
- 4. Аркин И.И. Уроки литературы в 10 классе: Практическая методика: Книга для учителя, – М.: Просвещение, 2008.**
- 5. Барабаш Н.И. Литература. Методика и практика преподавания. Книга для учителя. Ростов-на-Дону: Феникс, 2003.**
- 6. Беляева Н.В. Уроки изучения лирики в школе. – М.: Вербум-М, 2004.**
- 7. Беляева Н.В., А.Е. Иллюминарская, В.Н. Фаткуллова. Литература. 10 класс: Методические советы под ред. В.И. Коровина. Книга для учителя. – М.: Просвещение, 2008.**
- 8. Грушко Б.А., Медведев Ю.М. Русские легенды и предания. – М.: Изд-во Эксмо, 2006. – 672 с.**
- 9. Зуева Т. Русский фольклор: Словарь-справочник. – М.: Просвещение, 2002. – 334 с.**
- 10. Иванова Э.И., Николаева С.А. Изучение зарубежной литературы в школе. 5-9 кл.: Методическое пособие. – М.: Дрофа, 2001. – 384 с.**
- 11. Ильина И.Д. Предметная неделя литературы в школе.- Ростов н/Д.: Феникс, 200: в 2-х частях. М. Просвещение 2012.**
- 12. Крутецкая В.А. Литература в таблицах и схемах. 10 класс. – СПб., 2008.**

Интернет ресурсы :

- 1) <https://www.nado5.ru/e-book/mesto-russkoi-literatury-v-mirovom-literaturnom-processe>
- 2) <https://cyberpedia.su/6xd8ea.html>
- 3) <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000036/st002.shtml>
- 4) <https://megaobuchalka.ru/2/4566.html>

**1. Сделайте скрин выполненной работы и пришлите:
WhatsApp 050-820-62-58**