

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Филиал федерального государственного бюджетного образовательного
учреждения высшего образования «Кубанский государственный университет»
в г. Тихорецке

Среднее профессиональное образование

Контрольная работа
по дисциплине «Литература»

Вариант 4

Выполнил студент
гр.18-ЭБ-01

В.А. Баранникова

Проверил преподаватель,
канд. филол. наук

Н.В. Арнаутова

Дата защиты 20.12.2018

рег.№ 04/18

Оценка зачтено

от 20.12. 2018 г.

Тихорецк
2018 – 2019 уч.год

СОДЕРЖАНИЕ

1 Своеобразие сюжета и композиции романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».....	3
2 Новаторский характер драматургии А.Н. Островского.....	10
Список использованных источников.....	14

1 Своеобразие сюжета и композиции романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»

М.Ю. Лермонтов писал, что в романе «Герой нашего времени» он хотел исследовать «историю души человеческой», которая «едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа». Автор представляет нам не роман-биографию, а роман-портрет. Этой цели подчинена вся сюжетно-композиционная структура произведения. Стоит отметить, что по своим сюжетно-композиционным особенностям «Герой нашего времени» сходен с романтической поэмой, Печорин в известном плане также дан в романтическом ключе. Так, сведения о прошлом героя фактически отсутствуют в произведении, образ этот статичен, он изображен в наиболее яркие, кульминационные моменты, внутренняя жизнь героя не раскрыта автором до конца.

«Герой нашего времени» включает в себя пять повестей, каждая из которых рассказывает о какой-либо необыкновенной истории в жизни Печорина. Причем в расположении повестей («Бэла», «Максим Максимыч», «Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист») Лермонтов нарушает жизненную хронологию эпизодов романа. В действительности же события происходили в ином порядке. По пути из Петербурга на Кавказ Печорин останавливается в Тамани. Герой здесь рискует жизнью, происходит его схватка с контрабандистами. После участия в военной экспедиции, которая в романе не изображена, он едет в Пятигорск, где убивает на дуэли Грушницкого. За это Печорина высылают в крепость, где он служит под началом Максима Максимыча. В это же время происходит история с Бэлой. Из крепости он отлучается на две недели в казачью станицу, где происходит схватка с Вуlichem. Потом он вновь возвращается в крепость N. Далее Печорин выходит в отставку и в течение пяти лет живет в Петербурге. Потом он отправляется в Персию и во Владикавказе встречается с Максимом Максимычем и издателем.

Наконец, возвращаясь из Персии, Печорин умирает. Таким образом, реальная хронология событий требовала следующего расположения повестей: «Тамань», «Княжна Мери», «Бэла», «Фаталист», «Максим Максимыч», «Предисловие к журналу Печорина».

Но зачем понадобилась М.Ю. Лермонтову такая перестановка событий? Исследователи отмечают, что таким образом писатель изображает характер и судьбу своего героя вне временных рамок, в вечности. В этом мы можем усмотреть черту романтической поэтики, учитывая известный «конфликт лирического героя поэта со временем, неприятие самой идеи времени в поэтическом мире Лермонтова». Писатель завершает роман не смертью Печорина, а тем эпизодом, где он, подвергаясь смертельной опасности, все же избежал смерти. Более того, в повести «Фаталист» герой ставит под сомнение существование предопределения, судьбы, отдавая приоритет собственным силам и интеллекту. Таким образом, автор не снимает с него ответственности за все совершенные им поступки, включая и те, которые он совершил после пребывания в казачьей станице. Кроме того, как мы уже отмечали выше, характер Печорина статичен, в романе не представлена эволюция героя, его духовный рост, мы не видим происходящих с ним внутренних изменений. М.Ю. Лермонтов лишь варьирует жизненные ситуации и проводит по ним этого персонажа, исследуя все новые и новые грани его внутреннего мира.

Стоит отметить, что кроме хронологии жизни героя в романе присутствует и хронология повествования, изображения событий. Так, «издатель», проезжий офицер и литератор, знакомится с Максимом Максимычем. Затем вновь встречается с ним через день. Потом, спустя какое-то время, узнав о смерти Печорина, публикует его дневник. Эти две хронологические линии пересекаются в романе.

Благодаря специфической композиции М.Ю. Лермонтов изображает героя в «тройном восприятии»: сначала глазами Максим Максимыча, потом «издателя», затем Печорин сам рассказывает о себе в своем дневнике.

Подобный прием использовал А.С. Пушкин в новелле «Выстрел». Смысл подобной композиции состоит в постепенном раскрытии характера героя (от внешнего к внутреннему), когда автор вначале заинтриговывает читателя необычностью ситуаций, поступков героя, а затем открывает мотивы его поведения.

Сначала мы узнаем о Печорине из разговора издателя с Максимом Максимычем. Издатель едет «на перекладных из Тифлиса». В повести «Бэла» он описывает свои дорожные впечатления, красоту природы. Попутчиком его становится штабс-капитан, давно служивший на Кавказе. Максим Максимыч и рассказывает попутчику историю с Бэлой. Эта повесть является своеобразной экспозицией в раскрытии образа Печорина.

Здесь мы впервые узнаем о герое и его жизненных обстоятельствах, его воспитании, образе жизни. Максим Максимыч передает историю Печорина и Бэлы в три приема. Рассказ штабс-капитана перемежается его замечаниями, репликами слушателя, пейзажами, описанием трудностей пути героев. «Авантюрная новелла оказывается входящей в «путешествие», и наоборот – «путешествие» входит в новеллу как тормозящий ее изложение элемент». Такое «торможение» сюжета «основной истории» писатель предпринимает для того, чтобы еще сильнее заинтриговать читателя, чтобы середина и финал повести были резко контрастны.

«Кавказская история» Печорина дается в восприятии Максима Максимыча, который давно знаком с Печориным, любит его, однако совершенно не понимает его поведения. Штабс-капитан простодушен, духовные запросы его невелики – внутренний мир Печорина для него непостижим. Отсюда – странность, загадочность Печорина, невероятность его поступков. Отсюда и особая поэтичность повествования. Как замечает В.Г. Белинский, штабс-капитан «рассказал ее по-своему, своим языком; но от этого она не только ничего не потеряла, но бесконечно много выиграла. Добрый Максим Максимыч, сам того не зная, сделался поэтом, так что в каждом слове

его, в каждом выражении заключается бесконечный мир поэзии». Однако отметим, что записана Бэла была уже издателем.

В повести много элементов романтического стиля. В основе сюжета повести лежит традиционная романтическая схема — бегство героя из мира цивилизации в мир природы, цивилизованный герой вступает в отношения с черкешенкой. Возникает любовный треугольник, который затем будет варьироваться в других повестях, составляющих роман. В «Бэле» налицо и все сюжетные атрибуты романтических историй: похищение, любовь, месть, смерть. Однако Лермонтов сохраняет реалистичность мотивировок. Разрыв героев обусловили не внешние, «роковые обстоятельства», а особенности внутреннего мира Печорина, его характер.

Далее о герое рассказывает «издатель», проезжий офицер и литератор («Максим Максимыч»). В восприятии «издателя» даны встреча Печорина с Максимом Максимычем. Здесь же дан подробный психологический портрет героя. Литератор, находящийся еще под впечатлением от истории Бэлы, встречается Печорина лицом к лицу. Конечно, он пристально к нему присматривается, отмечает каждую его черту, каждое движение. В этой повести практически ничего не происходит — здесь нет того сюжетного динамизма, который присутствует в «Бэле» и «Тамани». Однако именно здесь начинает раскрываться психология героя. Думается, эту повесть можно считать завязкой в раскрытии образа Печорина.

Далее в романе следует «Журнал Печорина», включающий в себя: «Предисловие», повести «Тамань», «Княжна Мери» и «Фаталист». В «Предисловии» «издатель» сообщает о смерти Печорина. Причем это сообщение дано без каких-либо подробностей, в виде простого упоминания. Исследователи отмечают здесь неожиданность перехода: «Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер. Это известие меня очень обрадовало: оно давало мне право печатать эти записки...». Таким образом, обращение к внутреннему миру персонажа у Лермонтова опять же мотивированно.

Кроме того, как мы уже отмечали выше, такое решение дало автору возможность закончить роман «мажорной интонацией: Печорин не только спасся от гибели, но и совершил общепользительный и смелый поступок... Благодаря своеобразной «двойной» композиции... и фрагментарной структуре романа герой в художественном (сюжетном) смысле не погибает: роман заканчивается перспективой в будущее — выходом героя из трагического состояния бездейственной обреченности... Вместо траурного марша звучат поздравления офицеров с победой над смертью...»

Сюжет здесь как будто прерывается, но именно после этого герой становится главным рассказчиком. Слово предоставляется самому Печорину уже после его смерти. Так, содержание романа вновь выходит из временных рамок: повествование переносится в отдаленное прошлое, которое становится для читателя «настоящим». Здесь мы опять наблюдаем принципы романтической поэтики.

Повесть «Тамань» — это развитие действия в раскрытии внутреннего мира героя. Как и в «Бэле», М.Ю. Лермонтов вновь помещает героя в чуждую для него среду — мир простых, грубых людей, контрабандистов. Здесь вновь возникает любовный треугольник, однако романтический мотив здесь (любовь цивилизованного героя и «дикарки») почти что пародируется: М.Ю. Лермонтов очень быстро обнажает истинный характер отношений Печорина и «ундины». Красавица из дикого, свободного, романтического мира оказывается помощницей контрабандистов. Она по-мужски решительна и коварна: Печорину чудом удается избежать смерти в схватке с ней. Таким образом, мир природы и цивилизации вновь оказываются несовместимыми у Лермонтова. Однако в определенном смысле повесть восстанавливает смысловое равновесие в романе. Если в «Бэле» Печорин грубо вторгается и разрушает мерный ход жизни горцев, «оскорбляя» в их лице саму природу, то в «Тамани» «природный мир» не желает больше терпеть вмешательств извне и едва не забирает жизнь Печорина.

Следующая часть повествования, «Княжна Мери», напоминает нам

светскую повесть и психологический роман одновременно. Печорин здесь изображен в окружении людей своего круга – светской аристократии, собравшейся на водах. Повесть является кульминационной в раскрытии образа Печорина. Именно здесь он раскрывает свою психологию, свои жизненные установки. Перед дуэлью с Грушницким он размышляет о смысле собственной жизни и не находит его: «Зачем я жил? для какой цели я родился?.. А верно, она существовала, и, верно, было мне назначенье высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные, но я не угадал этого назначенья, я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден, как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений, лучший цвет жизни...»

«Княжна Мери» в определенном смысле является и развязкой для судьбы Печорина: здесь он доводит до логического завершения особенно важные для него человеческие связи: убивает Грушницкого, открыто объясняется с Мери, порывает с Вернером, расстаётся с Верой. В повести мы видим три любовных треугольника: Вера – Печорин – княжна Мери, Вера – Печорин – муж Веры, княжна Мери – Печорин – Грушницкий. Таким образом, отметим схожесть сюжетных ситуаций трех повестей – «Бэлы», «Тамани» и «Княжны Мери». В каждой из них возникает любовный треугольник: он - она - соперник. Каков же смысл этой повторяющейся схемы? Стремясь избежать скуки, Печорин попадает в похожие жизненные ситуации. Герой у М.Ю. Лермонтова словно бы движется по замкнутому кругу. И особенно подчеркнуто это в финале (события начинаются и завершаются в крепости N).

Последняя повесть, завершающая роман, носит название «Фаталист». В раскрытии образа Печорина она играет роль эпилога. Лермонтов поднимает здесь философскую проблему судьбы, рока, фатума. Вулич погибает в повести, как и предсказал Печорин, и это наводит на мысль о том, что предопределение существует. Но вот Печорин сам решил испытать судьбу и остался жив, мысли героя уже более оптимистичны: «...как часто мы принимаем за убеждение обман чувств или промах рассудка!..Я люблю сомневаться во всем: это

расположение ума не мешает решительности характера - напротив, что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает».

Таким образом, завершение «Героя нашего времени» философской повестью многозначительно. Печорин часто творит зло, прекрасно сознавая истинный смысл своих поступков. Однако «идеология» героя разрешает ему подобное поведение.

Сам же Печорин склонен объяснять свои пороки злым роком или судьбой, жизненными обстоятельствами и т. д. «С тех пор, как я живу и действую, — замечает герой, — судьба как-то всегда приводила меня к развязке чужих драм, как будто без меня никто не мог ни умереть, ни прийти в отчаяние. Я был как необходимое лицо пятого акта: невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя». Лермонтов же не снимает с Печорина ответственности за его поступки, признавая автономность свободной воли героя, его возможность выбора между добром и злом.

Таким образом, роман проникнут единством мысли. Кольцевая композиция у М.Ю. Лермонтова символична: она обнажает бесплодность исканий героя, его неспособность вырваться из рамок собственных представлений о жизни. Основная идея романа – вопрос о внутреннем человеке, о его поступках и наклонностях, мыслях и чувствах, причинах, породивших их. Именно этой идее подчинена вся сюжетно-композиционная структура произведения.

2 Новаторский характер драматургии А.Н. Островского

Новаторство А.Н. Островского проявилось уже в тематике. Он круто повернул драматургию к жизни, к её повседневности. Именно с его пьес содержанием отечественной драматургии стала жизнь, как она есть.

Разрабатывая весьма широкий круг тем своего времени, драматург пользовался по преимуществу материалом быта и нравов верхнего Поволжья и Москвы в особенности. Но вне зависимости от места действия пьесы А.Н. Островского раскрывают существенные особенности основных общественных классов, сословий и групп русской действительности на определённом этапе их исторического развития. «Островский — справедливо писал Гончаров, — исписал всю жизнь московского, то есть великороссийского государства».

Творчество А.Н. Островского, вопреки его тематической широте, часто связывают лишь с изображением купечества. Начиная с появления пьесы «Свои люди — сочтёмся!» среди подавляющей части критиков за А.Н. Островским утвердилась слава литературного первооткрывателя купечества.

Наряду с охватом важнейших сторон жизни купечества, драматургии XVIII века не проходили мимо и таких частных явлений купеческого быта, как страсть к приданому, которое готовилось в чудовищных размерах («Невеста под фатой, или Мещанская свадьба» неизвестного автора 1789) Выражая общественно-политические требования и эстетические вкусы дворянства, водевиль и мелодрама, заполонившие русский театр первой половины XIX века, сильно приглушили развитие бытовой драмы и комедии, в частности драмы и комедии с купеческой тематикой. Пристальный интерес театра к пьесам с купеческой тематикой обозначился лишь в 30е годы.

Если в конце 30х и в самом начале 40х годов быт купечества в драматической литературе воспринимался ещё как новое явление в театре, то во второй половине 40х годов он становится уже литературным штампом.

Почему драматург обратился с самого начала к купеческой тематике? Не только потому, что купеческий быт буквально обступал его: с купечеством он встречался в доме своего отца, на службе. На улицах Замоскворечья, где жил долгие годы.

В условиях распада феодально-крепостнических отношений помещичьих Россия быстрыми темпами превращалась в Россию капиталистическую. На общественную сцену стремительно выдвигалась торгово-промышленная буржуазия. В процессе превращения помещичьей России в капиталистическую Москва становится торгово-промышленным центром. Уже в 1832 году большая часть домов в ней принадлежит «среднему сословию», т.е. купцам и мещанам. В 1845 году В.Г. Белинский утверждал: «Ядро коренного московского народонаселения составляет купечество. Сколько старинных вельможеских домов перешло теперь в собственность купечества!»

Значительная часть исторических пьес А.Н. Островского посвящена событиями так называемого «смутного времени». Это не случайно. Бурная пора «смуты», ярко означённая национально-освободительной борьбой русского народа, явно перекликается с нараставшим крестьянским движением 60х годов за свою свободу, с острой борьбой реакционных и прогрессивных сил, развернувшейся в эти годы в обществе, в журналистике и литературе.

Изображая далёкое прошлое, драматург имел в виду и настоящее. Обнажая язвы социально-политического строя и господствующих классов, он бичевал современный ему самодержавный порядок. Рисуя в пьесах о прошлом образы людей, безгранично преданных своей родине, воспроизводя духовное величие и моральную красоту простого народа, он тем самым выражал сочувствие трудовым людям своей эпохи.

Исторические пьесы А.Н. Островского являются активным выражением его демократического патриотизма, действенным осуществлением его борьбы против реакционных сил современности, за её прогрессивные устремления.

Исторические пьесы А.Н. Островского, появившиеся в годы ожесточённой борьбы между материализмом идеализмом, атеизмом и

религией, революционным демократизмом и реакцией, не могли быть подняты на щит. Пьесы драматурга подчёркивали значение религиозного начала, а революционные демократы вели непримиримую атеистическую пропаганду.

Кроме того, передовая критика воспринимала отрицательно и самый уход драматурга от современности в прошлое. Исторические пьесы драматурга начали находить более или менее объективную оценку позднее. Их подлинная идейная и художественная ценность начинает осознаваться лишь в советской критике.

А.Н. Островский, изображая современность и прошлое, уносился своими мечтами и в будущее. В 1873 году. Он создаёт чудесную пьесу-сказку «Снегурочка». Это – социальная утопия. В ней сказочны и сюжетика, и герои, и обстановка. Глубоко отличная по своей форме от социально-бытовых пьес драматурга, она органически входит в систему демократических, гуманистических идей его творчества.

В критической литературе о «Снегурочке» справедливо указывалось, что драматург рисует здесь «мужицкое царство», «крестьянскую общину», лишний раз подчёркивая этим свой демократизм, свою органическую связь с Н.А. Некрасовым, идеализировавшим крестьянство.

Именно с А.Н. Островского начинается русский театр в его современном понимании: писатель создал театральную школу и целостную концепцию игры в театре.

Сущность театра А.Н. Островского заключается в отсутствии экстремальных ситуаций и противодействия актёрскому нутру. В пьесах Александра Николаевича изображаются обычные ситуации с обычными людьми, драмы которых уходят в быт и человеческую психологию.

Основные идеи реформы театра:

- театр должен быть построен на условностях (есть 4-я стена, отделяющая зрителей от актёров);
- неизменность отношения к языку: мастерство речевых характеристик, выражающих почти все о героях;

– ставка не на одного актёра;

– «люди ходят смотреть игру, а не самую пьесу - её можно и прочитать»

Театр А.Н. Островского требовал новой сценической эстетики, новых актёров. В соответствии с этим драматург создает актёрский ансамбль, в который входят такие актёры, как Мартынов, Сергей Васильев, Евгений Самойлов, Пров Садовский.

Естественно, что нововведения встречали противников. Им был, например, М.С. Щепкин. Драматургия Островского требовала от актёра отрешенности от своей личности, чего М.С. Щепкин не делал. Он, например, покинул генеральную репетицию «Грозы», будучи очень недоволен автором пьесы.

Идеи драматурга были доведены до логического конца К.С. Станиславским.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1 Бугров Б., Голубков М. Русская литература XIX-XX веков. — М.: Издательство Московского университета, 2017. — 544 с.

2 История русской литературы первой трети XIX века. — М.: ФЛИНТА, 2016. — 749 с.

3 Обернихова Г.А. Литература: учебник для студентов учреждений среднего профессионального образования. Часть 1. — М.: «Академия», 2018. — 432 с.

4 Сарычева А.М. Русская литература. Литературоведение. — М.: «ЮРАЙТ», 2016. — 191 с.

5 Учебник для студ. учреждений сред. проф. образования: в 2 ч. Ч.1. / Под ред. Г.А. Обернихиной. — М.: Издательский центр «Академия», 2018. — 432 с.