

**МИНИСТЕРСТВО ДОШКОЛЬНОГО И ШКОЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН**

**АГЕНТСТВО СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫХ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ**



**НАМАНГАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИНОСТРАННЫХ
ЯЗЫКОВ ИМЕНИ ИСХАКХАНА ИБРАТА**

КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ

“Утверждаю”
Декан факультета
С.Мисиров
“ ” 2025 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС

по дисциплине:

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ III

на 2025-2026 учебный год, 3 курс (дневная форма обучения)

Сфера знаний:	100000	–	Образование
Сфера образования:	110000	–	Образование
Направление бакалавриата:	60111700	–	Русский язык в иноязычных группах

Наманган – 2025

Учебно-методический комплекс дисциплины одобрен Советом Наманганского государственного института иностранных языков имени И.Ибрата «29» августа 2025 года (Протокол №1)

Составитель:

Д.Т. Акмалова,
PhD, доцент кафедры русского языка и литературы

Рецензенты:

доц. Л.С.Гафарова,
заведующий кафедрой русского языка и литературы
Р.М.Казакова,
PhD, старший преподаватель кафедры русского языка и литературы

СОДЕРЖАНИЕ

1. Титульный лист
2. Содержание
3. Учебная программа
4. Учебные материалы:
 - 4.1. Тексты лекций
 - 4.2. Разработки семинарских занятий
5. Задания по самообразованию
6. Глоссарий
7. Приложения:
 - Тесты

**АГЕНТСТВО СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫХ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ**

**НАМАНГАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ ИМЕНИ ИСХАКХАНА ИБРАТА**

КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ

«УТВЕРЖДАЮ»

Проректор по учебной работе

_____ П. Лутфуллаев

«___» _____ 2025 г.

УЧЕБНАЯ ПРОГРАММА

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ III

на 2025-2026 учебный год, 3 курс (дневная форма обучения)

Сфера знаний: 100000 – Образование
Сфера образования: 110000 – Образование
Направление 60111700 – Русский язык в
бакалавриата: иноязычных группах

Наманган – 2025

Код дисциплины/модуля	Учебный год	Семестр	ЕСТВ – Кредиты
RusAT304	2025-2026	V	4
Тип дисциплины/модуля	Язык обучения		Часы занятий в неделю
Обязательный	Русский		4

Название дисциплины	Аудиторные занятия (часы)	Самообразование (часы)	Общая нагрузка (часы)
Rus adabiyoti tarixi III	60	60	120

2	<p style="text-align: center;">I. Содержание дисциплины</p> <p>Основной целью курса «История литературы» является расширение и углубление знаний студентов по истории русской литературы.</p> <p>Задачами данной дисциплины являются:</p> <ul style="list-style-type: none"> - изучение развития и становления различных литературных направлений в истории русской литературы; - изучение жанровой системы русской литературы; - ознакомление и эстетическое осмысление классических произведений русской литературы; - формирование представлений о поэтике отдельных произведений в связи своеобразием историко-культурной эпохи, литературной школы и творческой индивидуальностью автора; - усвоение основных теоретических понятий в их историко-литературном развитии. <p style="text-align: center;">II. Основная теоретическая часть (лекционные занятия).</p> <p style="text-align: center;">II.1. Предмет включает следующие модули:</p> <p style="text-align: center;">МОДУЛЬ 1. Русская литература рубежа XIX-XX веков.</p> <p>Тема 1. Периодизация русской литературы XIX – XX веков. Общая историко-культурная характеристика этого периода. Понятие о Серебряном веке. Ключевые тенденции в развитии философии, искусства, науки. Ведущие направления и течения, их отношения с классической традицией.*</p> <p>Понятие о Серебряном веке. Ключевые тенденции в развитии философии, искусства, науки. Ведущие направления и течения, их отношения с классической традицией.</p> <p>Тема 2. Творчество М. Горького.*</p> <p>Неоромантизм произведений о «босяках». Особенности драматургии: «кризис» босячества и драма интеллигенции. Провинция и характер русского человека в изображении писателя 1900-1910-х годов.</p> <p>Тема 3. Творчество И.А. Бунина: эволюция взглядов и художественных принципов писателя. Природа, человек, мир в творчестве А.И. Куприна.*</p> <p>Обзор жизненного и творческого пути писателя. Основные этапы творчества. Анализ рассказов И.А. Бунина. Проблематика романа «Жизнь Арсеньева». Характеристика и краткий обзор сборника «Темные аллеи».</p> <p>Обзор жизненного и творческого пути писателя. Основные этапы творчества. Анализ рассказов А.И. Куприна. Проблематика произведений. Краткий анализ повестей «Олеся», «Суламифь», «Гранатовый браслет».</p> <p>Тема 4. Этапы развития русского символизма. Старшие и младосимволисты. Философско-эстетическая программа и стихотворная практика старших символистов. Религиозные концепты и импрессионистическое начало. Поэтическое творчество В.Я. Брюсова, К.Д. Бальмонта, З.Н. Гиппиус.*</p> <p>Общая характеристика поэзии Серебряного века. Понятие символизм. Связь европейского и русского символизма. Представители русского символизма: старшие символисты и младосимволисты.</p> <p>Историческая проза символистов: «Огненный ангел» В.Я. Брюсова и «Мелкий бес» Ф.Сологуба</p> <p>Тема 5. Творчество младосимволистов и отражение в нем идей Вл. Соловьева. Трилогия «вочеловечивания» и поэмы А.А. Блока. Поэзия Андрея Белого.*</p> <p>Общая характеристика творчества А.А. Блока. Периодизация творчества поэта. Роль символа в поэзии Блока. Анализ ключевых стихотворений и поэм.</p>
---	---

Тема 6. Постсимволистские течения: акмеизм и футуризм. Манифесты акмеизма и «Цех поэтов». Теории и художественная практика. Творческие индивидуальности Н.С. Гумилева, А.А. Ахматовой и др.*

Понятие акмеизма. Философская и эстетическая основа акмеизма. Понятие футуризма. Философская и эстетическая основа футуризма. Эгофутуризм и кубофутуризм в русской литературе. Периодизация творчества А.А.Ахматовой. Анализ ключевых стихотворений. Поэмы А.А.Ахматовой.

Тема 7. Общее и индивидуальное в поэзии В.В. Маяковского и В. Хлебникова. Маяковский-сатирик. «Праславянизм» Хлебникова. Неореализм в литературе 1910-х годов.*

Периодизация творчества В.В. Маяковского. Анализ ключевых стихотворений. Особенности ритмической организации стихотворений В.В. Маяковского. Поэмы («Облако в штанах», «Война и мир» и др.).

Творчество С.Н. Сергеева-Ценского, Е.И. Замятина, А.Н. Толстого и др. Сатирические элементы и опора на традиции И.С. Тургенева и Н.В. Гоголя.

МОДУЛЬ 2. История русской литературы XX века

Тема 8. Общая характеристика литературного процесса 1920-х годов.*

Три подсистемы литературного процесса: метрополия, диаспора, “потаенная” литература. Необходимость культурологического подхода к литературному процессу: литература в контексте общекультурной ситуации. Проблема выбора литературного “поведения” и писательского “амплуа”.

Тема 9. Литературная судьба М.Булгакова, А.Платонова, В.Маяковского, А.Фадеева, Ю.Либединского, А.Грина, Вс.Вишневского, А.Толстого, М.Горького, Б.Пастернака.*

Творческая эволюция М.Зощенко как одно из проявлений общекультурной ситуации 1920-1930-х годов.

Тема 10. Периодизация и основные тенденции развития литературы изучаемого периода. “Военная” проза.*

Литература времен ВМВ и послевоенного десятилетия. Анализ произведений А.Твардовского (лирика, “Василий Теркин”), Б. Слуцкого и др. Романа А. Фадеева “Молодая гвардия”. Послевоенный период творчества Б.Пастернака: лирика, роман “Доктор Живаго”. Поздняя лирика и “Поэма без героя” А.Ахматовой. Творческий путь В.Гроссмана. Роман “Жизнь и судьба”. “Глобус или карта-двухверстка” К. Симонова и В. Некрасова.

Тема 11. Творческий путь А. Солженицына. Образ русской деревни в произведениях В. Белова и В. Распутин. Творческий путь В.Астафьева, В.Шукшина.*

Романы В. Астафьева “Пастух и пастушка”, “Последний поклон”, “Царь-рыба, “Прокляты и убиты”. Художественный мир В. Шукшина.

“Архипелаг ГУЛАГ” “В круге первом”, “Один день Ивана Денисовича”, “Матренин двор”, “Красное колесо”.

Тема 12. Литература периода “оттепели”. “Эстрадная” поэзия. “Тихая” поэзия.*

Культурный феномен “Оттепели”. Повести и романы И.Эренбурга, В.Аксенова, А.Гладилина.

Лирика Е.Евтушенко, А.Вознесенского, Б.Ахмадуллиной. Лирика Н.Рубцова, А.Жигулина. В.Соколова.

Художественный феномен “бардовской” лирики: творчество В.Высоцкого, А.Галича, Б.Окуджавы.

Тема 13. Драматургия 2-й половины XX века: пьесы А.Арбузова, А. Володина,

<p>В.Розова, А.Вампилова, Л.Петрушевской. Научно-фантастический роман. Творческий путь В. Ерофеева.* Характерные особенности русской драматургии 20 века. Преемственность и новаторство в русской драматургии 20 века. Характерные темы и проблемы. Краткий обзор творчества А.Арбузова. Творческий путь братьев Стругацких, И.Ефремова. “Москва-Петушки”. “Городская” проза: повести и романы Ю. Трифонова и В. Маканина. Тема 14. “Третья волна” эмиграции. Теория и практика российского постмодернизма.* Проза Ф.Горенштейна, В.Войновича, Г.Владимова, С.Довлатова. Поэзия И.Бродского. Роман Т.Толстой “Кысь”. Реалистический произведения А.Варламова: “Лох”, “Рождение”, “Затонувший ковчег”, “Мысленный волк”. Биографии писателей из серии ЖЗЛ. Современная женская проза. Л.Улицкая, Д.Рубина, В.Токарева. Тема 15. Творчество А.Иванова, Е.Водолазкина, З.Прилепина. Современная “массовая” литература”.* История и современность в романах А.Иванова “Золото бунта”, “Сердце Пармы”, “Географ глобус пропил”, “Тобол”, Е. Водолазкина “Лавр”, З.Прилепин “Санька” “Обитель”. Фантастика и фэнтези. Современная “массовая” литература”: “городской” и “сентиментальный” роман. <i>* Данные темы заимствованы из учебной программы МГУ имени Ломоносова</i></p>		
II.2. Распределение лекционных занятий		
МОДУЛЬ 1. История русской литературы XIX века		
3 семестр		
№	Темы	Часы
1	Периодизация русской литературы XIX – XX веков. Общая историко-культурная характеристика этого периода. Понятие о Серебряном веке. Ключевые тенденции в развитии философии, искусства, науки. Ведущие направления и течения, их отношения с классической традицией.	2
2	Творчество М. Горького.	2
3	Творчество И.А. Бунина: эволюция взглядов и художественных принципов писателя. Природа, человек, мир в творчестве А.И. Куприна.	2
4	Этапы развития русского символизма. Старшие и младосимволисты. Философско-эстетическая программа и стихотворная практика старших символистов. Религиозные концепты и импрессионистическое начало. Поэтическое творчество В.Я. Брюсова, К.Д. Бальмонта, З.Н. Гиппиус.	2
5	Творчество младосимволистов и отражение в нем идей Вл. Соловьева. Трилогия «вочеловечивания» и поэмы А.А. Блока. Поэзия Андрея Белого.	2
6	Постсимволистские течения: акмеизм и футуризм. Манифесты акмеизма и «Цех поэтов». Теории и художественная практика. Творческие индивидуальности Н.С. Гумилева, А.А. Ахматовой и др.	2
7	Общее и индивидуальное в поэзии В.В. Маяковского и В. Хлебникова. Маяковский-сатирик. «Праславянизм» Хлебникова. Неореализм в литературе 1910-х годов.	2
8	Общая характеристика литературного процесса 1920-х годов.	2
9	Литературная судьба М.Булгакова, А.Платонова, В.Маяковского, А.Фадеева, Ю.Либединского, А.Грина, Вс.Вишневского, А.Толстого, М.Горького, Б.Пастернака.	2
10	Периодизация и основные тенденции развития литературы изучаемого периода. “Военная” проза.	2
11	Творческий путь А. Солженицына. Образ русской деревни в произведениях В. Белова и В. Распутин. Творческий путь В.Астафьева, В.Шукшина.	2
12	Литература периода “оттепели”. “Эстрадная” поэзия. “Тихая” поэзия.	2
13	Драматургия 2-й половины XX века: пьесы А.Арбузова, А. Володина,	2

	В.Розова, А.Вампилова, Л.Петрушевской. Научно-фантастический роман. Творческий путь В. Ерофеева.	
14	“Третья волна” эмиграции. Теория и практика российского постмодернизма.	2
15	Творчество А.Иванова, Е.Водолазкина, З.Прилепина. Современная “массовая” литература”.	2
ВСЕГО:		30

III. Указания и рекомендации по семинарским занятиям

Для семинарских занятий рекомендуются следующие темы:

МОДУЛЬ 1. История русской литературы XIX века

3 семестр

Тема 1. Периодизация русской литературы XIX – XX веков. Общая историко-культурная характеристика этого периода. Понятие о Серебряном веке. Ключевые тенденции в развитии философии, искусства, науки. Ведущие направления и течения, их отношения с классической традицией.

Тема 2. Творчество М. Горького.

Тема 3. Творчество И.А. Бунина: эволюция взглядов и художественных принципов писателя. Природа, человек, мир в творчестве А.И. Куприна.

Тема 4. Этапы развития русского символизма. Старшие и младосимволисты. Философско-эстетическая программа и стихотворная практика старших символистов. Религиозные концепты и импрессионистическое начало. Поэтическое творчество В.Я. Брюсова, К.Д. Бальмонта, З.Н. Гиппиус.

Тема 5. Творчество младосимволистов и отражение в нем идей Вл. Соловьева. Трилогия «вочеловечивания» и поэмы А.А. Блока. Поэзия Андрея Белого.

Тема 6. Постсимволистские течения: акмеизм и футуризм. Манифесты акмеизма и «Цех поэтов». Теории и художественная практика. Творческие индивидуальности Н.С. Гумилева, А.А. Ахматовой и др.

Тема 7. Общее и индивидуальное в поэзии В.В. Маяковского и В. Хлебникова. Маяковский-сатирик. «Праславянизм» Хлебникова. Неореализм в литературе 1910-х годов.

Тема 8. Общая характеристика литературного процесса 1920-х годов.

Тема 9. Литературная судьба М.Булгакова, А.Платонова, В.Маяковского, А.Фадеева, Ю.Либединского, А.Грина, Вс.Вишневского, А.Толстого, М.Горького, Б.Пастернака.

Тема 10. Периодизация и основные тенденции развития литературы изучаемого периода. “Военная” проза.

Тема 11. Творческий путь А. Солженицына. Образ русской деревни в произведениях В. Белова и В. Распутин. Творческий путь В.Астафьева, В.Шукшина.

Тема 12. Литература периода “оттепели”. “Эстрадная” поэзия. “Тихая” поэзия.

Тема 13. Драматургия 2-й половины XX века: пьесы А.Арбузова, А. Володина, В.Розова, А.Вампилова, Л.Петрушевской. Научно-фантастический роман. Творческий путь В. Ерофеева.

Тема 14. “Третья волна” эмиграции. Теория и практика российского постмодернизма.

Тема 15. Творчество А.Иванова, Е.Водолазкина, З.Прилепина. Современная “массовая” литература”.

III.2. Распределение семинарских занятий

МОДУЛЬ 1. История русской литературы XIX века

3 семестр

№	Темы	Часы
1	Периодизация русской литературы XIX – XX веков. Общая историко-культурная характеристика этого периода. Понятие о Серебряном веке. Ключевые тенденции в развитии философии, искусства, науки. Ведущие направления и течения, их отношения с классической традицией.	2
2	Творчество М. Горького.	2

3	Творчество И.А. Бунина: эволюция взглядов и художественных принципов писателя. Природа, человек, мир в творчестве А.И. Куприна.	2
4	Этапы развития русского символизма. Старшие и младосимволисты. Философско-эстетическая программа и стихотворная практика старших символистов. Религиозные концепты и импрессионистическое начало. Поэтическое творчество В.Я. Брюсова, К.Д. Бальмонта, З.Н. Гиппиус.	2
5	Творчество младосимволистов и отражение в нем идей Вл. Соловьева. Трилогия «вочеловечивания» и поэмы А.А. Блока. Поэзия Андрея Белого.	2
6	Постсимволистские течения: акмеизм и футуризм. Манифесты акмеизма и «Цех поэтов». Теории и художественная практика. Творческие индивидуальности Н.С. Гумилева, А.А. Ахматовой и др.	2
7	Общее и индивидуальное в поэзии В.В. Маяковского и В. Хлебникова. Маяковский-сатирик. «Праславянизм» Хлебникова. Неореализм в литературе 1910-х годов.	2
8	Общая характеристика литературного процесса 1920-х годов.	2
9	Литературная судьба М.Булгакова, А.Платонова, В.Маяковского, А.Фадеева, Ю.Либединского, А.Грина, Вс.Вишневского, А.Толстого, М.Горького, Б.Пастернака.	2
10	Периодизация и основные тенденции развития литературы изучаемого периода. «Военная» проза.	2
11	Творческий путь А. Солженицына. Образ русской деревни в произведениях В. Белова и В. Распутин. Творческий путь В.Астафьева, В.Шукшина.	2
12	Литература периода «оттепели». «Эстрадная» поэзия. «Тихая» поэзия.	2
13	Драматургия 2-й половины XX века: пьесы А.Арбузова, А. Володина, В.Розова, А.Вампилова, Л.Петрушевской. Научно-фантастический роман. Творческий путь В. Ерофеева.	2
14	«Третья волна» эмиграции. Теория и практика российского постмодернизма.	2
15	Творчество А.Иванова, Е.Водолазкина, З.Прилепина. Современная «массовая» литература».	2
ВСЕГО:		30

IV. Работа по самообразованию

Рекомендуемые виды самостоятельной работы:

- изучение учебной и справочной литературы;
- ведение конспекта;
- составление глоссария;
- ведение читательского дневника;
- выполнение письменных заданий при подготовке к практическим занятиям;
- написание эссе и сочинений;
- составление устного и письменного анализа художественного произведения;
- составление рецензии на художественное произведение;
- построение различных схем и таблиц;
- составление инфографики;
- подготовка доклада;
- разработка мультимедийной презентации;
- выполнение тестовых заданий;
- разработка индивидуального или группового проекта.

Рекомендуемые темы для самообразования:

Тема 1. Поэтика тютчевского пейзажа. Ночь и хаос в лирике Тютчева

Тема 2. Антологические стихотворения Фета (см. стихотворения «Диана», «Венера Милосская», «Эндимион и сатир», «Нимфа и молодой сатир», «Аполлон Бельведерский»).

Тема 3. Новизна изображения природы в лирике А.А. Фета

- Тема 4. Реализм «Севастопольских рассказов» Толстого.
- Тема 5. Эволюция взглядов и стиля Л.Н. Толстого
- Тема 6. Особенности реализма «позднего» Толстого
- Тема 7. Судьба народных талантов в рассказе Н.С. Лескова «Левша»
- Тема 8. Нравственный смысл трагедии героев и особенности конфликта в пьесах Чехова
Пейзажная лирика И.Бунина.
- Тема 9. «Полесский» цикл А.Куприна.
- Тема 10. Историческая тема в творчестве А.Толстого.
- Тема 11. Религиозная тематика в прозе Л.Андреева.
- Тема 12. Философы и мыслители России начала XX века.
- Тема 13. Эмигрантская литература начала XX века.
- Тема 14. Неореалистическая проза. Творчество А.Ремизова.
- Тема 15. Новеллистика Б.Зайцева.
- Тема 16. Поэзия младосимволистов. Тематика.
- Тема 17. Творчество имажинистов.
- Тема 18. Романтическое начало в цикле Н.Гумилева.
- Тема 19. Роман М. Булгакова «Белая гвардия».
- Тема 20. Пьеса М. Горького «На дне».
- Тема 21. Рассказ М. Шолохова «Судьба человека». Литература послевоенного десятилетия (1946–1955).
- Тема 22. «Военная» и «деревенская» проза 50–60-х годов как вершинные достижения литературы этого периода.
- Тема 23. Поэзия 50–60-х годов.
- Тема 24. Пути развития поэмы 50–60-х годов.
- Тема 25. Драматургия 50–60-х годов.
- Тема 26. Творчество В.М. Шукшина.
- Тема 27. Возвращенная литература.
- Тема 28. Новые тенденции в прозе 70–80-х годов.
- Тема 29. Драматургия 70-х – начала 90-х годов.
- Тема 30. Литература постмодернизма.

IV.1 Распределение тем самообразования

№	Тема самостоятельной работы	Часы
1	Поэтика тютчевского пейзажа. Ночь и хаос в лирике Тютчева	2
2	Антологические стихотворения Фета (см. стихотворения «Диана», «Венера Милосская», «Эндимион и сатир», «Нимфа и молодой сатир», «Аполлон Бельведерский»).	2
3	Новизна изображения природы в лирике А.А. Фета	2
4	Реализм «Севастопольских рассказов» Толстого.	2
5	Эволюция взглядов и стиля Л.Н. Толстого	2
6	Особенности реализма «позднего» Толстого	2
7	Судьба народных талантов в рассказе Н.С. Лескова «Левша»	2
8	Нравственный смысл трагедии героев и особенности конфликта в пьесах Чехова	2

	Пейзажная лирика И.Бунина.	
9	«Полесский» цикл А.Куприна.	2
10	Историческая тема в творчестве А.Толстого.	2
11	Религиозная тематика в прозе Л.Андреева.	2
12	Философы и мыслители России начала XX века.	2
13	Эмигрантская литература начала XX века.	2
14	Неореалистическая проза. Творчество А.Ремизова.	2
15	Новеллистика Б.Зайцева.	2
16	Поэзия младосимволистов. Тематика.	2
17	Творчество имажинистов.	2
18	Романтическое начало в цикле Н.Гумилева.	2
19	Роман М. Булгакова «Белая гвардия».	2
20	Пьеса М. Горького «На дне».	2
21	Рассказ М. Шолохова «Судьба человека». Литература послевоенного десятилетия (1946–1955).	2
22	«Военная» и «деревенская» проза 50–60-х годов как вершинные достижения литературы этого периода.	2
23	Поэзия 50–60-х годов.	2
24	Пути развития поэмы 50–60-х годов.	2
25	Драматургия 50–60-х годов.	2
26	Творчество В.М. Шукшина.	2
27	Возвращенная литература.	2
28	Новые тенденции в прозе 70–80-х годов.	2
29	Драматургия 70-х – начала 90-х годов.	2
30	Литература постмодернизма.	2
Всего		60

Рекомендуемые темы для курсовых работ

1. Город Калинов в «Грозе» и в «Горячем сердце» А.Н.Островского
2. «Вечные» темы в драмах А.Н.Островского
3. Трагическое и комическое в пьесе А.Н.Островского «Свои люди – сочтемся».

4. А.Н.Островский комедиограф на примере комедии «Свои люди – сочтемся».
5. Комедия большого европейского стиля «Волки и овцы» А.Н.Островского.
6. «Весенняя сказка» А.Н.Островского «Снегурочка».
7. Актерская тема в творчестве А.Н.Островского.
8. Драма А.Н.Островского «Бесприданница».
9. Образ семьи в «Господах Головлевых» М.Е.Салтыкова-Щедрина.
10. Глумов и новые герои 1860-х годов.
11. «Новые люди» в произведениях 1860-х годов.
12. Проблема игрока в русской драматургии 1830-1860-х годов.
13. Женские образы в романах И.А.Гончарова.
14. Трагизм характера Обломова
15. Современные споры об «Обломове»
16. Как вы понимаете название романа «Обыкновенная история» и его финал?
17. Диалогический конфликт в романе И.А.Гончарова «Обыкновенная история».
18. Смысл жизни в романе И.А.Гончарова «Обыкновенная история».
19. Споры в романе И.А.Гончарова «Обломов» в русской критике и среди современных литературоведов.
20. Герои нового типа в романе И.С.Тургенева «Дворянское гнездо».
21. Эволюция «лишнего человека» в русской литературе XIX века.
22. Нравственные искания Лаврецкого.
23. Образ Лизы Калитиной в романе И.С.Тургенева «Дворянское гнездо».
24. Трагическое «свое» и «наложенное историей» в «Дворянском гнезде» Тургенева.
25. Базаров и Обломов как две грани русского менталитета.
26. Тема любви, семьи, искусства в романе «Дворянское гнездо»
27. «Переписка» и «Вешние воды» (эволюция тургеневской повести)
28. Трагическое одиночество Базарова (по роману И.С.Тургенева «Отцы и дети»).
29. Проблема «отцов и детей» – как извечная проблема русской литературы. (По роману И.С.Тургенева «Отцы и дети»)
30. Базаров и Одинцова – история любви: полемика критиков и литературоведов.
31. Образы первой любви в повестях И.С.Тургенева «Ася», «Первая любовь» и «Вешние воды».
32. «Накануне» И.С.Тургенева. Образы и характеры.
33. Драматургия И.С.Тургенева. Традиции и новаторство.
34. Гамлетовская тема в русской литературе XIX века.
35. Тема Дон-Кихота в русской литературе XIX века.
36. Тема дуэли в русской прозе первой половины XIX века.
37. Детство у Герцена, С.Аксакова, Л.Толстого.
38. Общечеловеческое и гражданское в лирике Некрасова.
39. «Последние песни» Н.А.Некрасова.
40. Тема русской деревни в поэзии Н.А.Некрасова.
41. Образ Петербурга в поэзии Н.А.Некрасова.
42. Почему Достоевский назвал Некрасова «поэтом раненого сердца»?
43. Любовная лирика Некрасова, Тютчева и Фета.
44. А.Шопенгауэр в русской литературной традиции на примере творчества И.С.Тургенева и поэзии А.А.Фета.
45. Философия любви у Тютчева.
46. Любовно-трагедийный цикл в поэзии Ф.И.Тютчева.
47. Лирика природы Ф.И.Тютчева.
48. Любовная лирика Тютчева. Денисьевский цикл.
49. Философская лирика природы в поэзии Ф.И.Тютчева 20-30-х гг.
50. Пейзаж у Тютчева и Фета
51. В чем ценность идей романа «что делать?» для современного читателя?

52. Проблема счастья в романе Н.Г.Чернышевского «Что делать?».
53. Н.Г.Чернышевский, его творческая деятельность. Роман «Что делать?»
54. Этико-нравственные отношения в романе Н.Г.Чернышевского «Что делать?»
55. Отцы и дети у Л.Толстого и И.А.Гончарова («Обыкновенная история», «Два гусара»).
56. Образ народного восстания и человек в подготовке исторической жизни в повести А.С.Пушкина «Капитанская дочка» и в романе Г.Сенкевича «Огнем и мечом».
57. Проблема взаимоотношения отцов и детей в романе Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы».

V. Результаты преподавания дисциплины

В результате овладения предметом студент должен:

- **иметь представление и знания** об истории русской литературы периода XIX века, общих закономерностях развития литературы, творчестве писателей и значимых художественных произведениях, а также научных, критических и литературоведческих работах по литературе данного периода.

- **владеть навыками:**

- 1) самостоятельного осмысления и анализа художественного текста;
- 2) самостоятельного осмысления литературного процесса в целом и его влияния на творчество художников слова в частности;
- 3) анализа особенностей литературы изучаемого периода;
- 4) использования в своей профессиональной деятельности полученных знаний по изучаемой дисциплине.

VII. Образовательные технологии и методы:

- лекции;
- работа в группах;
- работа в малых группах;
- методы технологии критического мышления;
- блиц-опрос;
- графические органайзеры;
- представление презентации;
- индивидуальные проекты;
- проекты совместной работы;
- устный опрос;
- тренировочные упражнения;
- тесты-тренажеры.

VII. Требования для получения кредитов:

Требования для получения кредитов

- полное усвоение знаний об истории русской литературы периода XIX века, общих закономерностях развития литературы, творчестве писателей и значимых художественных произведениях, а также научных, критических и литературоведческих работах по литературе данного периода;
- владение навыками самостоятельного осмысления и анализа художественного текста, самостоятельного осмысления литературного процесса в целом и его влияния на творчество художников слова в частности, анализа особенностей литературы изучаемого периода, использования в своей профессиональной деятельности полученных знаний по изучаемой дисциплине;
- выполнение заданий текущего, промежуточного контролей, сдача письменных работ итогового контроля.

Баллы текущего, промежуточного и итогового контролей

распределяются следующим образом:

Задания	Максимальный балл	Максимальный
---------	-------------------	--------------

Задание 1	5	балл текущего контроля – 20 баллов
Задание 2	5	
Задание 3	5	
Задание 4	5	
Максимальный балл за посещаемость	10	
Максимальный балл ПК	20	
Максимальный балл ИК	50	
Всего:	100	100 баллов
№	Основная литература:	QR-код
1	Михайлова М. В., Солнцева Н. М. История русской литературы Серебряного века (1890-е – начало 1920-х годов): В 3 ч.: учебник для бакалавриата и магистратуры / М., Юрайт, 2017. https://urait.ru/book/istoriya-russkoy-literatury-serebryanogo-veka-simvolizm-539296	
2	Келдыш В.А. История русской литературы конца XIX – начала XX века: учеб. пособие в 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2010. — 512 с.	
3	Клинг О.А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов. М., 2010. https://magazines.gorky.media/znania/2011/6/o-a-klng-vliyanie-simvolizma-na-postsimvolistskuyu-poeziyu-v-rossii-1910-h-godov.html	
4	Огрызко В.В. Кто сегодня делает литературу в России / Вып. 2: Современные русские писатели. – М.: Лит. Россия, 2008. – 496 с. https://www.sibogni.ru/content/ogryzko-v-kto-segodnya-delaet-literaturu-v-rossii-sovremennye-russkie-pisateli-m	
5	Чупринин С.И. Русская литература сегодня: Большой путеводитель. – М.: Время, 2007. – 576с. https://pub.wikireading.ru/hN4kMUfHRm	
6	Morson, Gary Saul (2023). Wonder Confronts Certainty: Russian Writers on the Timeless Questions and Why Their Answers Matter.	
№	Дополнительная литература:	
1	Мирзиёев Ш.М. Критический анализ, жесткая дисциплина и персональная ответственность должны стать повседневной нормой в деятельности каждого руководителя. – Т.: «Узбекистон», 2017. – 104 с.	
2	Мирзиёев Ш.М. О стратегии действий по дальнейшему развитию Республики Узбекистан – URL: http://uza.uz/ru/documents/o-strategii-deystviy-po-dalneyshemu-razvitiyu-respubliki-uzb-08-02-2017	
3	Мирзиёев Ш.М. Вместе создадим благополучное и свободное демократическое государство – Узбекистан. – URL: http://uza.uz	
4	Мирзиёев Ш.М. Великое будущее построим вместе с отважным и благородным народом. – URL: http://uza.uz	
5	Богданова О.А. Русская проза конца XX–начала XXI века: Основные тенденции: Учебное пособие для студентов-филологов. - СПб.: Петрополис, 2013. – 204 с.	
6	Давыдова Т.Т, Сушила И.К. Современный литературный процесс в России: Учебное пособие. – М.: Моск. гос. ун-т печати, 2007. – 364 с.	
7	История русской литературы XX – начала XXI века: Учебник для вузов в трех частях: Ч.	

	III: 1991-2010-е годы / Сост. и ред. В.И.Коровин. – М.: Владос. - 2014. – 288 с.
8	Зайцев В.А, Герасименко А.П. История русской литературы второй половины XX века: Учебник. – М.: Высш. шк., 2004. – 455 с.
9	Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы: Учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений / В двух томах. – М.: Издат. центр «Академия». - Т. 2. - 2003. – 668 с.
10	Нефагина Г.Л. Русская проза конца XX века: Уч. пособие / 2-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 320 с.
11	Черняк М.А. Современная русская литература: Учеб. пособие / 2-е изд. – М.: Форум: Сага, 2008. – 352 с.
Художественные произведения для обязательного чтения:	
<ol style="list-style-type: none"> 1. Бродский И. Власть стихий. 2. Маканин В. Асан. 3. Петрушевская Л. Номер Один, или В садах других возможностей. Черное пальто. Никогда. Новые робинзоны. 4. Распутин В. В ту же землю. Дочь Ивана, мать Ивана. 5. Толстая Т. Кысь. 	
Источники информации	
<ol style="list-style-type: none"> 1. www.ziyonet.uz. 2. www.edu.uz. 3. http://www.gramota.ru 4. http://www.litcatalog.al.ru 5. http://www.textology.ru 6. http://www.knigochei.ru //портал произведений и критики под истории древнерусской литературы 7. https://ibratfarzandlari.uz/ 8. https://unilibrary.uz 	
<p>Данная учебная программа разработана на основе квалификационных требований к направлению образования бакалавриата 60111700-Русский язык в иноязычных группах, утвержденных приказом № 344 Министерства высшего образования, науки и инноваций Республики Узбекистан от 7 августа 2023 года и адаптирована на основе <u>типовой программы</u> (https://xxcentury.philol.msu.ru/wp-content/uploads/2020/08/.doc) Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, <u>входящего в ТОП-300 лучших вузов мира</u>. (THE – 107, QS – 94, ARWU – 101)</p>	
<p>Учебная программа дисциплины одобрена Советом Наманганского государственного института иностранных языков имени И.Ибрата «__» _____ 2025 года (Протокол №__)</p>	
<p>Ответственный за предмет/модуль: М.М.Абдусаматов – преподаватель кафедры русского языка и литературы НамГИИЯ</p>	
<p>Рецензенты: К.Н. Насыров – к.п.н., профессор кафедры русской литературы Наманганского государственного университета Е.В. Чжен – к.п.н., доцент кафедры русской литературы Наманганского государственного университета.</p>	

ЛЕКЦИОННЫЕ ЗАНИЯТИЯ

ЛЕКЦИЯ № 1.

ТЕМА 1. ПЕРИОДИЗАЦИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX – XX ВЕКОВ. ОБЩАЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЭТОГО ПЕРИОДА. ПОНЯТИЕ О СЕРЕБРЯНОМ ВЕКЕ. КЛЮЧЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ ФИЛОСОФИИ, ИСКУССТВА, НАУКИ. ВЕДУЩИЕ НАПРАВЛЕНИЯ И ТЕЧЕНИЯ, ИХ ОТНОШЕНИЯ С КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИЕЙ.

План:

1. Понятие о Серебряном веке.
2. Ключевые тенденции в развитии философии, искусства, науки.
3. Ведущие направления и течения, их отношения с классической традицией.

Цели и задачи занятия:

1. Дать общее представление о понятии «Серебряный век» и его особенностях.
2. Рассмотреть ключевые тенденции развития философии, искусства и науки начала XX века.
3. Охарактеризовать ведущие направления и течения (символизм, акмеизм, футуризм и др.) и их связь с классической традицией.
4. Развивать умение анализировать культурные явления и устанавливать междисциплинарные связи.
5. Воспитывать интерес к духовным и художественным ценностям Серебряного века.

Опорные слова и понятия: Серебряный век, культурный ренессанс, философия всеединства, религиозно-философское возрождение, кризис культуры, мистика и эзотерика, интеллигенция, диалог культур и синтез искусств.

Используемое оборудование и образовательные технологии: проектор «Epson», перекрестный опрос, проблемное обучение, блиц-опрос, дискуссия, Диаграмма Венна, самоконтроль.

Конец XIX — начало XX вв. стали временем яркого расцвета русской культуры, ее «серебряным веком» («золотым веком» называли пушкинскую пору). В науке, литературе, искусстве один за другим появлялись новые таланты, рождались смелые новации, состязались разные направления, группировки и стили. Вместе с тем культуре «серебряного века» были присущи глубокие противоречия, характерные для всей русской жизни того времени.

Стремительный рывок России в развитии, столкновение разных укладов и культур меняли самосознание творческой интеллигенции. Многих уже не устраивали описание и изучение зримой реальности, разбор социальных проблем. Притягивали вопросы глубинные, вечные — о сущности жизни и смерти, добре и зле, природе человека. Ожил интерес к религии; религиозная тема оказала сильнейшее влияние на развитие русской культуры начала XX века.

Однако переломная эпоха не только обогащала литературу и искусство: она постоянно напоминала писателям, художникам и поэтам о грядущих социальных взрывах, о том, что может погибнуть весь привычный уклад жизни, вся старая культура. Одни

ждали этих перемен с радостью, другие — с тоской и ужасом, что вносило в их творчество пессимизм и надрыв.

На рубеже XIX и XX вв. литература развивалась в иных исторических условиях, чем прежде. Если искать слово, характеризующее важнейшие особенности рассматриваемого периода, то это будет слово "кризис". Великие научные открытия поколебали классические представления об устройстве мира, привели к парадоксальному выводу: "материя исчезла". Новое видение мира, таким образом, определит и новое лицо реализма XX в., который будет существенно отличаться от классического реализма предшественников. Также сокрушительные последствия для человеческого духа имел кризис веры ("Бог умер!" — воскликнул Ницше). Это привело к тому, что человек XX века все больше стал испытывать на себе влияние безрелигиозных идей. Культ чувственных наслаждений, апология зла и смерти, воспевание своеволия личности, признание права на насилие, обернувшееся террором — все эти черты свидетельствуют о глубочайшем кризисе сознания.

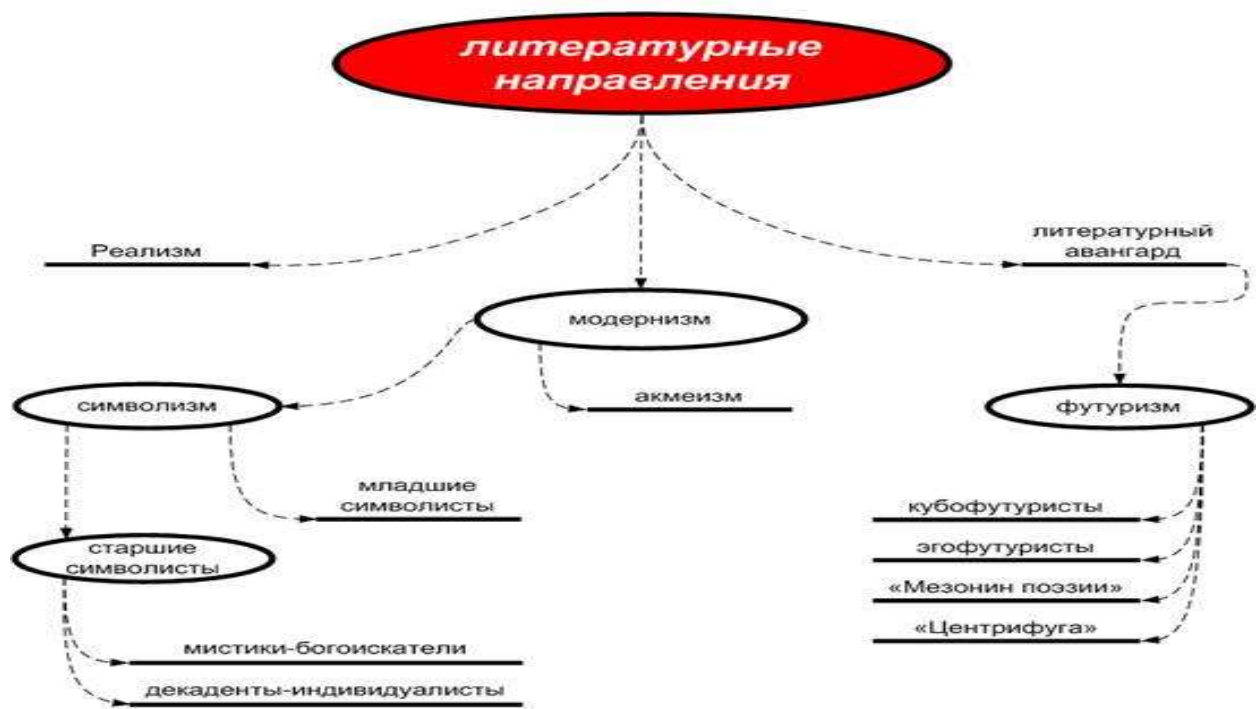
В русской литературе начала XX века будут чувствоваться кризис старых представлений об искусстве и ощущение исчерпанности прошлого развития, будет формироваться переоценка ценностей.

Обновление литературы, ее модернизация станут причиной появления новых течений и школ. Переосмысление старых средств выразительности и возрождение поэзии ознаменуют наступление "серебряного века" русской литературы. Термин этот связывают с именем Н. Бердяева, употребившего его в одном из выступлений в салоне Д. Мережковского. Позже художественный критик и редактор "Аполлона" С. Маковский закрепил это словосочетание, назвав свою книгу о русской культуре рубежа столетий "На

Парнасе серебряного века". Пройдет несколько десятилетий и А. Ахматова напишет "...серебряный месяц ярко / Над серебряным веком стыл".

Хронологические рамки периода, определяемого этой метафорой, можно обозначить так: 1892 — выход из эпохи безвременья, начало общественного подъема в стране, манифест и сборник "Символы" Д. Мережковского, первые рассказы М. Горького и т.д.) — 1917 год. По другой точке зрения, хронологическим окончанием этого периода можно считать 1921—1922 годы (крах былых иллюзий, начавшаяся после гибели А. Блока и Н. Гумилева массовая эмиграция деятелей русской культуры из России, высылка группы писателей, философ и историков из страны).

Русская литература XX века была представлена тремя основными литературными направлениями: реализмом, модернизмом, литературным авангардом. Схематично развитие литературных направлений начала века можно показать следующим образом:



Представители литературных направлений

- **Старшие символисты:** В.Я. Брюсов, К.Д. Бальмонт, Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус, Ф.К. Сологуб и др.
 - **Мистики—богоискатели:** Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус, Н. Минский.
 - **Декаденты—индивидуалисты:** В.Я. Брюсов, К.Д. Бальмонт, Ф.К. Сологуб.
- **Младшие символисты:** А.А. Блок, Андрей Белый (Б.Н. Бугаев), В.И. Иванов и др.
- **Акмеизм:** Н.С. Гумилев, А.А. Ахматова, С.М. Городецкий, О.Э. Мандельштам, М.А. Зенкевич, В.И. Нарбут.
- **Кубофутуристы** (поэты "Гилеи"): Д.Д. Бурлюк, В.В. Хлебников, В.В. Каменский, В.В. Маяковский, А.Е. Крученых.
- **Эгофутуристы:** И. Северянин, И. Игнатъев, К. Олимпов, В. Гнедов.
- **Группа "Мезонин поэзии":** В. Шершеневич, Хрисанф, Р. Ивнев и др.
- **Объединение "Центрифуга":** Б.Л. Пастернак, Н.Н. Асеев, С.П. Бобров и др.

Одним из интереснейших явлений в искусстве первых десятилетий XX века было возрождение романтических форм, во многом забытых со времен начала прошлого столетия. Одну из таких форм предложил В.Г. Короленко, чье творчество продолжает развиваться в конце XIX и первые десятилетия нового века. Иным выражением романтического стало творчество А. Грина, произведения которого необычны своей экзотичностью, полетом фантазии, неискоренимой мечтательностью. Третьей формой романтического явилось творчество революционных рабочих поэтов (Н. Нечаева, Е. Тарасова, И. Привалова, А. Белозерова, Ф. Шкулева). Обращаясь к маршам, басням, призывам, песням, эти авторы поэтизируют героический подвиг, используют романтические образы зарева, пожара, багровой зари, грозы, заката, безгранично расширяют диапазон революционной лексики, прибегают к космическим масштабам.

Особую роль в развитии литературы XX века сыграли такие писатели, как Максим Горький и Л.Н. Андреев. Двадцатые годы — сложный, но динамичный и творчески плодотворный период в развитии литературы. Хотя многие деятели русской культуры

оказались в 1922 году выдворенными из страны, а другие отправились в добровольную эмиграцию, художественная жизнь в России не замирает. Наоборот, появляется много талантливых молодых писателей, недавних участников Гражданской войны: Л. Леонов, М. Шолохов, А. Фадеев, Ю. Либединский, А. Веселый и др.

Тридцатые годы начались с "года великого перелома", когда резко были деформированы основы прежнего российского жизнеустройства, началось активное вмешательство партии в сферу культуры. Арестовываются П. Флоренский, А. Лосев, А. Воронский И Д. Хармс, усилились репрессии против интеллигенции, которые унесли жизни десятков тысяч деятелей культуры, погибли две тысячи писателей, в частности Н. Клюев, О. Мандельштам, И. Катаев, И. Бабель, Б. Пильняк, П. Васильев, А. Воронский, Б. Корнилов. В этих условиях развитие литературы происходило чрезвычайно затрудненно, напряженно и неоднозначно.

Особо рассмотрению заслуживает творчество таких писателей и поэтов, как В.В. Маяковский, С.А. Есенин, А.А. Ахматова, А.Н. Толстой, Е.И. Замятин, М.М. Зощенко, М.А. Шолохов, М.А. Булгаков, А.П. Платонов, О.Э. Мандельштам, М.И. Цветаева.

Священная война, начавшаяся в июне 1941 года, выдвинула перед литературой новые задачи, на которые сразу же откликнулись писатели страны. Большинство их оказалось на полях сражений. Более тысячи поэтов и прозаиков вступили в ряды действующей армии, став прославленными военными корреспондентами (М. Шолохов, А. Фадеев, Н. Тихонов, И. Эренбург, Вс. Вишневский, Е. Петров, А. Сурков, А. Платонов).

Произведения различных родов и жанров включились в борьбу с фашизмом. На первом месте среди них была поэзия. Здесь надо выделить патриотическую лирику А. Ахматовой, К. Симонова, Н. Тихонова, А. Твардовского, В. Саянова. Прозаики культивировали свои самые оперативные жанры: публицистические очерки, репортажи, памфлеты, рассказы.

Следующим крупным этапом в развитии литературы века был период второй половины XX века. В пределах этого большого отрезка времени исследователи выделяют несколько относительно самостоятельных периодов: позднего сталинизма (1946—1953 гг.); "оттепели" (1953—1965 гг.); застоя (1965—1985 гг.), перестройки (1985—1991 гг.); современных реформ (1991—1998 гг.) Литература развивалась в эти очень разные периоды с большими трудностями, испытывая попеременно ненужную опеку, губительное руководство, командный окрик, послабление, сдерживание, преследование, раскрепощение.

Брюсов — родоначальник русского символизма Одним из родоначальников русского символизма и характерным представителем поэзии «серебряного» века был В. Я. Брюсов (1873- 1924). Сложный в общении, по-своему относящийся ко многим явлениям в искусстве В. Брюсов — один из основоположников модернистской поэзии в России. В 1894-95-м годах Валерий Яковлевич издает три сборника «Русские символисты», основным автором которых стал сам поэт, представивший образцы «новой поэзии». Это была первая коллективная декларация модернизма в России. По мысли Брюсова, символизм должен стать «поэзией оттенков», выражающей «тонкие, едва уловимые настроения». К концу 90-х годов XIX века В. Брюсов становится одним из наиболее ярких поэтов символистской ориентации. В 1900 году вышел поэтический сборник «Третья стража», в котором осмысливается современность через углубление в историю и мифологию. В Поэтическом сборнике «Граду и миру» (1903) отразились впечатления и размышления, вызванные от поездки по Италии и Франции, где произошло знакомство В.

Брюсова с культурой эпохи Возрождения. Сборник был построен по принципу единого композиционного целого (что стало важным для практики поэтов-символистов вообще), отличался жанрово-тематическим разнообразием. А. Блок восторженно отозвался о книге, отметив, что в ней «есть преемничество от Пушкина — и по прямой линии». В лирике В. Я. Брюсова выделяются две ведущие темы: историко-мифологическая и тема города.

В понимании М. Горького лишь горячая любовь к людям, к своему делу, к родной земле может дать человеку твердость в жизненных испытаниях. Данко, жертвующий собой ради других, сильнее Ларры. В связи с этим возникает важнейший вопрос: как действительно сильный человек относится к окружающим? Это один из основных вопросов, ответить на который не способна вся мировая литература. Позиция Горького здесь ясна. Кажущаяся сила Ларры, которому люди якобы не нужны, не выдерживает испытания одиночеством. В более поздних произведениях Горький усложняет вопрос: одиночество среди людей — следствие ли это силы или слабости? И дает ответ: сильный не может быть одинок, он всегда среди людей — пусть чуждых ему по духу, но страдающих. И это же понимает Сатин после встречи с Лукой. Но взгляды этих героев все равно расходятся в главном. Лука считает, что слабый должен найти в жизни опору и обязанность сильного — помочь ему в этом. Сатин уверен, что на самом деле сильному не нужна опора и ждать лучшего будущего в бездействии — не для настоящего человека. Он приходит к этому убеждению не сразу. Мы можем проследить за его развитием по ходу пьесы. В одном из своих монологов Сатин говорит: "Старик — не шарлатан? Что такое правда? Человек — вот правда! Он это понимал... вы нет?" В этом, наверное, и состоит основной, ключевой момент произведения: соединение "правды" Сатина, оправдывающего Луку, с "ложью во имя спасения" Луки. Направленность этой удивительной пьесы-притчи не только не является какой-то случайной для Горького, а, напротив, чрезвычайно характерна для него, связана с чем-то тайным в его таланте. Для Горького было важным не только "что делать?", но и "как делать?", как воплотить, осуществить мечту. Поэтому у него, писателя активного, революционного гуманиста, так сокровенно и убедительно в той сложной, запутанной жизни прозвучали общефилософские темы: правда — бог свободного человека, ложь — религия рабов и хозяев. Та огромная правда жизни, которую Горький жадно собирал и носил в своем сознании, правда бытовая, психологическая, моральная, социальная всего естественнее воплощалась в широких, емких, свободных формах прозаического повествования, в формах реализма, который на вершинах своей зрелости был у Горького реализмом социалистическим. Как беспощадный писатель-реалист Горький создал целую энциклопедию русской жизни — художественную энциклопедию конца XIX — начала XX века. Среди своих героев-искателей он неизменно отдавал предпочтение растущему человеку. Однажды он писал об этом так: "Моя задача — пробуждать в человеке гордость самим собой, говорить ему о том, что он в жизни — самое лучшее, самое значительное, самое дорогое, святое и что, кроме него, нет ничего достойного внимания. Мир — плод его творчества, Бог — частица его сердца и разума". Мир горьковских произведений — это мир, постоянно изменяющийся, в нем необратимо осуществляются процессы "разрушения" и "созидания" личностей. Горький и здесь шел в ногу со своим временем: как в его отечестве всё "стронулось" с неподвижной точки навстречу будущему, так и он, сын своего века, был охвачен этим процессом обретения новой истины, новой веры.

Русская литература 20-90-х годов XX века: основные закономерности и тенденции

В конце 10-х и в 20-е годы XX века литературоведы новейшую русскую литературу иногда отсчитывали с 1881 г. - года смерти Достоевского и убийства Александра II. В настоящее время общепризнанно, что в литературу «XX век» пришел в начале 90-х годов XIX столетия., А.П. Чехов - фигура переходная, в отличие от Л.Н. Толстого он не только биографически, но и творчески принадлежит как XIX, так и XX веку. Именно благодаря Чехову эпические жанры - роман, повесть; и рассказ - стали разграничиваться в современном понимании, как большой, средний и малый жанры. До того они разграничивались фактически независимо от объема по степени «литературности»: повесть считалась менее «литературной», чем роман, рассказ был в этом смысле еще свободнее, а на грани с нехудожественной словесностью был очерк, т.е. «набросок». Чехов стал классиком малого жанра и тем поставил его в один иерархический ряд с романом (отчего основным разграничительным признаком и стал объем). Отнюдь не прошел бесследно его опыт повествователя. Он также явился реформатором драматургии и театра. Однако последняя его пьеса «Вишневый сад» (1903), написанная позже, чем «На дне» Горького (1902), кажется в сравнении с горьковской завершением традиций XIX века, а не вступлением в новый век. Символисты и последующие модернистские направления. Горький, Андреев, даже ностальгический Бунин - это уже бесспорный XX век, хотя некоторые из них начинали в календарном XIX-м.

Тем не менее в советское время «серебряный век» определялся чисто хронологически как литература конца XIX - начала XX века, а принципиально новой на основании идеологического принципа считалась советская литература, якобы возникшая сразу после революции 1917 г. Независимо мыслящие люди понимали, что «старое» кончилось уже с мировой войны, что рубежом был 1914 г. - А. Ахматова в «Поэме без героя», где основное действие происходит в 1913 г., писала: «А по набережной легендарной / Приближался не календарный - / Настоящий Двадцатый Век». Однако официальная советская наука не только историю русской литературы, но и гражданскую историю всего мира делила по одному рубежу - 1917 г.

Идеологические догматы рухнули, и теперь очевидно, что художественную литературу измерять главным образом идеологическими и даже преимущественно политическими мерками нельзя. Но нельзя их и игнорировать. Из-за грандиозного политического катаклизма единая национальная литература была разделена на три ветви (беспрецедентный провой истории случай): литературу, именованную советской, «задержанную» (внутри страны) и литературу русского зарубежья. У них достаточно различные художественные принципы, темы, состав авторов, периодизация. Революция определила чрезвычайно многое во всех трех ветвях литературы. Но великий раскол произошел не в октябре-ноябре 1917 г. Пользовавшаяся льготами со стороны новых властей «пролетарская» поэзия, возникшая раньше, при всех потугах осталась на периферии литературы, а определяли ее лицо лучшие поэты «серебряного века»: А. Блок, Н. Гумилев, А. Ахматова, В. Ходасевич, М. Волошин, В. Маяковский, С. Есенин, внешне как бы затаившиеся М. Цветаева и Б. Пастернак.

Разруха первых послереволюционных лет почти полностью истребила художественную прозу (В. Короленко, М. Горький, И. Бунин пишут сразу после революции публицистические произведения) и драматургию, а один из первых после лихолетья гражданской войны романов - «Мы» (1920) Е. Замятина - оказался первым крупным, «задержанным» произведением, открывшим целое ответвление русской

литературы, как бы не имеющее своего литературного процесса: такие произведения со временем, раньше или позже, включались в литературный процесс зарубежья либо метрополии. Эмигрантская литература окончательно сформировалась в 1922-1923 годах, в 1923 г. Л. Троицкий явно преждевременно злорадствовал, усматривая в ней «круглый нуль», правда, оговаривая, что «и наша не дала еще ничего, что было бы адекватно эпохе».

Вместе с тем этот автор тут же отмечал: «Литература после Октября хотела притвориться, что ничего особенного не произошло и что это вообще ее не касается. Но как-то вышло так, что Октябрь принялся хозяйничать в литературе, сортировать и тасовать ее, - и вовсе не только в административном, а еще в каком-то более глубоком смысле».

Действительно, первый поэт России А. Блок не только принял революцию, хоть и понял ее отнюдь не по-большевистски, но и своими «Двенадцатью», «Скифами», статьей «Интеллигенция и Революция», совершенно не «советскими» в точном смысле, тем не менее положил начало будущей советской литературе. Ее основоположник - Блок, а не Горький, которому приписывалась эта заслуга, но который своими «Несвоевременными мыслями» основал как раз антисоветскую литературу, а в советскую вписался и возглавил ее значительно позже, так что из двух формул, определяющих русскую литературу после 1917 г., - «От Блока до Солженицына» и «От Горького до Солженицына» - правильное первая. У истоков советской литературы оказались еще два крупнейших и очень разных русских поэта - В. Маяковский и С. Есенин. Творчество последнего после революции, при всех его метаниях и переживаниях, и больше и глубже дореволюционного. В конечном счете все три основоположника советской поэзии стали жертвами советской действительности, как и В. Брюсов, принявший революцию во второй половине 1918 г., и многие другие поэты и прозаики. Но порученное им историей дело они сделали: в советской стране появилась сначала более или менее «своя», а потом и действительно своя высокая литература, с которой не шли ни в какое сравнение потуги «пролетарских поэтов».

Литература с конца 1917 г. (первые «ласточки» - «Ешь ананасы, рябчиков жуй, / день твой последний приходит, буржуй» и «Наш марш» Маяковского) до начала 20-х годов представляет собой небольшой, но очень важный переходный период. С точки зрения собственно литературной, как правильно отмечала эмигрантская критика, это было прямое продолжение литературы предреволюционной. Но в ней вызревали качественно новые признаки, и великий раскол на три ветви литературы произошел в начале 20-х.

Использованная литература:

1. Михайлова М. В., Солнцева Н. М. История русской литературы Серебряного века (1890-е – начало 1920-х годов): В 3 ч.: учебник для бакалавриата и магистратуры / М., Юрайт, 2017.
2. Келдыш В.А. История русской литературы конца XIX – начала XX века: учеб. пособие в 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2010. — 512 с.
3. Клинг О.А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов. М., 2010.
4. Огрызко В.В. Кто сегодня делает литературу в России / Вып. 2: Современные русские писатели. – М.: Лит. Россия, 2008. – 496 с.
5. Чупринин С.И. Русская литература сегодня: Большой путеводитель. – М.: Время, 2007. – 576с.
6. Morson, Gary Saul (2023). Wonder Confronts Certainty: Russian Writers on the Timeless Questions and Why Their Answers Matter.

ЛЕКЦИЯ № 2.

ТЕМА 2. ТВОРЧЕСТВО М. ГОРЬКОГО.

План:

1. Неоромантизм произведений о «босях».
2. Особенности драматургии: «кризис» босячества и драма интеллигенции.
3. Провинция и характер русского человека в изображении писателя 1900-1910-х годов.

Цели и задачи занятия:

1. Дать представление о неоромантизме и его проявлениях в произведениях о «босях».
2. Рассмотреть особенности драматургии начала XX века, связанные с «кризисом» босячества и драмой интеллигенции.
3. Проанализировать образы провинции и русского характера в литературе 1900–1910-х годов.
4. Развивать навыки анализа художественного текста, выявления идейного содержания и художественной формы.
5. Воспитывать интерес к литературным традициям и духовно-нравственным проблемам эпохи.

Используемое оборудование и образовательные технологии: проектор «Epson», мозговой штурм, проблемное обучение, блиц-опрос, дискуссия, самоконтроль.

Творчество Горького выделяется неоромантизмом в произведениях о «босях», где эти персонажи выступают символами свободы и бунта, представляя собой новую разновидность героя в литературе. В его драматургии отражен «кризис» босячества и драма интеллигенции, а в произведениях 1900-1910-х годов писатель исследовал провинцию и характер русского человека, предвосхищая социалистический реализм.

О детстве и юности, о том, как складывались его представления о мире и людях М. Горький рассказал в автобиографической трилогии, продолжившей традиции русской классической литературы, прежде всего «Детства», «Отрочества» и «Юности» Л. Н. Толстого. В своих трех книгах: «Детство», «В людях» и «Мои университеты» – писатель рассказал, как возникал в его сознании тот образ двуликой России, который он запечатлел в произведениях ранней поры и зрелых лет творчества.

Проповедник «сверхчеловеческого босячества» в ранних произведениях, Горький открыл новую страницу в истории русской литературы. Его взгляд на жизнь огромной страны, словно бы расколотой на несколько миров – столица и провинция, Россия интеллигентская и Россия народная, – не был повторением ни дворянского, ни народнического представления о ней. Сама стихия народной жизни шагнула на страницы его книг, а рядом с ней нашлось место и для интеллигентских «кривых зеркал», в которых отражалась, преломляясь и искажаясь, душа народа в его непрерывном поиске смысла бытия.

Первые литературные опыты Горького пришлись на 1880-е гг., ставшие поворотным моментом в общественной жизни России. Утомленная бесконечной и не приносящей ощутимых результатов борьбой с властью, интеллигенция, которая всегда была источником радикализма в России, отказалась от своей великой миссии глобального переустройства мира, переключившись на «малые дела». Характеристику новой

идеологии мыслящей части русского общества можно найти в рассказе А. П. Чехова «Дом с мезонином (Рассказ художника)». Вступая в спор с яркой сторонницей поэтапного переустройства жизни путем открытия медицинских пунктов, школ, народных библиотек под эгидой земств рассказчик, художник-пейзажист, доказывает, что избранная интеллигенцией дорога ведет в тупик, а вовсе не к значимым переменам в жизни народа. «По-моему, медицинские пункты, школы, библиотечки, аптечки, при существующих условиях, – говорит он, – служат только порабощению. Народ опутан цепью великой, и вы не рубите этой цепи, а лишь прибавляете новые звенья... Мужичья грамотность, книжки с жалкими наставлениями и прибаутками и медицинские пункты не смогут уменьшить ни невежества, ни смертности, так же, как свет из ваших окон не может осветить этого громадного сада».

Тенденция к «суживанию» жизни, к снижению масштаба задач породила протестные настроения в рядах молодежи, желающей испытать тот же накал страстей, каким отмечена была жизнь отцов, прежде чем они начали «умнеть». В литературе настроение это вылилось в возрождение романтических принципов. Написанные в новом ключе произведения молодых писателей критики рассматривали как явления неоромантизма, причем под это определение подпадала как литература декадентского толка, так и творчество наследников реализма, отвернувшихся от догм народнической беллетристики и ищущих новых форм самовыражения. В числе этих последних оказался Горький, попробовавший свои силы, как и многие писатели, сначала в сочинении стихотворений и поэм, а затем переключившийся на прозу.

Первой публикацией писателя стал рассказ «Макар Чудра», появившийся в тифлисской газете «Кавказ» в 1892 г. Уже со следующего года Горький начал систематически печататься в провинциальной прессе: в «Самарской газете», «Нижегородском листке», «Волжском вестнике». Итогом его литературной деятельности 1890-х гг. был двухтомник «Очерков и рассказов» (1898), благожелательно встреченный и критиками и читателями.

Отличительной особенностью ранних произведений Горького является их разноплановость, тематическая, жанровая и стилистическая. Есть рассказы, в которых отчетливо проявились черты романтической эстетики: в пейзажных описаниях, в принципах построения образов, в обращении к фольклорной традиции. Пример такого рода произведений – «Старуха Изергиль» (1895). В других романтический герой вступает в контакт с действительностью, причем жизненные обстоятельства в этом случае имеют биографическую основу. Для таких рассказов характерна романтическая ирония, помогающая герою-рассказчику пережить крушение своей мечты. В ряде ранних произведений Горький опирался на традиции русской народнической беллетристики 1860–1870-х гг. («Горемыка Павел», 1894; «Коновалов», 1897), главную особенность которой сам он определил, назвав литературу такого рода «“священным писанием” о русском мужике». В 1890-е гг. писатель создает цикл произведений, в которых разрабатывает средневековую тему. Он воскрешает в них времена, когда существовали «сильные люди». Привлекает его внимание (в эти годы и значительно позднее) норманнская тема. В середине 1890-х написаны «Возвращение норманнов из Англии» (1895) и «Сказание о графе Этельвуде де Коминь и о монахе Томе Эшере» (1896), основанные на исторических фактах, а в 1917–1919 гг. он работал над пьесой «Норманны».

К какому бы материалу ни обращался писатель, всюду он искал сильные, героические характеры, что дало повод для обвинений его в ницшеанстве, а лишним подтверждением

стало наличие мотива «не жалею слабых», верность которому Горький сохранил и в пореволюционные годы, когда призывал беречь не «кляч», а «рысаков». Он не устал повторять, что слабость – оружие мещан, имея в виду не само сословие, конечно же, а особый строй души, инертной, неповоротливой, но крайне изобретательной в тех случаях, когда на пути «слабого» встает гордый человек, который готов сразиться с жизнью. Персонаж первой пьесы М. Горького («Мещане») Тетерев, пьяница и философ, объясняет хозяину жизни – мещанину: «...Теперь сила не нужна. Нужна ловкость, хитрость... нужна змеиная гибкость... Жизнь испорчена! Она – скверно сшита... Не по росту порядочных людей сделана жизнь, говорю я. Мещане сузили, окоротили ее, сделали тесной...» Большинству такое «тесное» существование не доставляло особых неудобств, но были и протестующие; им-то и отдал предпочтение Горький и вывел на сцену гордых цыган, для которых воля дороже счастья, ловкого и смелого вора Челкаша, наконец, норманнов – «творцов чего-то сильного, красивого, оригинального» (М. Горький).

В «Старухе Изергиль» тоже действуют персонажи, наделенные чертами исключительной личности. Написанный в форме «рассказа в рассказе», он обрамлен еще и пейзажной «рамкой», которая представляет собой прозрачную границу между двумя мирами – реальным и легендарным. Применяя разнообразные художественные средства: олицетворения, метафоры, сравнения, гиперболы, эмоционально насыщенные эпитеты, писатель превращал и без того далекий от обыденности пейзаж – земли Бессарабии – в сказочную картину, где появление темной тени Ларры, мчащейся низко, почти у самой земли, не удивляет, а кажется вполне естественным. И столь же необычен природный мир, как и люди, его населяющие: бронзовы от загара веселые лица мужчин и женщин, стройных, одетых в яркие одежды; на ветру развеваются, подобно конским гривам, черные волосы девушек, кажущихся странными и сказочными. А воздух, которым дышат эти необыкновенные люди, «пропитан острым запахом моря», «жирными испарениями земли», незадолго перед вечером обильно политой дождем. По небу все еще бродят обрывки туч самых причудливых очертаний: одни напоминают клубы дыма, другие – обломки скал, а между ними ласково проглядывают темно-голубые, как глаза молдавских красавиц, островки не затянутых тучами небес, украшенные золотыми крапинками звезд.

Резкий контраст этой картине – описание внешности старухи Изергиль, которую время согнуло пополам, затянуло тусклой пеленой глаза; сухой ее голос напоминает рассказчику хруст костей. Кажется, душа Изергиль по-прежнему молода, но так ли это? Не зря меняется характер пейзажного описания, после того как автор несколькими штрихами обрисовал внешний облик собеседницы: напитавшаяся человеческой кровью и мясом земля, от этого ставшая «жирной и щедрой», словно бы породила кроваво-красный диск луны – предвестника встречи с обреченным на вечные скитания сыном орла и женщины, Ларрой. Он становится героем первой «степной сказки», рассказанной старухой Изергиль. Звучит, прерываемый долгим молчанием, скрипучий голос старухи – и слагается, слово за словом, древняя легенда, в которой отзвуки споров дня сегодняшнего: для чего живет человек? гордость человеческая – благо или яд, разъедающий душу?

Кто же такой Ларра – свидетельство ницшеанских настроений Горького или, наоборот, развенчание «белокурой бестии»?

«Писатель-самоучка», Горький был хорошо знаком с мировой и русской литературой, философскими учениями, привлекавшими внимание его современников. Разумеется, приобретенные им знания не были той стройной системой, какая складывалась в сознании

более удачливых его ровесников, перед которыми были распахнуты двери университетов, – и все-таки кругозор его был широк, познания глубоки.

Существенное влияние на молодого Горького оказала философская система А. Шопенгауэра (1788–1860). Под воздействием идей именно этого немецкого философа, отрицающего эволюционные процессы в природном мире, исповедующего антропоцентризм, – когда человек предстает абсолютным совершенством и противопоставляется слепой природе, а противостояние это выливается в конфликт между разумом и инстинктом, – складывается мировоззрение М. Горького. Стихийное и разумное начала разобщены как в ранних его произведениях, так и в написанных в последние годы жизни, когда писатель максимально приблизился к Шопенгауэру, отказавшись от идеи равновесия разума и инстинкта и мечтая о царстве чистого разума, где инстинктам нет места.

Но в те годы, когда Горький постигал премудрость пессимистической философии Шопенгауэра, в России появился новый идол – Ф. Ницше, открывший новые горизонты тем, кто, переживая фазу «конца века», декаданса, с нетерпением ожидал «новых зорь», третьего откровения. Вторым откровением было явлением миру Христа – Богочеловека; значит, следующим этапом развития человеческого духа станет, по логике вещей, рождение Человекобога, для которого нынешний человек – существо слабое, страдающее от душевного разлада, – всего лишь мост в будущее. Проповедь любви к «дальнему», а не к «ближнему», как того требовало христианство, – это и есть мечта о гордом человеке, способном стать хозяином жизни, а не рабом обстоятельств, иными словами, о сверхчеловеке.

Отрицать наличие этих мотивов в ранних произведениях Горького нелепо, как, впрочем, и преувеличивать их значение. Однако современникам начинающего автора все виделось в несколько ином свете. Хотя в «Старухе Изергиль» отчетливо прозвучала мысль о гибельности индивидуализма, оборачивающегося слабостью в тот миг, когда человек в порыве самоутверждения уничтожает себе подобных, – опубликованный тремя годами позже рассказ Горького «Варенька Олесова» (1898) снова вызвал шквал обвинений писателя в поклонении философии Ницше. Дополнительным поводом стало то, что рассказ печатался в декадентском журнале «Северный вестник» – «рассаднике» эстетизма и нищезанства. Кое-кто из критиков указал и на проповедь руссоизма, проявившегося во враждебном отношении к культуре. Причем в расчет не принималось, что антипод «естественного человека», Вареньки Олесовой, – приват-доцент Полканов – олицетворяет вовсе не культуру, а худшую ее «вариацию» – псевдокультуру, с которой и расправился так жестоко автор, поставив Полканова в унижительное положение.

В случае с «Варенькой Олесовой» нелегко определить, певцом ли природных инстинктов, не отягощенных культурными влияниями, выступает писатель или иронизирует над детьми природы, а заодно и над теми, кто мнит себя светочем культуры и прогресса. Большой ясностью отличается горьковская «Старуха Изергиль», и сама композиция рассказа словно бы подводит нас к мысли, что альтруист Данко перечеркнул своим подвигом Ларру, вечно живущего под «невидимым покровом высшей кары». Если внимательно вчитаться в текст первой легенды, обращает на себя внимание сдержанная характеристика старцев, вершащих суд над Ларрой. Жизненная позиция героя-индивидуалиста для них неприемлема, так как вступает в противоречие с интересами рода. Однако Горький в 1890-е гг. вряд ли был солидарен с этой, «старческой» точкой зрения. Сама по себе мысль о противостоянии личности коллективу в то время не казалась

ему абсурдной. Своеобразную расшифровку тех идей, которые представлены в рассказе «Старуха Изергиль» не в окончательно разработанном виде, можно обнаружить в статье Горького «Разрушение личности», опубликованной в сборнике «Очерки философии коллективизма» (1909). Исследуя процесс распада личности, писатель вычленяет несколько этапов, в том числе и тот, когда обособление индивидуума способствовало развитию личности, которая подпитывалась творческой энергией коллектива и сама питала его новыми идеями. Но чем больше становился разрыв между личностью и коллективом, тем большему разрушению подвергалась личность, индивидуум.

В годы написания статьи Горький исповедовал в своем творчестве философские постулаты той группы социал-демократов – большевиков, к которой принадлежали А. В. Луначарский, ставший после революции 1917 г. первым народным комиссаром просвещения: ему принадлежит честь создания «пятой религии», социалистической; А. А. Богданов – автор теории коллективизма и некоторые другие деятели большевистской партии. От Луначарского Горький воспринял мысль о том, что социализм, преобразованный в религию, будет более доступным пониманию простых людей, нежели научное учение. С Богдановым его объединяла вера в творческую мощь коллектива, без связи с которым личность ничтожна. Но в «Старухе Изергиль» запечатлена та фаза взаимоотношений между «героем и толпой», когда стремление к обновлению жизни сконцентрировано в «герое», а «толпа» – вольно или невольно – препятствует его желанию преобразить мир. Потому и в завершающей рассказ легенде о Данко коллектив – «толпа» – готов в трудную минуту уничтожить ведущего его к свету героя. Данко увлекает за собой тех, кто сам слишком слаб для того, чтобы противодействовать темным силам. Но спутники его достаточно сильны, чтобы погубить Данко. Спасает героя от гнева разъяренной толпы, которая утомлена долгим походом, поступок, продиктованный острым чувством любви к людям: вырвав сердце из своей груди, он освещает заблудившимся во мраке ложных представлений людям путь к свету. Отчасти «оправдывает» слепую ярость людей тот символический пейзаж, на фоне которого происходит психологический поединок героя и толпы. Грозовые тучи заволокли небо, великаны деревья оглушают всех своими «сердитыми песнями»; вспышки молний, синие, холодные, не освещают дремучий лес, но ослепляют обессиленных пленников тьмы, а деревья, как живые существа, плетут из ветвей густую сеть, пытаясь остановить их.

Бессилие, рождающее злобу и гнев, подталкивает ослепленных ненавистью людей к бунту против вождя, дерзнувшего повести их за собой – к свободе и свету. Вырвав из груди своей сердце, пылающее ярко, как солнце, Данко победил тьму, обступившую людей со всех сторон, воплощенную в символическом образе леса, исполосованного молниями, все еще поющего свою «мрачную песню», которой «аккомпанируют» раскаты грома. Но тьма, воцарившаяся в душах людей, так и не рассеялась. Очарованные «чудесным зрелищем горящего сердца», однако по-прежнему не поднявшиеся над миром – к высотам духа, люди следуют за ним быстро, смело, гибнут без жалоб и слез, – но это чужая, заемная храбрость, источник ее – герой, Данко. Он питает пылающей кровью своего сердца слабые души, которым не дано совершить **свой** подвиг; их удел – судить тех, кто посмел переступить черту между обыденным и героическим.

Рассмотрев под таким углом зрения горьковский рассказ, нельзя не прийти к выводу, что простое противопоставление индивидуалисту Ларре – отрицательному герою альтруиста Данко – положительного героя слишком уж упрощает замысел автора, и в

раннем творчестве склонного к созданию многополярных схем, чему учился Горький у Ф. М. Достоевского, с которым его связывали непростые творческие «отношения» – своего рода дружба-вражда. А чтобы читателю до конца стала понятна связь двух героев – Ларры и Данко, существующих в неразрывном единстве, как две стороны одной медали, – между двумя легендарными сюжетами писатель помещает историю жизни самой рассказчицы, старухи Изергиль: ее судьба – путаница эгоистических желаний и порывов к самопожертвованию, при глубоком анализе опять-таки обнаруживающих свою эгоистическую подоплеку.

Обращаясь к реальной жизни, Горький и там ищет героическое начало, которое воплощается в образах босяков, противопоставляющих себя миру. Тема человека, отверженного обществом, традиционна для русской литературы, но Горький трактует ее по-своему. Он романтизирует образы босяков, превращая их в носителей идеи протеста, отказываясь от обычной схемы: отверженный герой – жертва социальной несправедливости. Персонажи «босяцких» рассказов Горького не желают признавать себя таковыми, настаивая на том, что не общество их отвергло, а сами они отвернулись от общества, презирая его законы, мещанскую мораль, мизерные цели. Характеры этих персонажей раскрываются в ситуациях необычных, ибо в нормальных условиях реализовать свое свободолюбие, независимость, бескорыстие они не могут. Взаимодействует с босяцкой в творчестве Горького тема мещанства. Персонажи-мещане становятся олицетворением всего того, что ненавистно стихийным бунтарям, – ненужных условностей, затхлой атмосферы, того особого мещанского уюта, который душит и давит, лишая воли, отвращая человека от жизни, от великих дел.

Идеология и образ жизни мещан развенчаны в произведениях разных жанров. Это сатирические рассказы 1890-х гг. («Неприятность», «Поэт»), в том числе написанные с использованием фантастического гротеска («О черте», «Еще о черте»), фельетоны, публиковавшиеся в провинциальных газетах. В эти же годы писатель открывает для себя купеческую тему, и снова в борьбу вступают «выломившийся» герой – теперь уже купец – и породивший его, но совершенно чуждый ему мир чистогана. Герой такого типа выведен в повести Горького «Фома Гордеев» (1899). Тесно связанное с мещанской средой, купеческое сословие следует тем же правилам поведения, руководствуется той же философией примитивного эгоизма. Предпочитая покой и сытость, купцы с ненавистью смотрят на тех, кому мало примитивных животных радостей, чей ум охвачен жадной познания мира, а сердце – жадной сильных чувств.

Мещанство, купечество и противостоящие им босяки выведены в рассказе «Бывшие люди», который (с подзаголовком очерк) появился осенью 1897 г. в журнале «Новое слово». Основой его стали личные впечатления автора, полученные им в годы жизни в Казани в 1885–1886 гг. Анализируя рассказ, критики отмечали, что писатель склонен к большим художественным обобщениям, итогом которых становится «творческая правда», выгодно отличающаяся от «правды этнографической». Представители демократического лагеря особо подчеркивали обличительный пафос, которым пронизан рассказ, а воплощенную в нем идею протеста воспринимали как отражение столь притягательной для автора босяцкой психологии.

Центральной в рассказе «Бывшие люди» становится босяцкая тема, но автор не обходит своим вниманием и другие, в частности купеческую, которая оставалась для него актуальной на протяжении всего творческого пути и реализовывалась как в эпических, так и в драматических жанрах.

Купеческое сословие представлено в «Бывших людях» образами старшего и младшего Петунникова. Характеры эти, далеко не одинаковые, раскрываются в истории с трактирщиком Вавиловым, в том, как отец и сын относятся к ночлежникам. Старик все еще ханжит, все еще прикрывается рассуждениями о божеском и человеческом, но сын его не считает необходимой подобную игру в добродетель. Он деловит, спокоен, уверен в своем праве наживать за счет других.

Яркую характеристику купечеству дает в рассказе ротмистр Кувалда, поясняя, чем ему ненавистно купечество в целом и Петунников в частности. Кувалда задается вопросом, законен ли сам купец – грубое и нелепое явление? Каждый купец – мужик, а чтобы сделаться купцом, нужны деньги. Но откуда у мужика деньги? От трудов праведных они не появятся, значит, чтобы деньги появились, надо мошенничать. И тогда выходит, что купец – это мужик-мошенник. Но Кувалда высказывается еще грубее: купец – «животное, временно исполняющее должность человека». Он скверно делает жизнь и портит то, что было сделано до него; он груб и глуп, не имеет вкуса к жизни, не имеет представления об отечестве, ничего выше пятака не знает.

В рассуждениях Кувалды возникает тема взаимоотношений купца и дворянина. Купцы потеснили дворян, говорит один из второстепенных персонажей рассказа – Обьедок, потому, утверждает он, так зол на них бывший дворянин Кувалда. Но у Кувалды свое объяснение ненависти к купцам: «Я погиб от любви к жизни... Я жизнь любил – а купец ее обирает».

Помимо прямых оценок, которые дают купцам персонажи рассказа, ситуация с трактирщиком Вавиловым помогает понять, в чем сила (сын) и слабость (отец) купеческого сословия. В игре, затеянной Кувалдой, бывший солдат Вавилов проигрывает молодому купцу Петунникову и искренне восхищается им, его хладнокровием, его умением вести дела. Петунников-сын – характер, противоположный Фоме Гордееву, главному герою одноименной повести; по сути своей он ближе другому купцу из «Фомы Гордеева» – «сверхчеловеку» Маякину: именно так – героем ницшеанского типа – представляли купца Маякина современники писателя.

В 1900-е гг. Горький осваивает новые жанры. Наряду с рассказами появляются более объемные произведения – повести: уже названная «Фома Гордеев» и «Трое» (1900). Повесть «Трое» интересна тем, что в ней писатель обращается к проблемам, которые исследовал Ф. М. Достоевский, прежде всего поиск героями смысла жизни. Горький «заочно» полемизирует с ним, противопоставляя проповеди смирения идею жизнотворчества. В это же время он обращается к драматургии. Как и Чехов, свою судьбу Горький связывает с набиравшим силу Московским художественным театром (МХТ). В центре его первой пьесы «Мещане» (1901; поставлена на сцене МХТ в 1902 г.) конфликт двух жизненных философий: в одном случае действительность принимается как данность (эту точку зрения воплощает в драме образ мещанина Бессеменова); в другом действительность – это то, что можно изменить, по-своему переделать (жизнотворческое начало воплощено в образе рабочего Нила). Обыкновенно проводят параллель между горьковскими «Мещанами» и пьесой А. П. Чехова «Три сестры»: и в том и в другом произведении раскрывается тема мещанства и отражено напряженное ожидание будущих перемен. Есть между ними и формальное сходство. Подобно Чехову, Горький отказывается от интриги; лежащий в основе сюжета конфликт раскрывается в ходе обычных житейских ситуаций. Л. Андреев, поначалу соратник, а в дальнейшем идейный и литературный противник Горького, обратил внимание на эту унаследованную Горьким от

Чехова способность представить на сцене «кусочек жизни <...> с ее медленным движением и потаптыванием на одном месте». Но, при ряде общих черт кардинальное различие в том, что горьковские пьесы пронизаны пафосом борьбы с жизнью, следовательно, и играть их надо в ином «настроении», нежели чеховские.

В области драматургии Горький выступил не только наследником чеховской традиции – он проявил себя как новатор, создав жанр социально-философской драмы. Ключевую роль играют в ней диалоги, в которых раскрывается философский смысл пьесы, а источником движения становится борьба идей. Второстепенность внешнего сюжета подтверждается в драме «На дне», в частности, тем, что развязывается он в третьем действии, а четвертое, по сути бессобытийное, сосредоточивает в себе главное содержание, становится философским итогом споров, которые ведут между собой действующие лица.

Всех их можно распределить по трем группам – в соответствии с той жизненной философией, которую исповедуют три ключевых персонажа пьесы, три идеолога: Бубнов, Лука, Сатин. Выбрав «безгеройную композицию», Горький получил возможность перемещать центр драмы, фокусируя внимание читателя поочередно то на идеологии возвышающего душу обмана (Лука), то на бубновской «правде факта», выше которого не следует подниматься, а противопоставлен их взглядам гимн человеку-творцу, который автор поручает произнести Сатину. Однако не герой-резонер Сатин стал идейным и композиционным центром пьесы, а Лука, хотя исповедует он чуждую Горькому идею. Писатель не раз возвращался к созданному им образу «утешителя», объясняя, каким он хотел его сделать и насколько «результат» разошелся с замыслом. В написанной в 1933 г. статье «О пьесах» Горький предложил свою классификацию странников-утешителей и указал, к какому разряду относится его Лука. Реже прочих, писал он, встречался в народной среде (утешителей из низов М. Горький рассматривал как «двойников» тех, которые развернули свою деятельность на верхних этажах общества) тип искреннего утешителя, заговаривающего **свою** «зубную боль в сердце». Чаще в жизни попадаются ремесленники, странствующие по святым местам и утешением зарабатывающие себе на пропитание. Немало утешителей-честолюбцев, которым выбранная «профессия» позволяет куражиться над людьми, дает возможность возвеличить себя в собственных глазах «игрой на страданиях людей». Лука же принадлежит к числу тех врачевателей душевных ран, которые ищут прежде всего покоя и больше всего дорожат этим покоем. Они самодостаточны и заботятся лишь о том, чтобы в их внутреннем мире сохранилось равновесие чувств и мыслей, дарующее этот покой, – такова их главная цель.

Но даже не в этом видит Горький вредоносность Луки, а в том, что такие люди своей утешительной проповедью гасят протест, нарастающий в народных массах в ответ на несправедливое устройство мира. В начале 1900-х писатель уже был близок к лагерю социал-демократов, ратующих за революционное переустройство мира. Ему, разумеется, не могла не показаться крайне враждебной проповедь отказа от прямых столкновений с действительностью, а Лука как раз и учит тому, как «обойти» жизнь, избежать конфликта с ней, но при этом достигнуть желаемого. Однако само сценическое поведение Луки словно опровергает «миф» о его готовности примириться с действительностью, о его равнодушии к людям, так как этот персонаж, пожалуй единственный среди других действующих лиц пьесы, пытается облегчить участь тех, кто оказался на дне жизни.

О двойственном отношении к своему «лукавому» герою свидетельствуют не только разночтения между самой драмой «На дне» и теми отрицательными оценками, которые

автор давал Луке в публицистических произведениях, в интервью, появившихся вскоре после премьеры, наконец, в посмертном сценарии «По пути на дно». Есть еще один интересный факт, свидетельствующий в пользу Луки: этот художественный образ – своеобразное отражение личности Л. Толстого. С Толстым Горький был знаком с 1900 г. и свои впечатления от встреч с писателем оставил в очерке «Лев Толстой», куда вошли заметки, сделанные им в 1910 г., поздние дополнения и поправки. Отношение к Толстому-человеку столь же противоречиво, как и отношение к персонажу, вобравшему в себя черты духовного облика автора «Войны и мира». В адресованном В. Г. Короленко письме, вошедшем в воспоминания о Толстом, Горький писал: «Все русские проповедники, за исключением Аввакума и, может быть, Тихона Задонского, – люди холодные, ибо верою живой и действенной не обладали. Когда я писал Луку в “На дне”, я хотел изобразить вот именно такого старичка: его интересуют “всякие ответы”, но не люди; неизбежно сталкиваясь с ними, он их утешает, но только для того, чтоб они не мешали ему жить. И вся философия, вся проповедь таких людей – милостыня, подаваемая ими со скрытой безразличностью, и звучат под этой проповедью слова тоже нищие, жалобные: “Отстаньте! Любите бога или ближнего и отстаньте! Проклинайте бога, любите дальнего и – отстаньте! Оставьте меня, ибо я человек и вот – обречен смерти”». Но эти безжалостные строки (а подобных им немало в горьковском очерке о Толстом) уравниваются признаниями в глубочайшей любви к Толстому – человеку не святому, грешному, близкому «насквозь грешному миру»: «Пушкин и он – нет ничего величественнее и дороже нам...»

Позитивное начало в характере Луки, вызывающее чувство приязни к нему, обнаруживает сам Горький, поручая Барону – не Сатину! – произнести в адрес лукавого старичка порицающее его слово «шарлатан», а Сатин, напротив, встает на его защиту, объявляя Барону: «Ты хуже всех».

Можно найти общность в позициях Сатина и Луки, несмотря на явную их принадлежность к враждующим лагерям: оба убеждены, что «все в человеке и все для человека». Но к достижению этой цели они призывают идти разными путями. Лука верит в силу возвышающего обмана, который поможет человеку справиться с «низкими истинами» жизни, парализующими его волю, разрушающими веру в собственные силы. В философии Луки содержатся элементы теорий реформирования общества, бывших в ходу на рубеже XIX–XX вв.: личное самосовершенствование, теория «малых дел», а основа той и другой – сострадание. Пожалуй, главенствующим в ту эпоху стал для многих принцип «не судите, да не судимы будете»; им и руководствуется Лука, выстраивая отношения с людьми, и отдает предпочтение тем, кто оказался на обочине жизни, причем далеко не всегда потому, что были слабы, а скорее, потому, что жизнь была к ним слишком уж безжалостной, как будто испытывала их на прочность. Одна из главных тем проповедей Луки – правда. Обращаясь к Ваське Пеплу, он объясняет ему, что часто правда для человека как «обух»: «не всегда правдой душу вылечишь», – и в противовес этой «правде-обуху» выдвигает свою идею «праведной земли» – веры, без которой ничего в жизни не достигнешь. Луке неважно, какой будет эта вера: «Во что веришь, то и есть», – утверждает он, и Бог для него та же «праведная земля», если может утешить человека, защитить его от страданий.

Но прежде чем Лука появится на пороге ночлежки и начнет врачевать души ночлежников своей философией «возвышающего обмана», сами страждущие сойдутся в споре о правде, хотя понятие это прямо не названо в их речах. Рассуждает о «свободе»

Квашня; Барон, по привычке, высмеивает фантазии Насти; Сатин произносит необыкновенные слова, помогающие ему «воспарить» над миром; Бубнов делится мыслями о том, что все проходит, «смывается», как смылась глубоко въевшаяся в кожу краска на его руках; старик Костылев толкует о «награде», которая ожидает ночлежников на «том свете». Завершается сцена, подготавливающая выход Луки на сцену, спором о совести, в котором участвуют Бубнов, Пепел и Клещ – единственный, кто еще не расстался с убеждением, что без совести жить нельзя. Едва войдя в эту обитель скорби и безверия, Лука безошибочно определяет, кому и какая помощь от него нужна. Умирающая Анна неизлечимо больна: смерть для нее – облегчение, и он утешает ее радостями загробного существования. Но Анна умирает, и Лука обращает свою «любовь-утешение» на живых: Актера, Настю.

Актер все еще живет в мире театральных грез, а потому реплики его автор постоянно сопровождает ремарками «вдруг», «как бы проснувшись» и т. п. Его слабеющая от пьянства память еще хранит сценические образы, некогда им сыгранные, потому его высказывания по поводу событий в ночлежке пронизаны театральными и литературными ассоциациями: ссору Пепла с Костылевым он называет «комедией»; при виде мертвой Анны произносит «наши сети притащили мертвеца»; самого себя сравнивает с королем Лиром, когда сообщает о том, что вступил «на путь к возрождению»; упоминает Офелию; мечтает выпить, «как сорок тысяч пьяниц»; Луку призывает словами: «Сюда, мой верный Кент...» Его идеал – романтический театр, и самого себя он видит романтическим героем, яркой личностью, но, как будто в насмешку, жизнь обезличила его, лишила индивидуальности и даже имени ему не оставила. Когда-то был он Сверчков-Заволжский, а теперь – Актер. Сам он прекрасно сознает, что «без имени – нет человека», потому после смерти Анны произносит: «Я иду... скажу... потеряла имя!..» Чтобы напомнить о себе, о том, что он еще жив, Актер то и дело говорит о своем «организме», отравленном «алкоголем»; болезнь для него не способ вызвать жалость к себе, а возможность самоутвердиться в жизни. Выходя из ночлежки с Анной, он гордо заявляет встреченному им в дверях хозяину: «Посторонись... видишь – больные идут?»

Положение его мало чем отличается от того, в котором застал Лука Анну: он безнадежен, обречен, хотя самого себя пытается убедить в обратном, и Лука укрепляет в нем этот возвышающий душу обман, убеждая идти на поиски своей праведной земли – лечебницы, где бесплатно лечат алкоголиков. Гибель Актера в конце драмы должна была стать доказательством бесполезности проповедей Луки, который может облегчить страдания человека, покидающего земной мир, но не способен возродить к жизни живых. Однако поступок Актера можно расценить как последнюю яркую вспышку личностного сознания в человеке, обреченном на гибель, очнувшимся от беспробудного пьянства и не пожелавшем продолжать свое «безымянное» существование.

Ярко вспыхнула и погасла еще одна судьба – Васьки Пепла, утонувшего в трясине гнилого бытия. Характер этого героя-любownika автор строит на противоположности: детская наивность – и недоверчивость; опустошенность, развращенность жизнью, пошлость – и страстная жажда чистой любви, которую олицетворяет в представлении Пепла Наташа. Лука обоим протягивает руку помощи, однако Василису ему не перехитрить, и Пепел сходит со сцены, совершив то, что ему назначено, – убивает старика, но, как и обещал, тянет за собой в трясину Василису. А Наташа и вовсе сгинула в этом круговороте обид, ревности, недоверия, мести: вышла из больницы и – пропала. В характере Наташи та же двойственность, что и в других персонажах пьесы. Она похожа

на Василису, какой та была, вероятно, в юности: в ней есть и самолюбие, и воля, и прямотушие. А вот другой стороной своей души Наташа соприкасается с Настей, которая находит спасение от тоски в мечтах, где ей являются благородные Раули и Гастоны. Разница в том, что Наташа выдумывает и ждет, а Настя уже ничего не ждет от жизни. Она питает свои душевные силы идеалом самопожертвования во имя любви, в мечтах видит себя героиней трагедии. Ее обетованная земля – роман «Роковая любовь», а действительная жизнь такова, что лучше и не вспоминать о ней.

Все эти персонажи становятся адептами жизненной философии Луки – философии компромисса, однако результат, которого он достигает своими проповедями, трудно назвать компромиссом, примирением с жизнью. Пример самого слабого противления судьбе – Анна с ее готовностью еще задержаться на земле, если уж за гробом блаженство ожидает. А далее протест нарастает: взрывом ненависти оборачивается начавшееся сближение Наташи с Пеплом; «смертию смерть поправ» – сводит счеты с жизнью Актер; Настя шагнула из мира роковых страстей туда, где возлюбленные не благородные Раули, а бывшие Бароны, шулеры-неудачники.

Значит, блуждание в поисках земли обетованной с приходом Луки обернулось для них трагическим столкновением с действительностью? И сам Лука, по словам Сатина, действительно, подействовал на ночлежников, «как кислота на старую и грязную монету»? Он заставил их сдвинуться с мертвой точки, и теперь, утратив своего духовного руководителя, погибшие души не погружаются в привычное сонное состояние, но оглашают свою мрачную тюрьму криками ярости и протеста:

Актер. Врешь! Буду орать!

Настя (поднимая голову со стола, взмахивает руками). Кричи! Пусть слушают!

Барон. Какой смысл, леди?

Сатин. Оставь их, Барон! К черту!.. Пускай кричат... разбивают себе головы... пускай! Смысл тут есть!.. Не мешай человеку, как говорил старик... Да, это он старая дрожжа, проквасил нам сожителей...

Раскрывает в характере Луки эту его способность не засиживаться на одном месте и других подталкивать к духовным странствиям, как странствует он по Руси, противопоставление его другому старику, хозяину ночлежки Костылеву. В отличие от Луки, который провоцирует идеологические конфликты и активно в них участвует, Костылев вообще противник дискуссий. Лука раздражает его тем, что во все «мешается» и заводит разговоры на опасные темы, а «настоящий странник» должен быть «невидим», говорить непонятно, «жить в лесах»; он «ничего не желает, ни во что не мешается, людей зря не мутит». Так обнаруживается в пьесе антитеза духовных исканий и оседлого, неподвижного бытия, а синонимом такой обездвиженной жизни становится исповедуемая Бубновым философия «правды факта». В памфлете Горького «Читатель» (1898) можно найти следующие строки, разъясняющие суть этого мировоззрения: «...человек теперь не царь земли, а раб жизни, утратил он гордость своим первородством, преклоняясь перед фактами <...>. Из фактов, созданных им, он делает вывод и говорит себе: вот непреложный закон! И, подчиняясь этому закону, он не замечает, что ставит себе преграду на пути к свободному творчеству жизни, в борьбе за свое право ломать для того, чтобы создавать». Окружают Бубнова такие же, как он, «рабы жизни»: протестующий поначалу Клещ быстро свыкается с мыслью, что остаток жизни ему, вероятнее всего,

придется провести в ночлежке («Ничего... Везде – люди... Сначала – не видишь этого... потом – поглядишь, окажется, все люди... ничего!»); Барона, не умеющего рассуждать, – «а это, должно быть, греет сердце», догадывается он, без этого жить страшно, – держит на этом свете лишь врожденная способность существовать за счет других. Настя так определяет этот единственный «талант» Барона: «Ах ты, несчастный! Ведь ты... ты мной живешь, как червь – яблоком!» Оба склонности к духовным исканиям не проявляют. Для Клеща попытка осмыслить свое положение оборачивается истерикой, впрочем, непродолжительной: когда разгорается скандал в семействе Костылевых, Клещ уже «безучастно сидит на дровнях», как заклинание повторяя: «Надо жить... (Громко.) Пристанище надо...» Находит свое пристанище потерявшийся в жизни Барон: идет к Насте, которой только что намеревался в ухо дать – «за дерзости», понимая, что нет и не будет у него лучшего утешения.

В числе сторонников Бубнова есть персонаж, символизирующий отказ от окрыляющей душу мечты, воплощающий идеал неподвижного, абсолютно будничного существования, – Татарин. Он спокоен, уважителен, старается примирить спорщиков, склонен скорее утверждать («Надо жить честно»), нежели отрицать, – и всегда на одном месте, как будто прирос к нарам. Антипод его – Алешка, воинственно настроенный, задиристый, олицетворение мятежного духа отрицанья. А между этими двумя полюсами пьесы размещаются другие персонажи, одни тяготея к Бубнову, другие – к Луке. Нет сторонников, пожалуй, у Сатина; лишь после ухода Луки вокруг него группируются выжившие искатели земли обетованной, а затем и «паства» Бубнова, и тогда Сатин в присутствии тех и других извлекает зерно истины, скрытое плевелами ложных идей, из проповеди Луки: «Человек может верить и не верить... это его дело! Человек – свободен... он за все платит сам: за веру, за неверие, за любовь, за ум – человек за все платит сам, и потому он – свободен!.. Человек – вот правда! <...> Это – огромно! В этом все начала и концы... Все – в человеке, все для человека! Существует только человек, все же остальное – дело его рук и его мозга!»

«На дне» – социально-бытовая и одновременно философская драма – завершает босяцкую тему в творчестве Горького. Проблематика пьесы отражена в двух поставленных автором вопросах: в чем по-настоящему нуждается человек – в истине или сострадании? кто он – раб жизни или ее создатель? В поисках ответа писатель вступает в спор с двумя властителями дум русского человека: Достоевским и Толстым. Объектом его критики становится их проповедь смирения (Достоевский) и непротivления злу насилием (Толстой). Несюжетность этой пьесы, передающей «драматизм состояния» (Евг. Ляцкий), предоставленная героям возможность не действовать, а жить на сцене, – иными словами, отказ от условных приемов драматургической композиции, позволили Горькому не ограничиваться сценическим изображением идеологического противостояния героев-антиподов, но исследовать в ней философскую проблему – истинного и мнимого человеколюбия.

В других пьесах 1900-х гг. («Дачники», «Дети солнца», «Варвары») Горький обращался к проблемам, актуальным для той поры: интеллигенция и народ, интеллигенция и революция. В вошедшей в этот драматургический цикл драме «Варвары» (1905) он начал разрабатывать так называемую окурговскую тему – «тему уездной, звериной глуши» (эпиграф из Достоевского к повести Горького «Городок Окуров»).

В 1906 г. Горький эмигрировал за границу. О жизни за пределами России он рассказал в двух сатирических циклах: в очерках-памфлетах «В Америке» и в «Моих интервью».

В Нью-Йорке, а затем в Берлине была опубликована повесть Горького «Мать», вызвавшая самые разноречивые отклики в критике. Наряду с резко отрицательными отзывами, авторы которых заявляли о том, что Горький как художник исчерпал себя, были и положительные рецензии. Одни воспринимали новую повесть как «книгу голой социальной азбуки» (А. В. Амфитеатров), другие сразу обратили внимание на ее религиозный смысл, как рецензент «Современного мира» В. Кранихфельд, по словам которого «Мать» – не то радение, не то месса; в ней много благолепия, фимиама, елея, «причем и благолепие и елей какие-то особенные, социал-демократические». В повести отчетливо отразился интерес Горького к теософии, русскому сектантству, а также увлеченность идеями Л. Фейербаха (бог – проекция самого человека), О. Конта (идея создания религии человечества). С этими учениями Горького познакомил В. В. Берви-Флеровский, с которым писатель тесно общался в 1892 г. в Тифлисе.

Использованная литература:

1. Михайлова М. В., Солнцева Н. М. История русской литературы Серебряного века (1890-е – начало 1920-х годов): В 3 ч.: учебник для бакалавриата и магистратуры / М., Юрайт, 2017.
2. Келдыш В.А. История русской литературы конца XIX – начала XX века: учеб. пособие в 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2010. — 512 с.
3. Клинг О.А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов. М., 2010.
4. Огрызко В.В. Кто сегодня делает литературу в России / Вып. 2: Современные русские писатели. – М.: Лит. Россия, 2008. – 496 с
5. Чупринин С.И. Русская литература сегодня: Большой путеводитель. – М.: Время, 2007. – 576с.
6. Morson, Gary Saul (2023). Wonder Confronts Certainty: Russian Writers on the Timeless Questions and Why Their Answers Matter.

ЛЕКЦИЯ № 3.

ТЕМА 3. ТВОРЧЕСТВО И.А. БУНИНА: ЭВОЛЮЦИЯ ВЗГЛЯДОВ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРИНЦИПОВ ПИСАТЕЛЯ. ПРИРОДА, ЧЕЛОВЕК, МИР В ТВОРЧЕСТВЕ А.И. КУПРИНА.

План:

1. Обзор жизненного и творческого пути писателя.
2. Основные этапы творчества. Анализ рассказов И.А. Бунина.
3. Проблематика романа «Жизнь Арсеньева». Характеристика и краткий обзор сборника «Темные аллеи».
4. Обзор жизненного и творческого пути писателя. Основные этапы творчества. Анализ рассказов А.И. Куприна.
5. Проблематика произведений. Краткий анализ повестей «Олеся», «Суламифь», «Гранатовый браслет».

Цели и задачи занятия:

1. Дать обзор жизненного и творческого пути И.А. Бунина и А.И. Куприна, определить их место в литературном процессе рубежа XIX–XX веков.
2. Раскрыть основные этапы творческого пути писателей, показать эволюцию их художественного стиля.
3. Проанализировать рассказы И.А. Бунина, выявив особенности его поэтики и мировоззрения.
4. Рассмотреть проблематику романа «Жизнь Арсеньева» и сборника «Тёмные аллеи» как важнейших произведений Бунина.
5. Охарактеризовать проблематику и художественные особенности повестей А.И. Куприна («Олеся», «Суламифь», «Гранатовый браслет»), раскрыть их идейное содержание.

Используемое оборудование и образовательные технологии: проектор «Epson», мозговой штурм, проблемное обучение, блиц-опрос, дискуссия, синквейн, самоконтроль.

И.А.Бунин. Художественное наследие крупнейшего русского писателя и поэта XX в. Ивана Алексеевича Бунина, первого русского писателя – лауреата Нобелевской премии (1933), было преимущественно связано с традициями классики (от пушкинского и лермонтовского Золотого века до психологической прозы второй половины XIX столетия) и в то же время аккумулировало новейшие эстетические открытия, совершенные модернистской культурой рубежа XIX–XX вв. и касающиеся обновления образного мышления, способов раскрытия внутреннего мира личности, жанровых экспериментов.

Творческий путь и личная судьба Бунина волею исторических обстоятельств оказались разделенными на две примерно равные части: до 1920 г. жизнь и творчество в России; с 1920 по 1953 гг. – на «других берегах» эмигрантского изгнания.

Бунин родился 22 октября 1870 г. в Воронеже в дворянской семье. Его детские и юношеские годы проходили вначале на хуторе Бутырки, а затем в поместье Озерки Елецкого уезда. Будущий писатель учился в елецкой гимназии, которую так и не окончил, решающее же влияние на становление его личности оказали занятия со старшим братом

Юлием. Уже в ранней юности, зачитываясь творениями Пушкина, Лермонтова, поэтов пушкинской плеяды, а также произведениями Л.Толстого, писателей-«шестидесятников» о народном бытии, Бунин создает свои первые стихотворения, пронизанные ощущением непостижимости жизни в ее глубинном соприкосновении с тайной смерти, памяти и Прапамяти: «И первый стих, и первая любовь // Пришли ко мне с могилой и весной...» (8,18). Сборник стихов 1887-1891 гг. выходит в 1891 г. в Орле, где в то время Бунин сотрудничал в газете «Орловский вестник». Несколькими годами раньше в петербургской газете «Родина» публикуются первые прозаические опыты молодого писателя, отразившие период увлечения народничеством: рассказ «Нефедка» и очерк «Два странника». Для понимания всей последующей творческой эволюции Бунина важно уже здесь обратить внимание на *глубоко лирическую природу* его творческого дара. В разные десятилетия соотношение лирического и эпического начал в его художественной манере будет меняться, однако подлинных вершин Бунин достигнет именно в своей во многом *экспериментальной лиризованной прозе*: от лирико-философских «этюдов» 1890-1900-х гг. до «Жизни Арсеньева», поздних «кратких рассказов» и «Темных аллей».

Для творческого периода 1890-1900-х гг. характерны интенсивные художественные и интеллектуальные искания писателя. В 90-е гг. Бунин активно изучает западноевропейскую литературу и философию, переживает период увлечения толстовством и народническими идеями (последние нашли, в частности, отражение в напечатанном в «Русском богатстве» рассказе «Танька»). В конце 1893 г. он впервые встречается со Л.Толстым, о духовных исканиях которого уже в эмиграции Бунин напишет в художественно-философском эссе «Освобождение Толстого». В 1895 г. завязывается близкая дружба с Чеховым, а весной 1899 г. он знакомится с Горьким, напряженные личные и творческие взаимоотношения с которым, включая и временное участие Бунина в «Знании», продлятся до 1917 г. В 1903 г. за перевод «Песни о Гайавате» писатель был удостоен Пушкинской премии.

В бунинском наследии 90-900-х гг. важнейшее место занимает поэзия, одной из вершин которой стала пейзажно-философская поэма «Листопад» (1900). Лирические медитации активно проникают и в «малую» прозу Бунина этих лет, предопределяя развитие особого *жанра лирико-философского рассказа* и окрашивая как бытийные раздумья художника, так и его прозрения, касающиеся национального характера, исторических судеб России («Перевал», «Сосны», «Мелитон», «Антоновские яблоки», «Святые горы», «У истока дней» и др.). Искания Бунина в сфере бессюжетной лирической прозы, с одной стороны, роднили его с опытом зрелого Чехова, а с другой – включались в контекст жанровых новаций эпохи – эпохи модернизма (ранние рассказы Б.Зайцева, прозаические эскизы К.Бальмонта, печатавшиеся в начале века в «Южном обозрении» и т.д.). У Бунина импрессионистический поток образов, объединенных внутренними ассоциативными связями, сочетается с их предметно-бытовой и исторической достоверностью. Жанрообразующими факторами выступают здесь импрессионистическая «прерывистость» повествования, соединение далеких временных планов, музыкально-ритмическая насыщенность языка, символическая емкость деталей-лейтмотивов. В 1907 г. вместе с будущей женой В.Н.Муромцевой Бунин совершает длительное путешествие в Европу, на Святую землю, в восточные страны (Турция, Египет, Цейлон и др.), творческим результатом которого становится цикл путевых поэм «Тень птицы» (1911).

В качестве особого этапа художественной судьбы Бунина выделяется творчество 1910-х гг., вобравшее в себя трагедийное мироощущение предреволюционного десятилетия

– в масштабе как России, так и современной цивилизации в целом. В 1910-е гг. заметно снижается активность Бунина в сфере лирики, а на первый план выступают масштабные эпические полотна. В его прозе этих лет целесообразно выделить три содержательных уровня.

Во-первых, это рассказы и повести о России и русском крестьянстве, наполненные как отголосками событий 1905 г., так и грозными предвестиями недалекого будущего. Этот ряд раздумий о «светлых и темных, но почти всегда трагических основах» русской души открывается повестью «Деревня» (1910), принесшей автору всероссийскую известность и вызвавшей бурную полемику в критике, а продолжается повестями «Суходол» (1911), «Веселый двор» (1911), рассказами «Худая трава» (1913), «Ермил» (1912), «Ночной разговор» (1911), «Захар Воробьев» (1912) и др. Раздумья Бунина о кризисных сторонах национального сознания, исторических и метафизических истоках русской революционности, о нередком торжестве «азиатчины» в русской жизни – и одновременно постижение вековых основ народной нравственности, духовной сращенности крестьянина с землей, неповторимого опыта простонародного отношения к смерти высветили *антиномизм* художественного мышления писателя, направленного на горько-отрезвляющее развенчание мифов о русской душе. Подобные интуиции Бунина органично вошли в литературный и общекультурный контекст эпохи. В эти годы пристальный интерес к закономерностям народной жизни, в частности в ее «уездном» варианте, сблизил таких несхожих художников, как А.Белый и М.Горький, А.Ремизов и А.Блок, Е.Замятин и А.Толстой...

Во-вторых, эпохальные потрясения в масштабе Европы, связанные с началом Первой мировой войны (1914 г.), подтолкнули писателя от проблем русской жизни обратиться к художественному осмыслению судеб современной, рационалистичной и позитивистской в своих основах, цивилизации. От конкретно-исторической художественная мысль Бунина, обогащенная интересом к восточной философии и буддизму, восходит к онтологическому масштабу постижения мироздания и человеческой души: от довоенного еще рассказа «Братья» (1914) к рассказам «Господин из Сан-Франциско» (1915), «Сны Чанга» (1916), «Соотечественник» (1916) и др.

В-третьих, в этот период интенсивное развитие получает и психологическая проза Бунина, глубинными основаниями которой стали философия Эроса, постижение тайны времени, памяти, взаимодействия осознанного и бессознательного в структуре личности: это и рассказ «При дороге» (1911), и рассказа «романного типа» «Чаша жизни» (1913), «Грамматика любви» (1915), и «Легкое дыхание» (1916)... Трагедийное осмысление любви, намеченное в этих и других произведениях 1910-х гг., достигнет высот в позднейшем эмигрантском творчестве.

Таким образом, ко времени революции Бунин имеет заслуженную репутацию признанного мастера слова, чье творчество развивалось в основном вне рамок школ и направлений, а синтезировало, что особенно очевидно уже в 10-е гг., реалистические традиции, классическую ясность стиля с модернистскими открытиями в сфере нового образного языка наступившего столетия (невзирая на резкие выпады писателя против многих представителей литературы модернизма).

В отличие от значительной части отечественной интеллигенции Бунин скептически воспринял события Февральской революции, Октябрьский же переворот вызвал в нем острое и последовательное неприятие. В течение 1918-20 гг., находясь в Москве, а затем в Одессе, писатель создает цикл дневников под общим названием «Окаянные дни». В

произошедших потрясениях он увидел исполнение тех трагедийных пророчеств о гибельных сторонах национальной ментальности, которые оформились в его «крестьянских» повестях и рассказах 10-х гг. Примечательна и сама жанровая форма дневника. В литературном сознании Серебряного века она была весьма «привилегированной», что было связано с тенденцией к лиризации жанровой системы в целом. Так, о смысле жанра дневника, сопрягающего субъективное и объективное видения мира, в 1911 г. писал Блок: «Писать дневник, или по крайней мере делать от времени до времени заметки о самом существенном, надо всем нам. Весьма вероятно, что наше время – великое и что именно мы стоим в центре жизни, то есть в том месте, где сходятся все духовные нити...». Блоковскому мнению близка и точка зрения самого Бунина: «Дневник – одна из самых прекрасных литературных форм. Думаю, что в недалеком будущем эта форма вытеснит все прочие...». Дневниково-исповедальный элемент весьма ощутим в лирико-философских рассказах Бунина разных лет; на его значимость в бунинских «кратких рассказах» 1930 г. указал В.Ходасевич: миниатюры «похожи на мимолетные записи, на заметки из записной книжки, сделанные «для себя» и лишь случайно опубликованные...».

С 1920 г. начинается эмигрантский период жизни и творчества Бунина, связанный с его жизнью во Франции. Писатель обоснованно завоевывает репутацию лидера литературного поколения «первой волны» эмиграции: его произведения публикуются в самом известном «толстом» литературном журнале – «Современных записках», а смерть Бунина в 1953 г. будет воспринята современниками как символическое завершение этой страницы литературной истории.

В эмигрантском творчестве стиль Бунина достигает особой утонченности, происходит расширение жанрового диапазона – с отчетливой тенденцией к исканиям в сфере крупных художественных форм (роман, эссе, цикл рассказов). В бунинской прозе этих десятилетий важно и углубление бытийной проблематики – в раздумьях о гранях любовного переживания, судьбах России, метафизике и психологии творчества.

В 20-е гг. Буниным создан *ряд вершинных рассказов и повестей о любви*: «Митина любовь» (1924), «Солнечный удар» (1925), «Дело корнета Елагина» (1925), «Ида» (1925) и др. Здесь в полную силу выражена намеченная ранее трагедийная концепция любви, рассматриваемой как взлет души, прорыв из «будней» к ощущению надвременного единства всего сущего, – и вместе с тем прочувствована катастрофическая краткость подобного наивысшего напряжения человеческого существа. В бунинском мире, в отличие от символистов, осмысление любовного переживания основано на художественном проникновении в зримо-осязаемую реальность: это и рука героини, «пахнувшая загаром» («Солнечный удар»), и Катя, наполнившая своим живым присутствием природный космос («Митина любовь»).... Понимание Эроса как устремления личности к обретению целостности, «абсолютной индивидуальности» (Н.Бердяев) и одновременно как томления земного по бесконечности обнаруживает глубокую сопричастность Бунина тем философским истокам (работы В.Соловьева, Н.Бердяева и др.), которые питали художественную культуру рубежа веков. Разноплановая галерея «ликков любви» и женских образов будет явлена и в итоговом сборнике рассказов «Темные аллеи», над которым писатель работал в Грассе с 1937 по 1944 гг. Рождение этой книги явилось для Бунина подтверждением той великой, Божественной силы искусства, которая способна противостоять самым тяжким

потрясениям современности: «*«Декамерон»* написан был во время чумы. *«Темные аллеи»* в годы Гитлера и Сталина, когда они старались пожирать один другого», – такова надпись, сделанная автором на издании сборника в 1950 г.

С 20-х гг. в творчестве Бунина заметно *эволюционирует жанр лирико-философского рассказа*. Более зримым становится сплав образного и философско-рефлективного путей постижения бытия (*«Ночь»*, *«Несрочная весна»*, *«Музыка»*, *«Поздний час»* и др.). И в этом Бунин по-своему разделит общие закономерности эстетического развития эпохи. Чрезвычайно значимым в модернизме стало взаимопроникновение литературы и философии: философская мысль получала дальнейшую динамику в континууме художественного текста – будь то эссеистика В.Розанова или культурологические идеи, воплотившиеся в образную форму в прозе А.Белого, А.Блока. Хотя Бунина отличало от модернистов стремление сохранить непосредственность художественного восприятия, не «отягощенного» привнесенными извне «теориями».

Значимым явлением в поздней малой прозе писателя стал и цикл *«Кратких рассказов»* 1930 г. Эволюция лирико-философских рассказов и миниатюр в бунинском творчестве закономерно вела ко все более экспрессивному лаконизму, отточенности жанровых форм. Структурообразующими факторами становятся в «кратких рассказах» ритмический рисунок и речевые детали: как точно подметил в своей рецензии В.Ходасевич, «на сей раз путь к бунинской философии лежит через бунинскую филологию – и только через нее...». Опыты в жанре миниатюры возникали и в более поздней бунинской прозе (*«В одной знакомой улице»*, *«Качели»*, *«Часовня»*, *«Мистраль»*, *«В Альпах»*, *«Легенда»* и др.). Жанрообразующими признаками многих из них стали вкрапления стихотворных цитат, лирически «преображающих» повествование, сближение с принципами организации поэтического текста, повышенная роль символики.

Крупнейшим явлением стал в позднем творчестве Бунина роман *«Жизнь Арсеньева»* (1927-1933), явившийся итогом многолетних исканий автора в сфере лиризованной прозы и оригинально выразивший процессы обновления романного мышления в XX в.

В произведении взаимодействуют различные жанровые тенденции. Здесь присутствуют черты и «биографии», и «антибиографии», признаки художественной исповеди, а также «романа о художнике»: в уста Арсеньева часто вкладываются заветные раздумья Бунина о сущности искусства, русской литературе. Истоком «модерности» произведения стал отход Бунина от традиционного для реализма XIX в. *романа идеи*, в основе которого лежало представление о последовательном становлении личности, поступательном развитии истории (классические романы И.Гончарова, И.Тургенева, Л.Толстого). «Стартовым» в *«Жизни Арсеньева»* становится переосмысление антропоцентристской модели мира, вызвавшее серьезные трансформации во всей романной структуре.

Нелинейность композиционного движения в романе объясняется тем, что все художественное целое сфокусировано вокруг не сюжетной динамики, но ассоциативного развертывания ключевых лирических тем. Этот принцип применялся Буниным еще в *«Суходоле»*, однако в *«Жизни Арсеньева»* «радиус» таких концентрических «кругов» заметно расширяется: от индивидуальных переживаний героя к раздумьям о философии творчества, судьбах России и русской культуры. Конфигурация этих тем подчинена ассоциативно-ритмическим ходам, а их осмысление сопряжено с «двойной» субъективностью – автора и героя.

Малоисследованной гранью лиризма бунинского романа остается пока богатый реминисцентный пласт произведения, доминирующими в котором становятся

стихотворные цитаты из классической поэзии. Автор на практике осуществил давние мечты – и собственные, и многих символистов – о соединении стиха и прозы в единое художественное целое. Стихотворные фрагменты создают лейтмотивный ритм повествования; поэтическое «прочтение» получают в «Жизни Арсеньева» все явления бытия: и первые детские восприятия мира, и творческие поиски, и чувство России. Лирические вкрапления воздействуют на их прозаическое окружение, способствуя метризации последнего, его приближению к законам стихотворного языка.

Эти новации, во многом сближавшие автора «Жизни Арсеньева» с рядом явлений как русского, так и европейского модернизма (М.Пруст, Б.Пастернак и др.), обусловлены переосмыслением классической антропоцентристской модели мира, движением к синтезу форм пространства и времени, лиризацией всего арсенала художественных средств – от общей композиции до особенностей языка.

В поздний период творчество Бунина обогащается *поисками в сфере эссеистики*: «Освобождение Толстого» (1937), «О Чехове» (начало 1950-х гг., незаверш.).

В историко-литературном плане актуализация эссеизма в начале XX в. происходила прежде всего в широком поле модернистской культуры и явлений, так или иначе с ней «рифмующихся». Яркое воплощение эссе получило в творчестве Д.Мережковского, А.Ремизова, М.Цветаевой, В.Ходасевича, К.Бальмонта и др. Жанр эссе постепенно вызревал и у Бунина, будучи на содержательном уровне связанным с углублением художественной саморефлексии писателя: от лирико-философских рассказов 20-х гг. к «роману о художнике» и эссе о Толстом и Чехове.

Подосновой двух бунинских эссе стали его глубокое преклонение пред личностью Толстого и дружба с Чеховым. Авторский угол зрения на изображаемое в обеих книгах изначально не был одинаков.

В «Освобождении Толстого» заметна большая дистанция автора при раскрытии личностных свойств Толстого. Главный упор сделан на онтологической интерпретации духовной биографии писателя, на толстовскую философию, воплотившуюся в образной ткани его произведений. Это сближающие автора и «героя» бытийные прозрения о Прапамяти, жизни и смерти, нерациональных путях познания действительности, об отношении к чувственной стороне мира и др. Эссе о Толстом становится важнейшим актом самопознания Бунина. Диалогическая встреча двух речевых потоков – автора и «героя» – вела к лирическому вчувствованию в судьбу титана русской классической культуры.

С Чеховым Бунина связывало более разностороннее личное, бытовой знакомство, поэтому в эссе о нем сильнее проявился мемуарно-биографический элемент. Внешней канвой стало здесь воссоздание жизненного пути Чехова. За «объективным» повествованием о встречах двух писателей проступают таинственные черты внутреннего склада Чехова, которые в потоке бунинских размышлений обретают связь с аспектами наследственности и Прапамяти. По мере развертывания повествования в суждениях Бунина о Чехове все ярче обнаруживаются свойства творческой личности автора, стремящегося дать итоговую оценку своих отношений с классикой.

Таким образом, и в «Освобождении Толстого», и в книге «О Чехове» художественная структура насквозь лирична: именно авторская личность, осмысляющая себя в соотнесенности с культурой прошлого и настоящего, выступает в качестве ядра эссе.

В 1950 г. в Париже вышли «Воспоминания» Бунина, где в призме пристрастных авторских оценок предстала панорама художественной жизни Серебряного века.

Писатель скончался 8 ноября 1953 г. в Париже и был похоронен на кладбище Сен-Женевьев-де-Буа.

Творчество Бунина, при всей самобытности, оказалось знаменательным явлением в свете магистральных для XX в. спора и взаимодействия эстетическим систем реализма и модернизма. *Сохраняя классическую ясность и строгость художественного мышления, реалистическую зоркость к предметной, чувственной стороне индивидуального и национально-исторического бытия, Бунин в то же время был типологически близок модернизму трагедийным опытом миропереживания, движением к обновлению поэтики образности, принципов психологического изображения, системы литературных жанров. И, сближаясь с модернистами в видении актуальных эстетических задач, Бунин нередко осуществлял в творческой практике то, что в модернизме оставалось на уровне формальных экспериментов и теоретических построений.*

Природа, человек, мир в творчестве А.И. Куприна

Образ природы органичен для художественного мира Куприна и неразрывно связан с его концепцией человека. Можно выделить целый ряд произведений писателя, в которых природа занимает важное место. Таковы живописный Полесский цикл, лирические миниатюры «Вальдшнепы», «Ночь в лесу», размышления о природных явлениях — «Пустые дачи» (начало осени), «Золотой петух» (восход солнца). Сюда же примыкает цикл лирических очерков о балаклавских рыбаках «Листригоны».

Впервые купринская концепция человека и природы была воссоздана как нечто целостное в произведениях Полесского цикла, основу которого составили такие рассказы, как «Лесная глушь», «Олеся», «На глухарей». Единство цикла во многом обусловлено образом рассказчика-охотника, через восприятие которого изображается природа и который воспринимает ее как реальный и одновременно таинственный и загадочный мир, достойный наблюдения и осмысления, и равноценный миру человека в общем потоке бытия. Чувство связи и родства с этим миром вызывает волнение героя: «затаил дыхание и замер», «осторожно», «стараясь не шуметь», «всматривался» и т. д. Соприкосновение с миром природы становится для рассказчика не только попыткой приблизиться к таинству мира, но и способом нравственного очищения. Природа помогает ему забыть о житейских неурядицах и заботах и окунуться в новый поток времени. Купринское чувство природы космично. Писатель воспринимает ее как органическое целое, имеющее непосредственную связь с человеческим миром. Оставаясь наедине с природой, купринский рассказчик переживает такие мгновения, которые позволяют ощутить движение времени, которые рождают у человека ощущение своей включенности в вечный поток космической жизни. Философскую окраску приобретает зимний пейзаж в повести «Олеся»: «Было так тихо, как только бывает в лесу зимою в безветренный день. Нависшие на ветвях пышные комья снега давили их книзу, придавая им чудесный, праздничный и холодный вид. По временам срывалась с вершины тоненькая веточка, и чрезвычайно ясно слышалось, как она, падая, с легким треском задевала за другие ветви. Снег розовел на солнце и синел в тени. Мною овладело тихое очарование этого торжественного, холодного безмолвия, и мне казалось, что я чувствую, как время медленно и бесшумно проходит мимо меня...» В момент общения с природой купринский герой-рассказчик способен увидеть в мгновении — вечное, ощутить свою сопричастность целому. В эту минуту герой осознает себя частью Вселенной, воплощенной в образе тишины и бесшумно текущего времени, которые рождают ощущение мировой гармонии («чего-то

стройного, прекрасного и нежного»).

Образ природы опозитизирован в «Олесе». Куприн наделяет героя взглядом художника, способностью раскрывать красоту мира и видеть ее там, где, казалось бы, нет ничего примечательного. Так, описывая «черную от грязи» лесную дорогу во время весенней распутицы, герой отмечает, что в воде, которой были заполнены многочисленные колеи и следы лошадиных копыт, «отражался пожар вечерней зари». Природа видится герою сказкой, волшебством, сливающим красоту лунной ночи и таинство любви в единый прекрасный миг жизни: «И вся эта ночь слилась в какую-то волшебную, чарующую сказку. Взошел месяц, и его сияние причудливо пестро и таинственно расцветило лес, легло среди мрака неровными, иссиня-бледными пятнами на корявые стволы, на изогнутые сучья, на мягкий, как плюшевый ковер, мох. Тонкие стволы берез белели резко и отчетливо, а на их редкую листву, казалось, были наброшены серебристые, прозрачные, газовые покровы. И мы шли, обнявшись, среди этой улыбающейся живой легенды, без единого слова, подавленные своим счастьем и безмолвием леса».

Проблема взаимоотношений человека и природы поднимается Куприным в цикле очерков «Листригоны», в которых подчеркивается связь человека с природной жизнью, подчиненность труда рыбаков естественным природным ритмам. Образ природы в «Листригонах» эмоционально окрашен. В описаниях ночи, моря, тишины, звездного неба и т. д. автор часто пользуется оценочными эпитетами, сравнениями, олицетворениями. Куприн показывает в своем творчестве, что разрыв человека с природой приводит к утрате космических связей и неполноценности бытия. Купринские охотничьи сюжеты, описания природы явлены читателю как одна из попыток современного человека восстановить космическое мироощущение, столь актуальное для нашей эпохи.

Использованная литературы:

1. Михайлова М. В., Солнцева Н. М. История русской литературы Серебряного века (1890-е – начало 1920-х годов): В 3 ч.: учебник для бакалавриата и магистратуры / М., Юрайт, 2017.
2. Келдыш В.А. История русской литературы конца XIX – начала XX века: учеб. пособие в 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2010. — 512 с.
3. Клинг О.А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов. М., 2010.
4. Огрызко В.В. Кто сегодня делает литературу в России / Вып. 2: Современные русские писатели. – М.: Лит. Россия, 2008. – 496 с.
5. Чупринин С.И. Русская литература сегодня: Большой путеводитель. – М.: Время, 2007. – 576с.
6. Morson, Gary Saul (2023). Wonder Confronts Certainty: Russian Writers on the Timeless Questions and Why Their Answers Matter.

ЛЕКЦИЯ № 4.

ТЕМА 4. ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА. СТАРШИЕ И МЛАДОСИМВОЛИСТЫ. ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА И СТИХОТВОРНАЯ ПРАКТИКА СТАРШИХ СИМВОЛИСТОВ. РЕЛИГИОЗНЫЕ КОНЦЕПТЫ И ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО. ПОЭТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО В.Я. БРЮСОВА, К.Д. БАЛЬМОНТА, З.Н. ГИППИУС.

План:

1. Общая характеристика поэзии Серебряного века. Понятие символизм.
2. Связь европейского и русского символизма.
3. Представители русского символизма: старшие символисты и младосимволисты.
4. Историческая проза символистов: «Огненный ангел» В.Я. Брюсова и «Мелкий бес» Ф.Сологуба

Цели и задачи занятия:

1. Дать общую характеристику поэзии Серебряного века, раскрыть особенности мировоззрения и художественного метода символистов.
2. Определить понятие «символизм» и показать его роль в литературном процессе конца XIX – начала XX века.
3. Выявить связь европейского и русского символизма, показать сходство и различие в их эстетических принципах.
4. Рассмотреть творчество старших символистов (В. Брюсов, К. Бальмонт, Д. Мережковский) и младосимволистов (А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов), определить вклад каждого в развитие направления.
5. Проанализировать образную систему, проблематику и художественные особенности исторической прозы символистов на примере романа «Огненный ангел» В.Я. Брюсова и «Мелкий бес» Ф. Сологуба.
6. Сформировать у студентов умение соотносить особенности символизма с общим культурно-историческим контекстом эпохи Серебряного века.

Используемое оборудование и образовательные технологии: проектор «Epson», синквейн, проблемное обучение, блиц-опрос, дискуссия, Фиш-боун, самоконтроль.

Русский символизм и его предтечи. Русский символизм, самый значительный после французского, имел в основе те же предпосылки, что и символизм западный: кризис позитивного мировоззрения и морали, обостренное религиозное чувство.

Символизм в России вбирал два потока – «старших символистов» (И.Анненский, В.Брюсов, К.Бальмонт, З.Гиппиус, Д.Мережковский, Н.Минский, Ф.Сологуб (Ф.Тетерников) и «младосимволистов» (А.Белый (Б.Бугаев), А.Блок, Вяч.Иванов, С.Соловьев, Эллис (Л.Кобылинский). К символистам были близки М.Волошин, М.Кузмин, А.Добролюбов, И.Коневской.

К началу 1900-х годов русский символизм достиг расцвета и имел мощную издательскую базу. В введении символистов были: журнал «Весь» (вых. с 1903 при поддержке предпринимателя С.Полякова), издательство «Скорпион», журнал «Золотое руно» (изд. с 1905 по 1910 при поддержке мецената Н.Рябушинского), издательства

«Оры» (1907–1910), «Мусагет» (1910–1920), «Гриф» (1903–1913), «Сирин» (1913–1914), «Шиповник» (1906–1917, основано Л.Андреевым), журнал «Аполлон» (1909–1917, ред. и основатель С.Маковский).

Общепризнанные предтечи русского символизма – Ф.Тютчев, А.Фет, Вл.Соловьев. Основоположником символистского метода в русской поэзии Вяч.Иванов называл Ф.Тютчева. В.Брюсов высказывался о Тютчеве как об основоположнике поэзии нюансов. Знаменитая строка из стихотворения Тютчева *Silentium* (Молчание) Мысль изреченная есть ложь стала лозунгом русских символистов. Поэт ночных знаний души, бездны и хаоса, Тютчев оказался близок русскому символизму своей устремленностью к иррациональному, невыразимому, бессознательному. Тютчев, указавший путь музыки и нюанса, символа и мечты, уводил русскую поэзию, по мнению исследователей, «вкось от Пушкина». Но именно этот путь был близок многим русским символистам.

Другой предшественник символистов – А.Фет, умерший в год становления русского символизма (в 1892 Д.Мережковский читает лекцию О причинах упадка и новых течениях в современной русской литературе, В.Брюсов готовит сборник Русские символисты). Как и Ф.Тютчев, А.Фет говорил о невыразимости, «несказанности» человеческих мыслей и чувств, мечтой Фета была «поэзия без слов» (к «несказанному» вслед за Фетом устремляется А.Блок, любимое слово Блока – «несказанно»). И.Тургенев ждал от Фета стихотворения, в котором последние строфы передавались бы безмолвным шевелением губ. Поэзия Фета безотчетна, она строится на ассоциативной, «романсной» основе. Неудивительно, что Фет – один из любимых поэтов русских модернистов. Фет отвергал идею утилитарности искусства, ограничив свою поэзию только сферой прекрасного, чем заслужил репутацию «реакционного поэта». Эта «бессодержательность» легла в основу символистской культа «чистого творчества». Символисты усвоили музыкальность, ассоциативность лирики Фета, ее суггестивный характер: поэт должен не изобразить, а навеять настроение, не «донести» образ, а «открыть просвет в вечность» (об этом писал и С.Малларме). К.Бальмонт учился у Фета овладению музыкой слова, а А.Блок находил в лирике Фета подсознательные откровения, мистический экстаз.

На содержание русского символизма (особенно на младшее поколение символистов) заметно повлияла философия Вл.Соловьева. Как выразился Вяч.Иванов в письме к А.Блоку: «Соловьевым мы таинственно крещены». Источником вдохновения для символистов послужил образ Святой Софии, воспетый Соловьевым. Святая София Соловьева – одновременно ветхозаветная премудрость и платоновская идея мудрости, Вечная Женственность и Мировая Душа, «Дева Радужных Ворот» и Непорочная Жена – тонкое незримое духовное начало, пронизывающее мир. Культ Софии с большой трепетностью восприняли А.Блок, А.Белый. А.Блок называл Софию Прекрасной Дамой, М.Волошин видел ее воплощение в легендарной царице Таиах. Псевдоним А.Белого (Б.Бугаева) предполагал посвящение Вечной Женственности. «Младосимволистам» была созвучна соловьевская безотчетность, обращенность к незримому, «несказанному» как истинному источнику бытия. Стихотворение Соловьева Милый друг воспринималось как девиз «младосимволистов», как свод их идеалистических настроений:

Милый друг, иль ты не видишь, Что все видимое нами – Только отблеск, только тени
От незримого очами? Милый друг, иль ты не слышишь, Что житейский шум
трескучий – Только отклик искаженный Торжествующих созвучий?
Прямо не повлияв на идейный и образный мир «старших символистов», философия Соловьева, тем не менее, во многих своих положениях совпадала с их религиозно-

философскими представлениями. После учреждения в 1901 Религиозно-философских собраний З.Гиппиус была поражена общностью мыслей в попытках примирить христианство и культуру. Тревожное предчувствие «конца света», небывалого переворота в истории содержала работа Соловьева Повесть об Антихристе, сразу после публикации встреченная недоверчивыми насмешками. В среде символистов Повесть об Антихристе вызвала сочувственный отклик и понималась как откровение.

Манифесты символизма в России. Как литературное течение русский символизм оформляется в 1892, когда Д.Мережковский выпускает сборник Символы и пишет лекцию О причинах упадка и новых течениях в современной литературе. В 1893 В.Брюсов и А.Митропольский (Ланг) готовят сборник Русские символисты, в котором В.Брюсов выступает от лица еще не существующего в России направления – символизма. Подобная мистификация отвечала творческим амбициям Брюсова стать не просто выдающимся поэтом, а основателем целой литературной школы. Свою задачу как «вождя» Брюсов видел в том, чтобы «создать поэзию, чуждую жизни, воплотить построения, которые жизнь дать не может». Жизнь – лишь «материал», медленный и вялый процесс существования, который поэт-символист должен претворить в «трепет без конца». Все в жизни – лишь средство для ярко-певучих стихов, – формулировал Брюсов принцип самоуглубленной, возвышающейся над простым земным существованием поэзии. Брюсов стал мэтром, учителем, возглавившим новое движение. На роль идеолога «старших символистов» выдвинулся Д.Мережковский.

Свою теорию Д.Мережковский изложил в докладе, а потом и в книге О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы. «Куда бы мы ни уходили, как бы мы не прятались за плотину научной критики, всем существом мы чувствуем близость тайны, близость Океана», – писал Мережковский. Общие для теоретиков символизма размышления о крушении рационализма и веры – двух столпов европейской цивилизации, Мережковский дополнял суждениями об упадке современной литературы, отказавшейся от «древнего, вечного, никогда не умиравшего идеализма» и отдавшей предпочтение натурализму Золя. Возродить литературу может лишь порыв к неведомому, запредельному, к «святыням, которых нет». Давая объективную оценку состоянию литературных дел в России и Европе, Мережковский называл предпосылки победы новых литературных течений: тематическую «изношенность» реалистической литературы, ее отклонение от «идеального», несоответствие порубежному мироощущению. Символ, в трактовке Мережковского, выливается из глубин духа художника. Здесь же Мережковский определял три главных элемента нового искусства: мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности.

Различие между реалистическим и символическим искусством было подчеркнуто в статье К.Бальмонта Элементарные слова о символической поэзии. Реализм изживает себя, сознание реалистов не идет дальше рамок земной жизни, «реалисты схвачены, как прибоем, конкретной жизнью», в то время, как в искусстве все ощутимей становится потребность в более утонченных способах выражения чувств и мыслей. Этой потребности отвечает поэзия символистов. В статье Бальмонта обозначались основные черты символической поэзии: особый язык, богатый интонациями, способность возбуждать в душе сложное настроение. «Символизм – могучая сила, стремящаяся угадать новые сочетания мыслей, красок и звуков и нередко угадывающая их с особой убедительностью», – настаивал Бальмонт. В отличие от Мережковского, Бальмонт видел в символической поэзии не приобщение к «глубинам духа», а «оглашение стихий».

Установка на причастность Вечному Хаосу, «стихийность» дала в русской поэзии «дионисийский тип» лирики, воспевающей «безбрежную» личность, самозаконную индивидуальность, необходимость жить в «театре жгучих импровизаций». Подобная позиция была зафиксирована в названиях сборников Бальмонта В безбрежности, Будем как солнце. «Дионисийству» отдал должное и А.Блок, певший вихрь «свободных стихий», кружение страстей (Снежная маска, Двенадцать).

Для В.Брюсова символизм стал способом постижения реальности – «ключом тайн». В статье Ключи тайн (1903) он писал: «Искусство есть постижение мира иными, нерассудочными путями. Искусство – то, что мы в других областях называем откровением».

В манифестах «старших символистов» были сформулированы основные аспекты нового течения: приоритет духовных идеалистических ценностей (Д.Мережковский), медиумический, «стихийный» характер творчества (К.Бальмонт), искусство как наиболее достоверная форма познания (В.Брюсов). В соответствии с этими положениями шло развитие творчества представителей старшего поколения символистов в России.

«Старшие символисты». Символизм Д.Мережковского и З.Гиппиус носил подчеркнuto религиозный характер, развивался в русле неоклассической традиции. Лучшие стихотворения Мережковского, вошедшие в сборники Символы, Вечные спутники, строились на «уроднении» с чужими идеями, были посвящены культуре ушедших эпох, давали субъективную переоценку мировой классики. В прозе Мережковского на масштабном культурном и историческом материале (история античности, Возрождения, отечественная история, религиозная мысль древности) – поиск духовных основ бытия, идей, движущих историю. В лагере русских символистов Мережковский представлял идею неохристианства, искал нового Христа (не столько для народа, сколько для интеллигенции) – «Иисуса Неизвестного».

В «электрических», по словам И.Бунина, стихах З.Гиппиус, в ее прозе – тяготение к философской и религиозной проблематике, богоискательству. Строгость формы, выверенность, движение к классичности выражения в сочетании с религиозно-метафизической заостренностью отличало Гиппиус и Мережковского в среде «старших символистов». В их творчестве немало и формальных достижений символизма: музыка настроений, свобода разговорных интонаций, использование новых стихотворных размеров (например, дольника).

Если Д.Мережковский и З.Гиппиус мыслили символизм как построение художественно-религиозной культуры, то В.Брюсов, основоположник символического движения в России, мечтал о создании всеобъемлющей художественной системы, «синтезе» всех направлений. Отсюда историзм и рационализм поэзии Брюсова, мечта о «Пантеоне, храме всех богов». Символ, в представлении Брюсова, – универсальная категория, позволяющая обобщать все, когда-либо существовавшие, истины, представления о мире. Сжатую программу символизма, «заветы» течения В.Брюсов давал в стихотворении Юному поэту:

Юноша бледный со взором горящим, Ныне даю тебе три завета: Первый прими: не живи настоящим, Только грядущее – область поэта. Помни второй: никому не сочувствуй, Сам же себя полюби беспредельно. Третий храни: поклоняйся искусству, Только ему, безраздельно, бесцельно.

Утверждение творчества как цели жизни, прославление творческой личности, устремленность от серых будней настоящего в яркий мир воображаемого грядущего, грез

и фантазий – таковы постулаты символизма в интерпретации Брюсова. Другое, скандальное стихотворение Брюсова Творчество выражало идею интуитивности, безотчетности творческих импульсов.

От творчества Д.Мережковского, З.Гиппиус, В.Брюсова существенно отличался неоромантизм К.Бальмонта. В лирике К.Бальмонта, певца безбрежности, – романтический пафос возвышения над буднями, взгляд на поэзию как на жизнетворчество. Главным для Бальмонта-символиста явилось воспевание безграничных возможностей творческой индивидуальности, исступленный поиск средств ее самовыражения. Любование преображенной, титанической личностью сказалось в установке на интенсивность жизнеощущений, расширение эмоциональной образности, впечатляющий географический и временной размах.

Ф.Сологуб продолжал начатую в русской литературе Ф.Достоевским линию исследования «таинственной связи» человеческой души с гибельным началом, разрабатывал общесимволистскую установку на понимание человеческой природы как природы иррациональной. Одними из основных символов в поэзии и прозе Сологуба стали «зыбкие качели» человеческих состояний, «тяжелый сон» сознания, непредсказуемые «превращения». Интерес Сологуба к бессознательному, его углубление в тайны психической жизни породили мифологическую образность его прозы: так героиня романа Мелкий бес Варвара – «кентавр» с телом нимфы в блошиных укусах и безобразным лицом, три сестры Рутиловы в том же романе – три мойры, три грации, три хариты, три чеховских сестры. Постигание темных начал душевной жизни, неомифологизм – основные приметы символистской манеры Сологуба.

Огромное влияние на русскую поэзию XX в. оказал психологический символизм И.Анненского, сборники которого Тихие песни и Кипарисовый ларец появились в пору кризиса, спада символистского движения. В поэзии Анненского – колоссальный импульс обновления не только поэзии символизма, но и всей русской лирики – от А.Ахматовой до Г.Адамовича. Символизм Анненского строился на «эффектах разоблачений», на сложных и, в то же время, очень предметных, вещных ассоциациях, что позволяет видеть в Анненском предтечу акмеизма. «Поэт-символист, – писал об И.Анненском редактор журнала «Аполлон» поэт и критик С.Маковский, – берет исходной точкой нечто физически и психологически конкретное и, не определяя его, часто даже не называя его, изображает ряд ассоциаций. Такой поэт любит поражать непредвиденным, порой загадочным сочетанием образов и понятий, стремясь к импрессионистическому эффекту разоблачений. Разоблаченный таким образом предмет кажется человеку новым и как бы впервые пережитым». Символ для Анненского – не трамплин для прыжка к метафизическим высотам, а средство отображения и объяснения реальности. В траурно-эротической поэзии Анненского развивалась декадентская идея «тюремности», тоски земного существования, неутоленного эроса.

В теории и художественной практике «старших символистов» новейшие веяния соединились с наследованием достижений и открытий русской классики. Именно в рамках символистской традиции с новой остротой было осмыслено творчество Толстого и Достоевского, Лермонтова (Д.Мережковский Л.Толстой и Достоевский, М.Ю.Лермонтов. Поэт сверхчеловечества), Пушкина (статья Вл.Соловьева Судьба Пушкина; Медный всадник В.Брюсова), Тургенева и Гончарова (Книги отражений И.Анненского), Н.Некрасова (Некрасов как поэт города В.Брюсова). Среди «младосимволистов»

блестящим исследователем русской классики стал А.Белый (книга Поэтика Гоголя, многочисленные литературные реминисценции в романе Петербург).

«Младосимволисты». Вдохновитель младосимволистского крыла движения – москвич А.Белый, организовавший поэтическое сообщество «аргонавтов». В 1903 А.Белый опубликовал статью О религиозных переживаниях, в которой вслед за Д.Мережковским – настаивал на необходимости соединить искусство и религию, но задачи выдвигал иные, более субъективные и отвлеченные – «приблизиться к Мировой душе», «передать в лирических изменениях Ее голос». В статье Белого явственно просматривались ориентиры младшего поколения символистов – «две перекладины их креста» – культ пророка–безумца Ницше и идеи Вл.Соловьева. Мистические и религиозные настроения А.Белого сочетались с размышлениями о судьбах России: позицию «младосимволистов» отличала нравственная связь с родиной (романы А.Белого Петербург, Москва, статья Луг зеленый, цикл на Поле Куликовом А.Блока). А.Белому, А.Блоку, Вяч. Иванову оказались чужды индивидуалистические признания старших символистов, декларируемый ими титанизм, надмирность, разрыв с «землей». Неслучайно один из своих ранних циклов А. Блок назовет «Пузыри земли», заимствовав этот образ из трагедии Шекспира Макбет: соприкосновение с земной стихией драматично, но неизбежно, порождения земли, ее «пузыри» отвратительны, но задача поэта, его жертвенное назначение – соприкоснуться с этими порождениями, низойти к темным и губительным началам жизни.

Из среды «младосимволистов» вышел крупнейший русский поэт А.Блок, ставший по определению А.Ахматовой, «трагическим тенором эпохи». Свое творчество А.Блок рассматривал как «трилогию вочеловечивания» – движение от музыки запредельного (в Стихах о Прекрасной Даме), через преисподнюю материального мира и круговерть стихий (в Пузырях земли, Городе, Снежной маске, Страшном мире) к «элементарной простоте» человеческих переживаний (Соловьиный сад, Родина, Возмездие). В 1912 Блок, подводя черту под своим символизмом, записал: «Никаких символизмов больше». По мнению исследователей, «сила и ценность отрыва Блока от символизма прямо пропорциональна силам, связавшим его в юности с «новым искусством». Вечные символы, запечатленные в лирике Блока (Прекрасная Дама, Незнакомка, соловьиный сад, Снежная маска, союз Розы и Креста и др.), получили особое, пронзительное звучание благодаря жертвенной человечности поэта.

В своей поэзии А.Блок создал всеобъемлющую систему символов. Цвета, предметы, звучания, действия – все символично в поэзии Блока. Так «желтые окна», «желтые фонари», «желтая заря» символизируют пошлость повседневности, синие, лиловые тона («синий плащ», «синий, синий, синий взор») – крушение идеала, измену, Незнакомка – неведомую, незнакомую людям сущность, явившуюся в облике женщины, аптека – последний приют самоубийц (в прошлом веке первая помощь утопленникам, пострадавшим оказывалась в аптеках – кареты «Скорой помощи» появились позднее). Истоки символики Блока уходят корнями в мистицизм Средневековья. Так желтый цвет в языке культуры Средневековья обозначал врага, синий – предательство. Но, в отличие от средневековых символов, символы поэзии Блока многозначны, парадоксальны. Незнакомка может быть истолкована и как явление Музы поэту, и как падение Прекрасной Дамы, превращение ее в «Беатриче у кабацкой стойки», и как галлюцинация, греза, «кабацкий угар» – все эти значения перекликаются друг с другом, «мерцают, как глаза красавицы за вуалью».

Однако рядовыми читателями подобные «неясности» воспринимались с большой настороженностью и неприятием. Популярная газета «Биржевые ведомости» поместила письмо проф. П.И.Дьякова, предложившего сто рублей всякому, кто «переведет» на общепонятный русский язык стихотворение Блока Ты так светла....

В символах запечатлены муки человеческой души в поэзии А.Белого (сборники Урна, Пепел). Разрыв современного сознания в символических формах изображен в романе Белого Петербург – первом русском романе «потока сознания». Бомба, которую готовит главный герой романа Ник. Аблеухов, разорванные диалоги, распавшееся родство внутри «случайного семейства» Аблеуховых, обрывки известных сюжетов, внезапное рождение среди болот «города-экспромта», «города-взрыва» на символическом языке выражали ключевую идею романа – идею распада, разъединения, подрыва всех связей. Символизм Белого – особая экстатическая форма переживания действительности, «ежесекундные отправления в бесконечность» от каждого слова, образа.

Как и для Блока, для Белого важнейшая нота творчества – любовь к России. «Гордость наша в том, что мы не Европа или что только мы подлинная Европа», – писал Белый после поездки за границу.

Вяч.Иванов наиболее полно воплотил в своем творчестве символистскую мечту о синтезе культур, пытаясь соединить соловьевство, обновленное христианство и эллинское мировосприятие.

Художественные искания «младосимволистов» были отмечены просветленной мистичностью, стремлением идти к «отверженным селеньям», следовать жертвенным путем пророка, не отворачиваясь от грубой земной действительности.

В начале 1890-х годов заявили о себе "старшие символисты": Дмитрий Сергеевич Мережковский, Валерий Яковлевич Брюсов, Николай Максимович Минский (Виленкин), Константин Дмитриевич Бальмонт, Федор Кузьмич Сологуб (Тетерников), Зинаида Николаевна Гиппиус, Мирра Лохвицкая (Мария Александровна Лохвицкая) и др. Идеологами и мэтрами старших символистов стали Д. Мережковский и В. Брюсов.

"Старших символистов" нередко называют **импрессионистами** и **декадентами**.

Импрессионисты еще не создали системы символов, они не столько символисты, сколько импрессионисты, то есть они стремились передать тончайшие оттенки настроений, впечатлений, интуитивно, эмоционально постигнуть прекрасное и таинственное. Импрессионистична поэзия Иннокентия Федоровича Анненского, Константина Михайловича Фофанова, Константина Романова, Константина Дмитриевича Бальмонта.

Для К. Бальмонта символизм – это более "утонченный способ выражения чувств и мыслей". Он передает в своих произведениях богатейшую гамму переменчивых чувств, настроений, "радужную игру" красок мира. Искусство для него – это "могучая сила, стремящаяся угадать сочетания мыслей, красок, звуков" для выражения затаенных начал бытия, многообразия мира:

*Я не знаю мудрости, годной для других,
Только мимолетности я влагаю в стих.
В каждой мимолетности вижу я миры,
Полные изменчивой радужной игры.*

*Не кляните мудрые. Что вам до меня?
Я ведь только облачко, полное огня.*

*Я ведь только облачко. Видите: плыву.
И зову мечтателей... Вас я не зову!*

1902

Декадентские настроения (от франц. *decadence* "упадок") были свойственны "старшим символистам". Их упрекали в эстетизме, замкнутости, оторванности от реальной жизни и поклонении сладостной легенде искусства. Декадентские, то есть упаднические настроения придали особый колорит многим стихам Ф. Сологуба, М. Лохвицкой, З. Гиппиус. Это настроения безнадежности, неприятия жизни, замкнутости в мире отдельной личности, поэтизация смерти. Для символиста смерть – это скорее избавление от тяжести окружающего пошлого мира, это как бы возвращение в бытийный мир. В стихотворении М. Лохвицкой:

*Я умереть хочу весной
С возвратом радостного мая,
Когда весь мир передо мной
Воскреснет вновь, благоухая.
На все, что в жизни я люблю,
Взглянув тогда с улыбкой ясной, –
Я смерть свою благословлю –
И назову ее прекрасной.*

5 марта 1893

Ее поддерживает Ф. Сологуб:

*О смерть! я твой! Повсюду вижу
Одну тебя, – и ненавижу
Очарование земли.
Людские чужды мне восторги,
Сраженья, праздники и торги,
Весь этот шум в земной пыли.
Твоей сестры несправедливой,
Ничтожной жизни, робкой, лживой,
Отринул я издавна власть...*

12 июня 1894

Современники, не без иронии воспринимая эти строки¹, в то же время признавали их знаком времени, свидетельством глубочайшего кризиса. По поводу процитированных строк один из критиков писал: "Можно смеяться над растрепанной формой этих стихов, навеянной декадентством, но нельзя отрицать, что они точно передают настроение, переживаемое многими". К. Бальмонт утверждал: "Декадент – есть утонченный художник, гибнущий в силу своей утонченности. Как показывает самое слово, декаденты являются представителями эпохи упадка... Они видят, что вечерняя заря догорела, но рассвет еще спит где-то, за гранью горизонта; оттого песни декадентов – песни сумерек и ночи" ("Элементарные слова о символической поэзии"). Декадентские, упаднические настроения могут быть свойственны любой личности в любую эпоху, но чтобы они получили общественный резонанс в обществе и искусстве, необходимы соответствующие условия.

Очень важно подчеркнуть, что при изучении истории литературы, истории того или иного литературного направления нередко возникает опасность схематизации, упрощения литературного процесса. Но творчество любого талантливого поэта, писателя всегда шире и богаче всяких определений, литературных манифестов и догм. Тому же Ф.

Сологубу, за которым закрепились слава певца смерти, принадлежат и такие произведения, как, например, небольшая сказка "Ключ и отмычка":

"Сказала отмычка своему соседу: – Я все гуляю, а ты лежишь. Где я только не побывала, а ты дома. О чем же ты думаешь?"

Старый ключ сказал неохотно: – Есть дверь дубовая, крепкая. Я замкнул ее – я и отомкну, будет время.

– Вот, – сказала отмычка, – мало ли дверей на свете!

– Мне других дверей не надо, – сказал ключ, – я не умею их открывать.

– Не умеешь? А я так всякую дверь открою.

И она подумала: верно, этот ключ глуп, коли он только к одной двери подходит. А ключ сказал ей:

– Ты – воровская отмычка, а я – честный и верный ключ.

Но отмычка не поняла его. Она не знала, что это за вещи – честность и верность, и подумала, что ключ от старости из ума выжил".

И разумеется, новое (символическое) течение не обошлось и без курьезов. Туманность, неопределенность, заоблачность, по определению И. Бродского, "ноющие интонации символистов", делали их поэзию легко уязвимой для всякого рода пародий и ядовитых критических отзывов. Например, об одном из стихотворений В. Брюсова из третьего сборника "Русские символисты" (1895) один из критиков писал: "...должно заметить, что одно стихотворение в этом сборнике имеет несомненный и ясный смысл. Оно очень кратко, всего одна строчка: "О, закрой свои бледные ноги!" Для полной ясности следовало бы, пожалуй, прибавить: "ибо иначе простудишься", но и без этого совет г. Брюсова, обращенный, очевидно, к особе, страдающей малокровием, есть самое осмысленное произведение всей символической литературы, не только русской, но и иностранной".

В. Брюсов. Жизненный и творческий путь поэта – свидетеля двух войн и трех революций – сложен и противоречив. Он вступил на литературное поприще, опубликовав в 1894–1895 гг. три нашумевших сборника "Русские символисты" – манифест новой поэзии. Автор нескольких оригинальных книг, Брюсов становится в 900-е годы признанным вождем модернистского искусства, редактирует журнал "Весы" – центральный орган русского символизма, руководит издательством "Скорпион". В эти годы он отстаивает лозунг "чистого искусства", свободного от общества, выступает против искусства тенденциозного.

Индивидуализм и субъективизм характерны для поэзии раннего Брюсова. В 1896 г. поэт пишет такие стихи, как "Я действительности нашей не вижу..." и "Юному поэту", которые раскрывают антиобщественные настроения автора.

С годами мужает талант поэта, пристальнее вглядывается он в окружающий его мир сложных общественных взаимоотношений. Претерпевают изменение и взгляды Брюсова. Он начинает критически оценивать буржуазную действительность и буржуазную культуру. В 1915 г. он сотрудничает в горьковском журнале "Летопись".

Страстный жизнелюб, поэт воспекает в предреволюционные годы "весь блеск, весь шум, весь говор мира, соблазны мысли, чары грез" (1911). Он жаждет в жизни больших и ярких чувств, смелой мысли. Его привлекает героика. Отталкиваясь от окружающей буржуазной действительности, он в поисках ярких и сильных личностей обращается к прошлому, к истории минувших цивилизаций.

*Когда не видел я ни дерзости, ни сил,
Когда все под ярмом клонили молча выи,
Я уходил в страну молчанья и могил,
В века загадочно былые, – пишет поэт в стихотворении "Кинжал".*

Брюсова особенно привлекают древние культуры Греции и Рима, Востока и Киевской Руси. В его творчестве возникают произведения, прославляющие патриотов и борцов за родину ("Гарибальди", "Завет Святослава"), тружеников – строителей пирамид ("Египетский раб"), подвиг науки ("Дедал и Икар").

Одним из первых среди поэтов Брюсов пишет о капиталистическом городе. Поэт-урбанист (урбанизм – изображение и воспевание больших городов в буржуазном искусстве и литературе), он любит современный город, детищем человеческого разума и людских рук. Он любит улицы, кишашие людьми, пространства городских площадей, он восхищенно изображает "огни ночных реклам", несущиеся по безлюдным улицам экипажи, электрические луны на "длинных стеблях", контуры города-гиганта, слабо вырисовывающиеся в предрассветном сумраке:

*Я люблю большие дома
И узкие улицы города.*

.....
*Город и камни люблю,
Грохот его и шумы певучие.*

Судьба города волнует поэта. Он создает в своих мечтах город будущего. Однако Брюсова одолевают сомнения – не погубит ли бездушная буржуазная действительность создание человеческого гения? Так, в поэме «Замкнутые» возникает картина омертвевшего города.

Вечный труженик в искусстве, Брюсов слагает гимны труду, славит пытливую человеческую мысль, людей труда. Поэтическое творчество в понимании Брюсова тоже неустанный и тяжелый труд:

*Вперед, мечта, мой верный вол!
Неволей, если не охотой!
Я близ тебя, мой кнут тяжел,
Я сам тружусь, и ты работай.*

Дух исканий, биение пытливой мысли, широта познаний и высокая культура всегда присутствуют в творчестве Брюсова, человека чрезвычайно активного ума и поэта необычайно широких творческих горизонтов.

*Я дорожил минутой каждой,
И каждый час мой был порыв,
Всю жизнь я жил великой жаждой,
Ее в пути не утолив, –*

эти слова В. Я. Брюсова вполне можно взять эпитафией к его бурной, полной труда и исканий жизни.

После победы Октябрьской революции Брюсов переходит на сторону победившего народа, ведет интенсивную общественную работу. Вступая в ряды Коммунистической партии в 1920 г., он писал об Октябре: "Счастлив я, что был мной прожит торжественнейший день земли".

Теперь, после революции, Брюсов находит героическое в самой действительности, пишет торжественные оды в честь Октября, слагает гимны Советской стране ("Республика

труда", "Третья осень", "В такие дни", "СССР"), пытается создать образ гения революции В. И. Ленина ("Ленин", "После смерти В. И. Ленина"). В этот период в творчестве поэта большое место занимает так называемая "научная поэзия": философские стихи – размышления о будущем человечества, о новейших открытиях физики, биологии, астрономии, математики. Брюсов считает, что поэт "должен по возможности стоять на уровне современного научного знания и вправе мечтать о читателе с таким же мирозерцанием... Все, что интересно и волнует современного человека, имеет право на отражение в поэзии".

Жанровое многообразие, высокая поэтическая культура, пристрастие к «эксперименту» в искусстве, чем и была "научная поэзия" Брюсова, страстный интерес к жизни составляют отличительные признаки творчества Брюсова, помогая нам представить "лица необщее выраженье" большого поэта.

Константин Дмитриевич Бальмонт (1867–1941) принадлежал к самому первому поколению деятелей нового искусства, которое – особенно в период взросления и духовного становления – было тесно связано с ощущавшейся еще в то время революционной атмосферой срединных десятилетий XIX в., но уже в полной мере вкусило и скепсиса эпохи «безвременья», годов глухих, как настойчиво позже называли 1880-е гг. символисты. Достаточно сказать, что, например, Вл. Соловьев и Н. Минский (наст. фамилия Виленкин), чьи имена открывают Серебряный век русской литературы, в молодые лета предстали как люди твердых демократических убеждений. Соловьева называли не иначе как «социалистом», а стихи начинающего поэта Минского и вовсе печатались революционными пропагандистами-народниками в виде прокламаций. Но прежде всего по причине стремительно менявшейся общественной обстановки (резкое понижение тона общественной борьбы) поколение достаточно ощутимо теряло свой радикализм, и наиболее яркие его представители стали искать слово правды и истины на других, не революционных путях, и наиболее ревностно – в области религии. Поиск нового типа религиозного сознания – характерный признак и даже особенность духовной жизни русской интеллигенции на исходе XIX в. Одним из направлений этих поисков и стало новое искусство, теснейшим образом связанное с русской религиозной философией, переживавшей, по единодушному мнению историков, социологов, теософов и эстетиков, свой Ренессанс.

В ряду ранних творцов нового искусства (а в России первой из школ русского модерна стал символизм) имя Бальмонта занимает одно из главных мест. В. Брюсов, человек очень строгий в оценках литературных достоинств, скупой на похвалу, сам стоявший во главе символизма при его зарождении, в 1907 г., оглядываясь на недавнее прошлое, признал, что Бальмонт «нераздельно царил над русской поэзией целое десятилетие» – с середины 1890-х гг. до начала революционной смуты в 1905 г.

Юный Бальмонт, еще в гимназические годы соприкоснувшийся с демократами по жизни, к литературе приобщался на основе ее безусловного гуманизма, но уже, так сказать, в надсоновском исполнении. «Рыдающая муза» С. Надсона с ее скорбным благородством или, как не без ехидства заметил Андрей Белый, «честным бессилием» в 1880-е гг. захватывала многих; начинающий поэт не стал исключением на первых порах.

Мой край родной, мой край многострадальный!

Ужели ты изведаль мало бед?

В слезах, в крови всегда твой лик печальный,
В твоей душе веселью места нет.
...Народ родной, ты истекаешь кровью!
О, если б у тебя нашелся друг,
Который, наклоняясь к тебе с любовью,
С тебя бы сбросил бремя страшных мук!
Но нет его...

Если не знать, что это из черновиков молодого Бальмонта, то авторство легко приписать кумиру 1880-х; и в любом случае можно безошибочно характеризовать этот текст как принадлежащий «надсоновской школе». Литературный дебют Бальмонта состоялся в 1885 г., когда в журнале «Живописное обозрение» были опубликованы несколько стихотворений гимназиста; славы они начинающему поэту, конечно, не принесли, но заслуживают упоминания, так как сохранился отклик на них В. Короленко, которому автор послал стихи для оценки. Писатель предугадал незаурядность таланта Бальмонта, но посоветовал ему больше работать над своими произведениями; совет, увы, которому поэт никогда не следовал строго, что и стало первопричиной многочисленных критических «разносов», – часто вполне справедливых, – всю жизнь преследовавших поэта. В 1890 г. он выпустил первый «Сборник стихотворений», вполне соответствовавших духу 1880-х; разумеется, без малейшего успеха. К чести поэта, он сам быстро понял поэтическую несостоятельность «Сборника» и сам же, по его признанию, уничтожил почти весь тираж, сохранив для позднейших изданий всего одно стихотворение – «Струя», – очень выразительная подробность, потому что именно «Струя» несет в себе воспоминание напевности в духе музыкальности И. Никитина и А. Фета, которая станет поэтическим призванием Бальмонта.

Во-первых, по характеру и степени воздействия на современную ему поэзию и, во-вторых, в соответствии с внутренними доминациями художественной формы и пафоса произведений творчество Бальмонта условно разделяют на три периода.

Первый – 1890-е гг. – ознаменован сборниками «Под северным небом» (1894), «В безбрежности» (1895) и «Тишина» (1898); второй, который принято считать периодом наивысшего расцвета Бальмонта, – рубеж веков – отмечен также тремя сборниками: «Горящие здания» (1900), «Будем как солнце» (1902) и «Только любовь» (1903). Последующие книги стихов, начиная с «Литургии красоты» (1904), объединяемые исследователями в единое целое – третий период, – характеризуются обычно как период постепенного и неуклонного спада Бальмонта, ослабления интереса к его творчеству со стороны читателя и критики. При этом речь не идет об оскудении творчества; один только список поэтических книг, включающих мощный поток лирики виднейшего из старших символистов, впечатляет: «Стихотворения» (1906), «Песни мстителя» (1907), созданные за границей, т. е. написанные в период эмиграции после революции 1905–1907 гг. – «Злые чары» (1906), «Жар-птица (свирель славянина)» (1907), «Белые зарницы» (1908), «Зовы древности» (1908), «Зеленый вертоград» (1909), «Зарево зорь» (1912), стихи, написанные по возвращении в Россию в канун Первой мировой войны, – «Ясень» (1908), «Сонеты солнца, меда и луны» (1917), «Тропинкой огня» (подготовленная, но не изданная книга), «Белый зодчий» (1914).

Применительно к третьему периоду не приходится говорить и об ослаблении мастерства Бальмонта; один только, к примеру, сборник «Сонеты солнца, меда и луны»

состоит из более двухсот лирических пьес труднейшей литературной формы, исполненных виртуозно. Однако нельзя не признать, что, добившись еще в ранних сборниках исключительной выразительности на путях создания подчеркнуто мелодической лирики, поэт в дальнейшем нередко всего лишь повторял себя; сохранившее всю силу его поэтическое мастерство вместе с тем ощутимо утрачивало черты новизны, и отстраненность читателя в этом случае понятна и объяснима. К тому же Бальмонт всегда, за исключением бурного революционного времени, был подчеркнуто обращен к вечным темам, сторонясь актуальной или злободневной проблематики искусства, а читающая публика ждала от современной литературы живого участия в куда как богатой событиями русской жизни начала XX в. На литературную арену выходили новые поколения поэтов: старших сменили младосимволисты (А. Блок, Андрей Белый), затем повел в наступление своих единоверцев-акмеистов Н. Гумилев, громко заявляли о себе забияки-футуристы. Вот почему так явственно ощущается прошедшее время в похвале Брюсова по адресу Бальмонта – «царил целое десятилетие»; десятилетие закончилось (1895–1904), и знаковыми стали новые имена.

После неудачи первого сборника поэт на некоторое время умерил свое стремление поскорее выйти к читателю, ему только предстояло ощутить свой нерв поэзии, осознать свою поэтическую стезю. «Настоящий» Бальмонт начался с середины 1890-х гг., когда один за другим вышли сборники «Под северным небом» и «В безбрежности». Это было время многих символистских дебютов: работа Д. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях в современной русской литературе» и его поэтический сборник, три выпуска «Русские символисты», подготовленные В. Брюсовым, с его же преимущественно стихами и не менее важными вступительными статьями – первыми декларациями символизма; антология «Молодая поэзия», отмеченная именами Н. Минского, И. Бунина, В. Брюсова, К. Фофанова, Д. Мережковского и в этом ряду К. Бальмонта. Тогда же состоялся литературный дебют З. Гиппиус, Ф. Сологуба, И. Коневского-Ореуса и А. Добролюбова. Так что книги Бальмонта нужно рассматривать в контексте всего нового искусства. Правда, не менее существенна и оговорка: объединяло старших скорее по принципу противного общее неприятие реалистического художественного метода (отданного, по Соловьеву, «в угоду утилитарной идейке») и желание писать по-новому; понимание же новых целей искусства было у каждого свое, но различие это стало ощущаться несколько позже.

В первых сборниках Бальмонта еще ощущается «голос уставшего поколения», слышны отзвуки рыдающей музыки Надсона: «Болото» («О, нищенская жизнь, без бурь, без ощущений»), «Я знаю, что это значит – безумно рыдать...»; в этом плане выразителен лексический ряд из «Чайки» – печальный, жалобы, безграничной тоской, нахмурилась, плачет – бесприютная чайка. Но не эти скорбно-гуманистические пассажи определяют значение сборников. Это была действительно новая поэзия, т. е. такая, какой русская литература прежде не знала, либо узнавала ее лишь в зачаточном, предварительном виде в творчестве Фета и его последователей и подражателей.

Опыт Фета действительно был очень значим для Бальмонта. Можно даже повторить удачные слова П. Перцова, сказанные о литературном дебюте Блока после смерти Вл. Соловьева, – «словно явился законный наследник умолкнувшего певца». Бальмонт тоже как бы подхватывает эстафету умершего в 1892 г. Фета. Такие стихи, как «Фантазия», «Одна есть в мире красота...», «Мы шли в золотистом тумане»,

выстраиваются как своеобразные парафразы фетовских созданий, им близка даже лексика автора «Вечерних огней» с тяготением к любимым неопределенным образам Фета – тени, туманы, кто-то, что-то. Но важнее, конечно, то, что молодой поэт не просто повторяет учителя, а делает огромный шаг в развитие традиций Фета, создавая по существу новую поэтическую стилистику. Важнейшая ее составляющая – звукообраз. Открытие Фета, следовавшего поучениям А. Шопенгауэра о музыке как высшем из искусств, как лучшем средстве для передачи ощущения ирреальной сущности мира («Поделись живыми снами, Говори душе моей. Что не выскажешь словами, Звуком на душу навей») и еще «Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук Хватает на лету и закрепляет вдруг И темный бред души, и трав неясный запах») – в поэтическом арсенале символистов, и раньше всего у Бальмонта, становится ведущим принципом звуковой инструментовки стиха. «Лунный луч», «Лунный свет», «Уходит светлый май. Мой небосклон темнеет...», «Песня без слов», «Ландыши, лютики. Ласки любовные...», «Болотные лики», «Слова любви» – этот длинный ряд можно продолжить еще много дальше. Стоит обратить внимание не только на выступающую уже в названиях и в первых строках стихотворений господствующую аллитерацию, но и смутно, но настойчиво навязываемую автором смысловую значимость звука: «плавкость» ткани стиха, буквально пронизанной и размытой господством звука «л», призвана передать мягкость, нежность чувства любви лирического героя. Это, похоже, уже становилось художественным заданием автора. Некая лабораторная, экспериментальная составляющая произведений Бальмонта должна быть принята во внимание; пусть результат усилий автора был не всегда удачен (как и в аналогичном случае формотворчества молодого Андрея Белого при создании им «симфоний»), но без этого стремления новации символистов вообще могут показаться сущим вздором. Так, как говорится, только ленивый из современников и литературоведов постсимволистской поры не ругал Бальмонта за чрезмерное перенасыщение звукообраза в стихотворении «Челн томленья»:

Вечер. Взморье. Вздохи ветра.
Величавый возглас волн.
Близко буря. В берег бьётся
Чуждый чарам чёрный чёлн.

Чуждый чистым чарам счастья,
Челн томленья, челн тревог
Бросил берег, бьется с бурей,
Ищет светлых снов чертог.

Чрезмерная густота аллитерации? Конечно. Но идея-то была вполне осознанно связана с новой эстетикой – заменить в парафразах лермонтовского «Паруса» зрительный, пластический образ звуковым. Уязвим автор для критики? Безусловно. Может быть, вообще следует исходить из того, что человек в нормальном общении с миром девяносто процентов информации о нем получает через зрительный образ. Но Бальмонт, как и другие символисты, находился в плену шопенгауэровско-фетовских начинаний и лозунга Верлена «Музыки – прежде всего!».

Той же цели – обретения звуковой выразительности – служит ритмическое разнообразие стихов. Следует помнить, что самоё современное понимание ритма

поэтического произведения как отклонения от некоей канонической схемы (во времена символистов – разрушение силлабо-тоники) идет к нам от деятелей нового искусства. И Бальмонт был не только одним из первых, но и одним из самых виртуозных мастеров ритмизации в их рядах. Уже в ранних сборниках лирические пьесы «Нить Ариадны», «Грусть», «Лебедь» и др. становились своеобразным образцом ритмических изысков для идущих вслед старшему поэту.

Стоит обратить внимание на то, что уже стихотворение , открывающее сборник «В безбрежности», содержит еще один любимый бальмонтовский прием – повтора:

Я мечтою ловил уходящие тени,
Уходящие тени погасавшего дня,
Я на башню всходил, и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня.

В дальнейшем этот прием у поэта станет универсальным средством выражения текучести и длительности мгновения.

Новая поэтика не могла быть сразу воспринята ни читателями, воспитанными на скульптурно-пластических образах русской литературы еще с пушкинских времен, ни даже профессиональной критикой, всегда настороженно относящейся к парадоксальным новшествам. Это испытал на себе еще Фет; не меньше досталось и его преемнику. Критика была часто не только суровой, но и, объективно, несправедливой. Особенно досталось Бальмонту от А. Волынского, одного из первых защитников нового искусства, увидевшего в ранних созданиях Бальмонта не чаемую им защиту идеализма, а лишь «кривлянье и надуманные претензии».

Существенно изменились оценки современников в адрес Бальмонта после выхода сборника «Тишина». С одной стороны, символизм уже перестал быть откровением новых художников, эпатажирующим публику, и читатель, пусть немного, по привычке к новому поэтическому языку, а с другой стороны, третий сборник (если даже не считать раннего опыта) это уже не литературный дебют; мастерство Бальмонта окрепло, голос обрел свои интонации, образно-эстетический мир наполнился именно бальмонтовскими красками. Если при зарождении движения Мережковский настойчиво требовал для усиления художественной впечатлительности интенсивнее использовать импрессионистический элемент наряду с доминанцией в новом искусстве образа-символа, то начиная с «Тишины» о Бальмонте можно говорить как о поэте-импрессионисте в русской литературе Серебряного века.

Сущность импрессионизма (и в литературе, и в живописи, откуда он литературой был заимствован) и впитавшего его важнейшей составной частью символизма определяется их романтической природой, т. е. главенствующим принципом личности, поставленной в центр мироощущения и, как следствие этого, выдвинутой на авансцену всякого произведения искусства. В совершенном и завершенном виде это присутствует в определении символизма, данном одним из поздних его теоретиков – Эллисом, как взгляда на жизнь сквозь призму души художника. Только в романтическом искусстве антитеза личности и мира, ей враждебного и препятствующего ее устремлениям и порывам, определяла драматизм звучания темы, а в искусстве модерн «великий принцип личности» подчеркнуто и осознанно утверждался в отторженности, отстраненности от

общего; одиночество озвучивается не как болезненное состояние индивида, а как возвеличивающая исключительность личности, непохожесть и неповторимость ее духовного мира. Поэтому индивидуалистический пафос ранних романтиков, нередко несший в себе идею утверждения прав личности, попорванных обществом, и, таким образом, для своего времени явление в немалой степени прогрессивное, у импрессионистов и символистов приобретает отчетливые ноты солипсизма, эгоцентризма и даже демонизма. Широко известное бальмонтовское признание «Я ненавижу человечество, Я от него бегу, спеша, Мое единое отечество – Моя пустынная душа» вполне естественно дополняет такие же стихотворные лозунги-признания его единоверцев (З. Гиппиус: «...люблю я себя, как Бога», В. Брюсов: «Я не знаю иных обязательств, Кроме девственной веры в себя» и др.).

Импрессионистическое качество в романтическом искусстве рождается «философией мига», т. е. пониманием цели искусства как стремления запечатлеть сиюминутные, стремительно сменяющие друг друга миги настроения и переживания личности; импрессионистическая поэзия знает только категорию настоящего – прошлое ушло безвозвратно и потеряно навсегда, а «будущее может и не наступить». В этом смысле откровение героя Бальмонта

Я не знаю мудрости, годной для других,

Только мимолетности я влагаю в стих.

В каждой мимолетности вижу я миры,

Полные изменчивой радужной игры –

можно считать манифестом импрессионизма в русской поэзии. Не случайно он признавался, что побудительным импульсом к возникновению лирической пьесы может стать любая мелочь, задевшая душу поэта: шум капель дождя или упавший с дерева лист, т. е. импрессионизм – спонтанно рождающаяся лирическая поэзия, а не понятое и наперед замысленное искусство.

Такое специфическое содержание требовало для своего воплощения необычных, принципиально новых средств выражения. Иррационализм, неопределенность переживания («А душу можно ль рассказать?» – Лермонтов) вызвали к жизни в импрессионизме принцип алогичного, размытого образа, что в живописи достигалось разрушением графики образа и заменой штриха мазком («рисунок – ничто, колорит – все»), а в поэзии обильным использованием категории неопределенности и специфических «живописных» эффектов светотени. Еще Жуковский и Тютчев, не говоря уже о Фете, были мастерами создания «лунной» и «ночной» поэзии; Бальмонт в ее русле продвинулся еще дальше: «полные изменчивой, радужной игры», его зыбкие образы струятся, переливаются, перетекают из мгновения в мгновение, старательно избегая проясняющих ракурсов.

Поэзия, в которой изначальной целью стало художественно-интуитивное постижение мира, пересоздание его по идеальной воображаемой модели, иной быть и не могла.

Требование к поэту – ощущать связь со своей эпохой, – сформулированное самой эпохой, все же в наименьшей степени относимо к Бальмонту, уже хотя бы потому, что он переживал процесс становления себя как художника вместе с другими зачинателями нового искусства в принципиальном отталкивании от идеи общественного служения литературы, идеи реализма. Более того, когда под влиянием напора революционных сил

он стремился вернуться в русло общественно значимого искусства, он как бы изменял себе, природе своего таланта, и его поэтические создания – отклики революционной современности – всегда становились его художественной неудачей. Таковы его революционные «гимны» («Гимн рабочим» – «Я литейщик, формы лью, Я кузнец – я стихкую» и т. д.), «Песни мстителя» (1908, Париж). Сами названия по отношению к Бальмонту звучат почти пародийно. При этом не следует, разумеется, трактовать творчество поэта в полной оторванности от русской жизни начала века; своеобразное нервное чувство ее, нарастание тревоги по мере приближения России к «настоящему XX веку» и, наконец, внятный выбор общественной позиции в годы революционного лихолетья, выбор трагической судьбы российского эмигранта – это тоже темы поэзии Бальмонта, ее черты и звучание, хотя и явленные в специфической форме.

Зинаида Гиппиус была ярким представителем литературного течения символизм, отличающийся созданием и использованием системы символов, в которые вкладывался особый мистический смысл. Эта особенность символизма прослеживается во многих стихах З. Гиппиус, особенно ранних. «Сатанесса», «реальная ведьма», «декадентская мадонна», так называли ее современники.

В печати стихи Гиппиус появились впервые в 1888г. в «Северном вестнике». Позже для публикации литературно-критических статей она берет псевдоним Антон Крайний. Основные мотивы ранней поэзии Гиппиус - проклятия скучной реальности и прославление мира фантазии, искание новой нездешней красоты («Мне нужно то, чего нет на свете...»), тоскливое ощущение разобщенности с людьми и в то же время - жажда одиночества. В этих стихах отразились основные мотивы ранней символической поэзии, ее этический и эстетический максимализм. Подлинная поэзия, считала Гиппиус, сводится лишь к «тройной бездонности мира», трем темам - «о человеке, любви и смерти».

Поэтесса мечтала о примирении любви и вечности, но единственный путь к этому видела в смерти, которая только и может спасти любовь от всего преходящего. Эти размышления на «вечные темы» определили тональность многих стихов Гиппиус. В двух первых книгах рассказов - «Новые люди» (1896г.) и «Зеркала» (1898г.) - Гиппиус господствовали те же настроения. Основная мысль их - утверждение истинности лишь интуитивного начала жизни, красоты «во всех ее проявлениях» и противоречиях и лжи во имя некоей высокой истины. В рассказах этих книг - явное влияние идей Достоевского, воспринятых в духе декадентского миропонимания.

В идейно-творческом развитии Гиппиус большую роль сыграла первая русская революция, которая обратила ее к вопросам общественности. Они начинают теперь занимать большое место в ее стихах, рассказах, романах.

После революции выходят сборники рассказов «Черное по белому» (1908г.), «Лунные муравьи» (1912г.), романы «Чертова кукла» (1911г.), «Роман-царевич» (1913г.). Но, говоря о революции, создавая образы революционеров, Гиппиус утверждает, что истинная революция в России возможна лишь в связи с революцией религиозной (точнее - в результате ее). Вне «революции в духе» социальное преобразование - миф, вымысел, игра воображения, в которую могут играть лишь неврастеники-индивидуалисты. В этом

Гиппиус убеждала читателей, изображая в «Чертовой кукле» русскую послереволюционную действительность.

В прозе нужно отметить несколько произведений: «Время» (сказка, 1896г.) - о грустной принцессе Белая Сирень, которая страшилась и ненавидела злого старика по

имени Время, сидящего на скале над морем. «Вымысел (Вечерний рассказ)» (рассказ, 1906г.) - воспоминания человека по фамилии Политов о странной графине, пишущей странные картины, рядом с которой чувствовалось дыхание смерти.

«Иван Иванович и черт» (рассказ, 1906г.) - о человеке, который многократно встречался с чертом и знал того в лицо. «И звери» (сказка-притча, 1909г.) - об узнавших о Воскресении Христа зверях. Едва выяснилось, что после Воскресения Христа будут воскресать и все люди – звери чрезвычайно огорчились и обиделись. Люди будут воскресать, а про зверей ничего не известно. И стали звери собираться, толковать между собой, спорить и жаловаться. «Межстранное» (рассказ, 1916г.) - о войне соседних королевств, которые построили на границе между собой две стены с пустырем посередине, а на пустыре однажды вдруг заметили длинные синие огни. «Нерожденная Девочка на елке» (рождественская сказка, 1938г.) - о нерожденной Девочке, которая узнала о том, как весело бывает на елке. И захотелось ей увидеть этот праздник. Тогда Христос взял ее за руку, и они вместе отправились в путь. Прозаические произведения З.Гиппиус включались в сказочные и мистические антологии.

В 1899-1901г.г. Гиппиус тесно сотрудничает с журналом «Мир искусства»; в 1901-1904г.г. является одним из организаторов и активным участником религиозно-философских собраний и фактическим соредактором журнала «Новый путь», где печатаются ее умные и острые критические статьи под псевдонимом Антон Крайний, позже становится ведущим критиком журнала «Весь» (в 1908г. избранные статьи вышли отдельной книгой - «Литературный дневник»).

Использованная литературы:

1. Михайлова М. В., Солнцева Н. М. История русской литературы Серебряного века (1890-е – начало 1920-х годов): В 3 ч.: учебник для бакалавриата и магистратуры / М., Юрайт, 2017.
2. Келдыш В.А. История русской литературы конца XIX – начала XX века: учеб. пособие в 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2010. — 512 с.
3. Клинг О.А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов. М., 2010.
4. Огрызко В.В. Кто сегодня делает литературу в России / Вып. 2: Современные русские писатели. – М.: Лит. Россия, 2008. – 496 с.
5. Чупринин С.И. Русская литература сегодня: Большой путеводитель. – М.: Время, 2007. – 576с.
6. Morson, Gary Saul (2023). Wonder Confronts Certainty: Russian Writers on the Timeless Questions and Why Their Answers Matter.

ЛЕКЦИЯ № 5.

ТЕМА 5. ТВОРЧЕСТВО МЛАДОСИМВОЛИСТОВ И ОТРАЖЕНИЕ В НЕМ ИДЕЙ ВЛ. СОЛОВЬЕВА. ТРИЛОГИЯ «ВОЧЕЛОВЕЧИВАНИЯ» И ПОЭМЫ А.А. БЛОКА. ПОЭЗИЯ АНДРЕЯ БЕЛОГО.

План:

1. Общая характеристика творчества А.А. Блока.
2. Периодизация творчества поэта.
3. Роль символа в поэзии Блока.
4. Анализ ключевых стихотворений и поэм.

Цели и задачи:

1. Дать общую характеристику творчества А.А. Блока, определить его место в литературе Серебряного века.
2. Раскрыть основные этапы творческой эволюции поэта, охарактеризовать периодизацию его творчества.
3. Показать роль символа в художественном мире Блока и его значение для формирования поэтики поэта.
4. Проанализировать ключевые стихотворения и поэмы Блока, выявив их идейное содержание и художественные особенности.
5. Сформировать у студентов умение интерпретировать поэтические тексты Блока с учётом символистской традиции.
6. Развить представление о вкладе А.А. Блока в развитие русской и мировой поэзии начала XX века.

Используемое оборудование и образовательные технологии: проектор «Epson», диаграмма Венна, проблемное обучение, блиц-опрос, дискуссия, Т-схема, самоконтроль.

Творчество младосимволистов и отражение в нем идей Вл. Соловьёва.

В 1900-е годы символизм переживает новый этап развития. В литературу входит младшее поколение художников-символистов: Вяч. Иванов, Андрей Белый, А. Блок, С. Соловьёв, Эллис (Л. Кобылинский). В теоретических работах и художественном творчестве «младших» философия и эстетика русского символизма находят свое более завершённое выражение, претерпевая сравнительно с ранним периодом развития нового искусства существенные изменения. «Младосимволисты» стремятся преодолеть индивидуалистическую замкнутость «старших», сойти с позиций крайнего эстетического субъективизма. Напряжённость общественной и идейной борьбы заставила символистов обратиться к существенным проблемам современности и истории. В центре внимания «младших» символистов – вопросы о судьбах России, народной жизни, революции. Намечаются изменения в творчестве и философско-эстетических концепциях «старших» символистов.

В символизме 900-х годов складываются два групповых ответвления: в Петербурге – школа «нового религиозного сознания» (Д. Мережковский, З. Гиппиус), в Москве – группа «аргонавтов» (С. Соловьёв, А. Белый и др.), к которой примыкает петербуржец А.

Блок. Эту группу и принято называть «младосимволистами». После 1907 г. разновидностью символистской школы становится «мистический анархизм» (Г. Чулков).

Настроения депрессивности, пессимизм, столь свойственные мироощущению «старших», сменяются в творчестве «младосимволистов» мотивами ожидания грядущих зорь, предвещающих начало новой эры истории. Но эти предчувствия принимали мистическую окраску. Основным источником мистических чаяний и социальных утопий символистов 900-х годов становится философия и поэзия *Владимира Сергеевича Соловьева* (1853–1900). Творчество Соловьева оказало сильнейшее влияние на формирование философских и эстетических идеалов «младосимволистов», определило поэтическую образность первых ^{Книг} А. Белого и А. Блока. Позже, в «Арабесках», Белый писал, что Соловьев стал для него «предтечей горячки религиозных исканий». Прямое влияние Вл. Соловьева сказалось, в частности, на юношеской второй, драматической «Симфонии» А. Белого.

В основе философии Соловьева – учение о Софии, Премудрости Божией. В поэме «Три свидания», которую так часто цитировали поэты-символисты, Соловьев утверждал божественное единство Вселенной, душа которой представлялась в образе Вечной Женственности воспринявшей силу божественную и непреходящее сияние Красоты! Она есть София, Премудрость. Мир «сотворенный», погруженный в поток времени, наделенный самостоятельным бытием, живет и дышит лишь отблесками некоего высшего мира. Реальный мир подвержен суете и рабству смерти, но зло и смерть не могут коснуться вечного прообраза нашего мира – Софии, которая оберегает Вселенную и человечество от падения. Соловьев утверждал, что такое понимание Софии основывается на мистическом мирозерцании, свойственном якобы русскому народу, которому истина о Премудрости открылась еще в XI в. в образе Софии в Новгородском соборе. Царственное и женственное начало в фигуре Богородицы в светлом облачении и есть, в трактовке Соловьева, Премудрость Божия или Богочеловечество.

Противопоставление двух миров – грубого «мира вещества» и «нетленной порфиры», постоянная игра на антитезах, символические образы туманов, выюг, закатов и зорь, купины, терема Царицы, символика цветов –эта мистическая образность Соловьева была принята молодыми поэтами как поэтический канон. В ней они усмотрели мотивы для выражения собственных тревожных ощущений времени. По форме Соловьев-поэт был непосредственным учеником Фета; но в отличие от Фета, основное место в его поэзии заняла философская мысль. В своих стихотворениях Соловьев пытался рационалистически оправдать христианскую идею о полноте бытия для каждой личности, утверждая, что смертью не может окончиться индивидуальное существование. В этом был один из аспектов его философской системы, которую он популяризировал в своей поэзии. Для Соловьева есть два мира: мир Времени и мир Вечности. Первый – мир Зла, второй – Добра. Найти выход из мира Времени в мир Вечности –задача человека. Победить Время, чтобы все стало Вечностью, – цель космического процесса.

И в мире Времени, и в мире Вечности, считал Соловьев, Добро и Зло сосуществуют в состоянии постоянной непрерывной борьбы. Когда в мире Времени в этой борьбе побеждает Добро, возникает Красота. Первым проявлением ее предстает природа, в которой – отблеск Вечности. И Соловьев славит природу, ее явления, в которых видит символы грядущей победы светлого начала Добра. Однако и в природе Зло борется с Добром, ибо временное всегда стремится победить вечное.

Борьба двух начал, говорил Соловьев, происходит и в человеческом духе; он пытался показать этапы этой борьбы, искания души в стремлении освободиться от оков земного мира. Уйти за пределы его, по Соловьеву, можно в минуты прозрений, экстазов. В эти мгновения человеческая душа как бы выходит из границ Времени в иной мир, где встречается с прошлым и душами умерших. В такой связи с прошлым, в непрерывности индивидуального существования Соловьев видел проявление в человеке начала Вечности.

В борьбе со Злом, Временем человека поддерживает Любовь, нечто божественное в нем самом. На земле это – Женственность, внеземное ее воплощение – Вечная Женственность. Любовь, считал Соловьев, – владыка на земле:

Смерть и время царят на земле, –

Ты владыками их не зови.

Все, кружась, исчезает во мгле,

Неподвижно лишь Солнце Любви.

В понимании Соловьева Любовь имеет некое мистическое значение. Земная любовь – лишь искаженный отблеск истинной мистической Любви:

Милый друг, иль ты не видишь,

Что все видимое нами –

Только отблеск, только тени

От не зримого очами?

Милый друг, иль ты не слышишь,

Что житейский шум трескучий –

Только отклик искаженный

Торжествующих созвучий?

Любовь для Соловьева – сила, спасающая человека; Вечная Женственность – сила, спасающая весь мир. Ее прихода ожидает и человек, и вся природа. Зло бессильно остановить ее явление.

Такова довольно несложная мистическая схема любовной лирики Вл. Соловьева, оказавшей воздействие на темы и образную систему поэзии «младосимволистов». Обращаясь к проблемам общественной жизни, Соловьев разработал Учение о вселенной теократии – обществе, которое будет построено на духовных началах. Движение к такому общественному идеалу, по мысли Соловьева, есть историческая миссия России, которая якобы сохранила, в отличие от Запада, свои морально-религиозные устои и не пошла по западному пути капиталистического развития. Но этот общественно-исторический процесс только сопутствует нематериальному процессу, который идет в космосе. Однако реальное развитие России вскоре заставило Соловьева выдвинуть новую идею – законченности мировой истории, наступления последнего ее периода, завершения борьбы между Христом и Антихристом («Три разговора»). Эти эсхатологические настроения очень остро переживались символистами-«соловьевцами». Ожидание нового откровения, поклонение Вечной Женственности, ощущение близкого конца становится их поэтической темой, своеобразной мистической лексикой поэзии. Идея завершенности исторического развития и культуры была характерным признаком декадентского миропонимания, в каких бы формах оно ц., выражалось.

С концепцией Соловьева связаны у символистов и идеи прогресса рассматриваемого как исход борьбы между Востоком и Западом будущего мессианства России, понимание истории как гибели и возрождения (всеединства) личности и ее

нравственного преображения в красоте, религиозном чувстве. С этой точки зрения рассматривались ими задачи и цели искусства.

В работе «Общий смысл искусства» Соловьев писал, что задача поэта состоит, во-первых, «в объективации тех качеств живой идеи, которые не могут быть выражены природой», во-вторых, «в одухотворении природной красоты», в-третьих, в увековечении этой природы, ее индивидуальных явлении. Высшая задача искусства, по Соловьеву, заключалась в том, чтобы установить в действительности порядок воплощения «абсолютной красоты или создания вселенского духовного организма»²³⁶. Завершение этого процесса совпадает с завершением мирового процесса. В настоящем Соловьеву виделись лишь предвестия движения к этому идеалу. Искусство как форма духовного творчества человечества сопрягалось в своих истоках и завершениях с религией. «На современное отчуждение между религией и искусством мы смотрим, – писал Соловьев, – как на переход от их древней слитности к будущему свободному синтезу».

Идеи Соловьева были транспонированы в одном из первых теоретических выступлений А. Белого – его «Письме» и в статье «О теургии», опубликованных в журнале «Новый путь» (1903). В «Письме» А. Белый говорил о предвестиях конца мира и грядущем религиозном обновлении его. Это конец и воскресение к новой совершенной жизни, когда борьба Христа с Антихристом в душе человека перейдет в борьбу на исторической почве.

В статье «О теургии» А. Белый сделал попытку обосновать эстетическую концепцию «младосимволизма». Истинное искусство, писал он, всегда связано с теургией. Итог своим размышлениям об искусстве А. Белый подвел в статье «Кризис сознания и Генрик Ибсен». В ней он указывал на кризис, переживаемый человечеством, и призывал к религиозному преображению мира. В статье отразился основной пафос философско-эстетических исканий символизма 900-х годов: пророчества конца истории и культуры, ожидание царства Духа, идея религиозного преображения мира и создания всечеловеческого братства, основанного на новой религии.

Теоретиком теургического искусства выступил в те годы Вяч. Иванов, который в своих статьях по эстетике варьировал основные идеи Вл. Соловьева²³⁸. Утверждая символизм единственно «истинным реализмом» в искусстве, постигающим не кажущуюся действительность, а существенное мира, он звал художника за внешним всегда видеть «мистически прогреваемую сущность».

Для эстетической системы «младосимволизма» характерны эклектичность и противоречивость. По вопросу о целях, природе и назначении искусства в среде символистов постоянно шли споры, которые стали особенно острыми в период революции и годы реакции. «Соловьевцы» видели в искусстве религиозный смысл. Группа Брюсова защищала независимость искусства от мистических целей.

В целом в символизме 900-х годов происходил сдвиг от субъективно-идеалистического миропонимания к объективно-идеалистической концепции мира. Но стремясь преодолеть крайний индивидуализм и субъективизм раннего символизма, «младосимволисты» видели объект искусства не в реальной действительности, а в области отвлеченных, «потусторонних» сущностей. Художественный метод «младосимволистов» определялся резко выраженным дуализмом, противопоставлением мира идей и мира действительности, рационального и интуитивного познания.

Явления материального мира выступали для символистов лишь как символ идеи. Поэтому основным стилевым выражением символистского метода становится

«двоемирие», параллелизм, «двойничество». Образ всегда имел двойное значение, заключал в себе два плана. Но следует иметь в виду, что связь между «планами» гораздо сложнее, чем представляется на первый взгляд. Постигание сущностей «высшего плана» теоретиками символизма связывалось и с постижением мира эмпирической реальности. (Этот тезис все время развивал в своих работах Вяч. Иванов.) Но в каждом единичном явлении окружающей действительности просматривался высший смысл. Художник, по мысли Соловьева, должен видеть абстрактное в индивидуальном явлении, не только сохраняя, но и «усиливая его индивидуальность»²³⁹. Такой принцип «верности вещам» Вяч. Иванов считал признаком «истинного символизма». Но идея верности индивидуальному не снимала основного тезиса о теургическом назначении поэта и искусства и была противопоставлена принципам индивидуализации и обобщения в реалистическом искусстве.

Споры разворачивались и вокруг определения символа и символизации. А. Белый символизацию считал существеннейшей особенностью символизма: это познание вечного во временном, «метод изображения идей в образах»²⁴⁰. Причем символ рассматривался не как знак, за которым непосредственно прочитывался «иной план», «иной мир», но как некое сложное единство планов – формального и существенного. Грани этого единства были крайне туманными и расплывчатыми, обоснование его в теоретических статьях – сложным и противоречивым. Символический образ потенциально всегда тяготел к превращению в образ-знак, несущий в себе мистическую идею. Символ, в понимании А. Белого, имел трехчленный состав: символ – как образ видимости, конкретное, жизненное впечатление; символ – как аллегория, отвлечение впечатления от индивидуального; символ – как образ вечности, знак «иного мира», т. е. процесс символизации представляется ему как отвлечение конкретного в область надреального. Дополняя А. Белого, Вяч. Иванов писал о неисчерпаемости символа, его беспредельности в своем значении.

Сложные обоснования сущности символизма и символа Эллис свел к простой и четкой формуле. В ней связь искусства с теософией (против чего всегда протестовал Брюсов) объявлялась нерасторжимой. «Сущность символизма, – писал Эллис, – установление точных соответствий между видимым и невидимым мирами»²⁴¹.

Различное понимание символа сказалось в его конкретном поэтическом «употреблении». В поэзии А. Белого, раннего Блока символы, обособляясь и абстрагируясь от первоначальных значений, получали относительную самостоятельность и превращались в аллегория, построенную на контрасте, полярности, отражающей двуплановость художественного мышления поэта, на противопоставлении мира реальности и мечты, гибели и возрождения, веры и иронии над верой. Двуплановость художественного мышления обусловила широкое распространение в поэзии и прозе символистов иронического гротеска, заостряющего противопоставление «планов», гротеска, столь характерного, в частности, для творчества А. Белого. Причем, как очевидно, основания символистского гротеска лежали в иной сфере, чем гротеск реалистической литературы.

Особенности символистского метода и стиля проявились с наибольшей отчетливостью в символистской драматургии и символистском театре, в котором сценическое действие стало призрачным видением, уподобившимся сну, актер – марионеткой, управляемой авторской идеей.

Общеэстетические установки определили подход художников символизма к поэтическому слову. Символисты исходили из принципиального разрыва между поэтической речью и

логическим мышлением: понятийное мышление может дать лишь рассудочное познание внешнего мира, познание же высшей реальности может быть только интуитивным и достигнуто не на языке понятий, а в словах-образах, символах. Этим объясняется тяготение поэтов-символистов к речи подчеркнута литературной, «жреческому» языку.

Основным стилистическим признаком символистской поэзии становится метафора, смысл которой обнаруживается обычно во втором ее члене, который мог развертываться в сложную, новую метафорическую цепь и жить своей самостоятельной жизнью. Такие метафоры нагнетали атмосферу, иррационального, перерастали в символ.

И странной близостью закованный,

Смотрю за темную вуаль,

И вижу берег очарованный

И очарованную даль.

Или:

И перья страуса склоненные

В моем качаются мозгу,

И очи синие бездонные

Цветут на дальнем берегу.

(А. Блок)

Движение таких символов образовывало сюжет-миф, который, по мысли Вяч. Иванова, представлял «правду о сущем».

В разработке образных средств поэзии символизма активную роль сыграла московская группа символистов-«аргонавтов». Они ввели в поэзию символику, передающую нравственные поиски истины, Абсолюта как пути к красоте и гармонии мира. Система образов-символов Золотого Руна, поиски которого предпринимают «аргонавты», путешествуя за чашей Грааля, устремление к Вечной Женственности, синтезирующей некую мистическую тайну, были характерны для поэтов этой группы.

Особенности художественного мышления «младосимволистов» отразились и в символике цвета, в котором они усматривали категорию эстетически-философскую. Цвета объединялись в единый символический колорит: в белом выражались философские искания «соловьевцев», голубым и золотым передавались надежды на счастье и будущее, черным и красным – настроения тревоги и катастроф. Таков характер Метафор в сборнике А. Белого «Золото в лазури» – книге ожиданий и предвестий будущих «золотых зорь». Ожидание прихода вечной Красоты олицетворялось в потоке цветовых символов: золотой трубы, пламени роз, солнечного напитка, лазурного солнца и т. д.

Музыка для «младосимволистов», как и для поэтов-символистов старшего поколения, стала средством словесной инструментовки. В буквых образах делалась попытка передать комплекс чувств, ассоциаций, связанных с мистическими переживаниями поэта. А. Белый в Поэзию пытался перенести даже законы музыкальной композиции произведения («Симфонии»). В музыкальном образе символисты видели возможность интуитивного прозрения мира, не познаваемого другими путями.

«Трилогия вочеловечения». Лирика Блока – явление уникальное. При всём многообразии её проблематики и художественных решений, при всём отличии ранних стихотворений от последующих – она выступает как единое целое, как одно развёрнутое во времени произведение, как отражение пройденного поэтом «пути». На эту её особенность указывал и сам Блок.

В 1910-1911 годах, подготавливая к изданию своё первое собрание стихотворений, Блок разместил их по трём книгам. В окончательном виде (1918-1921) 3 тома включают в себя 18 лирических циклов («стран души», по выражению поэта). В предисловии к 1-ому изданию Блок подчёркивал единство своего замысла: «Каждое стихотворение необходимо для образования главы (т.е. цикла); из нескольких глав составляется книга; каждая книга есть часть трилогии; всю трилогию я могу назвать «романом в стихах...». И далее в письме к А.Белому он раскрывает основной смысл этапов пройденного им пути и содержание каждой из книг трилогии: «... таков мой путь, теперь, когда он пройден, я твёрдо уверен, что это должно и что все стихи вместе – «трилогия вочеловечения» (от мгновения слишком яркого света – через необходимый болотистый лес – к отчаянию, проклятиям, «возмездию» и...- к рождению человека «общественного», художника, мужественно глядящего в лицо миру».

В 1-ый том (1898-1903) вошли 3 цикла: «До света» - как бы предварение будущего нелегкого пути. Романтическая приподнятость, двойственное отношение молодого поэта к жизни. На одном полюсе – мотивы мрачной разочарованности («Я стар душой. Какой-то жребий чёрный – Мой долгий путь».) Зато на другом - тяга к жизни, притяжение её:

Я стремлюсь к роскошной воле,
Мчусь к прекрасной стороне,
Где в широком чистом поле
Хорошо, как в чудном сне-
И осознание высокой миссии поэта, его грядущего торжества:
Но к цели близится поэт,
Стремится, истиной влекомый,
И вдруг провидит новый свет
За далью, прежде незнакомой...

Центральный цикл 1-ого тома – «Стихи о Прекрасной Даме». Это и есть то «мгновение слишком яркого света». (Любовь к Л.Д.Менделеевой и увлечение философией Вл. Соловьёва, особенно близки его идеи о существовании Души Мира или Вечной женственности).

Многопланов образ героини. С одной стороны, это вполне реальная, «земная» женщина. С другой же стороны, перед нами небесный, мистический образ «Девы», «Зари», «Величавой Вечной жены», «Святой», «Ясной», «Непостижимой». То же можно сказать и о герое цикла: «Я и молод, и свеж, и влюблён» - и «безрадостный и тёмный инок», или «отрок», зажигающий свечи. Для усиления мистического впечатления Блок щедро использует эпитеты «призрачные», «неведомые дали», «неведомые тени, звуки», «надежды нездешние», «красота неизречённая», «непостижимая тайна» и т.д. Таким образом, история земной, вполне реальной любви преобразуется в романтико-символический, мистико-философский мир.

Драматическая напряженность присуща и завершающему 1-ый том циклу «Распутья». Тема Прекрасной Дамы звучит и здесь, но возникает и нечто новое: связь с «повседневностью», внимание к людскому горю, социальной проблематике («Фабрика», «Из газет», «По берегу плёлся больной человек»). «Распутья» намечают возможность грядущих перемен в творчестве поэта.

Лирика 2-ого тома (1904-1908) отразила существенные изменения блоковского мировосприятия. Он отходит от мистицизма Вл.Соловьёва, идеала мировой гармонии, но

не потому, что в него более не верит. Просто он погружается в сложный и противоречивый мир людских страстей, страданий, борьбы.

Своеобразный пролог ко второму тому – цикл «Пузыри земли», признаёт закономерность существования стихийного мира низменной природы.

Следующие 2 цикла – «Разные стихотворения» и «Город». Поэт погружается в тревожный, остро конфликтный мир, ощущая себя сопричастным ему.

События революции он воспринимал подобно другим символистам как проявление народной разрушительной стихии, как борьбу людей новой формации с ненавистным ему царством социального бесправия, насилия и пошлости. («Шли на приступ. Прямо в грудь...», «Поднимались из тьмы погребов...», «Митинг», «Сытые», «Барка жизни стала...»). Одна из главных проблем – народ и интеллигенция.

Тема Родины – «Осенняя воля», 1905 – лермонтовские традиции. «Русь», 1906. Русь – это тайна. Разгадка тайны – в «живой душе» народа, не запятнавшей на просторах России своей «первоначальной чистоты». Чтобы её постичь, надо жить одной жизнью с народом.

Погружаясь в стихию повседневности, Блок создаёт и ряд стихотворений, которые исследователи его творчества называют «чердачным циклом»: «Холодный день», «В октябре», «Окна во двор», «На чердаке» и др. Лирический герой цикла – представитель городских низов, один из многих «униженных и оскорблённых».

Два следующих цикла 2-ого тома – «Снежная маска» и «Фаина» отражают внезапно вспыхнувшее чувство поэта к актрисе Н.Н.Волоховой. Стихия природы («Пузыри земли»), стихия повседневной жизни («Разные стихотворения», «Город») теперь сменяются стихией хмельной, испепеляющей страсти («О весна, без конца и без края...»). Венчает 2-ой том цикл с многозначительным названием «Вольные мысли».

3-ий том (1907-1916) – завершающий, высший этап пройденного поэтом трудного, подчас мучительного пути. Он открывается циклом «Страшный мир» (1909-1916). Тема «страшного мира» – сквозная в творчестве Блока. Здесь отсутствуют естественные, здоровые человеческие чувства. («Унижение», «На островах», «В ресторане», «Чёрная кровь», «Демон», «Двойник»).

Трагическое мироощущение, «угрюмство», свойственное большинству стихотворений цикла, находят своё крайнее выражение в тех из них, где законы «страшного мира» приобретают космические масштабы:

Миры летят. Года летят. Пустая
Вселенная глядит в нас мраком глаз.
А ты, душа, усталая, глухая,
О счастья твердишь, - который раз?

Мысль о роковом круговороте жизни, о её безысходности с удивительной простотой и силой выражена в стихотворении «Ночь, улица, фонарь, аптека...»:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет
Живи ещё хоть четверть века –
Всё будет так. Исхода нет.
Умрешь – начнёшь опять сначала,
И повторится всё как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

Тему «страшного мира» продолжает два небольших цикла - «Возмездие» и «Ямбы». Возмездие, по Блоку, это прежде всего осуждение человеком самого себя, суд собственной совести. Главная вина героя – измена данным когда-то священным обетам, высокой любви, измена человеческому предназначению. А следствие этому – расплата: душевная опустошенность, усталость от жизни, покорное ожидание смерти. Эти мотивы звучат во всех стихотворениях цикла, начиная со знаменитого «О доблестях, о подвигах, о славе...» и кончая «Шагами командора» и «Как свершилось, как случилось?».

В «Ямбах» возмездие грозит уже не отдельному человеку, а «страшному миру» в целом. И звучит вера в добро и свет:

О, я хочу безумно жить:

Всё сущее – увековечить,

Безличное – вочеловечить,

1909 год – цикл «Итальянские стихи» кажется несколько чужеродным, но он определяет «чистое искусство» как творческую ложь. Раздел «Разные стихотворения» определяется знаменитым «Благословляю всё, что было». Цикл «Арфы и скрипки». Название связано с блоковской концепцией музыки как внутренней сущности мира, его организующей силы.

Следующий цикл – «Кармен»(1914) посвящён Л.А. Дельмас, оперной певице, тема всепоглощающей любви. Является своеобразным прологом к поэме «Соловьиный сад». Поэма эта – новый шаг Блока в поисках смысла жизни и места человека в ней. Уходя из замкнутого круга «соловьиного сада», поэт вступает широкий и суровый мир, заключающей в себе ту подлинную и высокую правду, к постижению которой он стремился на протяжении всего творческого пути. Так возник цикл «Родина», едва ли не вершинный цикл не только 3-его тома, но и всей поэзии Блока.

Тема Родины, России – сквозная блоковская тема. На одном из последних его выступлений, где поэт читал самые разные свои стихотворения, его попросили прочесть стихи о России. «Это всё - о России, - ответил Блок и не покривил душой, ибо тема России была для него поистине всеобъемлющей. Однако наиболее целеустремленно он обратился к этой теме в период реакции. В письме к Станиславскому (1908 год, декабрь) Блок пишет: «Стоит передо мной моя тема, тема о России (вопрос об интеллигенции и народе, в частности). Этой теме я сознательно и бесповоротно посвящаю жизнь. Всё ярче осознаю, что это – первейший вопрос, самый жизненный, самый реальный. К нему-то я подхожу давно, с начала своей сознательной жизни».

Родина для Блока – понятие настолько широкое, что он посчитал возможным включить в цикл и стихотворения сугубо интимные («Дым от костра струёю сизой...», «Посещение»), и стихи прямым образом связанные с проблематикой «страшного мира» («Грешить бесстыдно, непробудно...», «На железной дороге»).

Смысловое ядро цикла составляют стихи, посвященные непосредственно России. Среди самых знаменитых – цикл «На поле Куликовом» и стихотворение «Россия».

Цикл «На поле Куликовом» включает 5 стихотворений. Связанный своим содержанием с известным историческим событием – Куликовской битвой 1380 года, когда русские воины под предводительством великого князя Московского Дмитрия Донского разгромили полчища золотоордынского хана Мамаю, блоковский цикл не только и не столько произведение на историческую тему, сколько произведение о современности, а точнее – о неразрывной связи прошлого, настоящего и будущего.

Стихотворение Блока «Россия» - самое известное из цикла «Родина». В нём слиты воедино чувство любви к родине вера в её будущее возрождение, выражено чувство нераздельности личной судьбы поэта и судьбы Родины, органическое ощущение национальной стихии, любовь к неброской деревенской природе, внимание к народному слову, наконец, к традициям отечественной литературы. Уже в первой строфе образ тройки может вызвать ассоциацию с гоголевской Русью-тройкой. А следующая строфа вновь заставляет вспомнить о лермонтовской «странной любви» к отчизне:

Россия, нищая Россия,
Мне избы серые твои,
Твои мне песни ветровые –
Как слёзы первые любви.

И далее разворачивается чисто блоковское чудо «перетаскивание» образа женщины в образ Родины и наоборот. Её Россия – женщина-красавица то ли из сказки, то ли из жизни. Её красота – «разбойная, непокорная», поэтому даже во власти «чародея» она не пропадёт, не сгинет. Только «забота затуманит» её «прекрасные черты». А дальше снова образ женщины незаметно перетекает в образ родины:

Ну что ж? Одной заботой боле –
Одной слезой река шумней,
А ты всё та же – лес, да поле...

И опять женщины:

Да плат узорный до бровей.

Заключительная строфа – 6-тистишие. Она возвращает к началу стихотворения – теме тройки, теме пути. Она устремлена в будущее («И невозможное возможно».

Казалось бы, цикл «Родина» мог бы достойно завершить последний том «трилогии вочеловечения». Однако поэт посчитал необходимым поместить в конце книги небольшой цикл «О чём поёт ветер», исполненный грустных, элегических настроений, раздумий. Заключительный цикл чем-то перекликается со «Страшным миром» и, таким образом, 3-ий том тяготеет к кольцевому построению, что соответствует спиралеобразному характеру пути поэта.

Андрей Белый (наст. имя и фам. – Бугаев Борис Николаевич, 1880–1934) вступил в литературу в самом начале 1900-х гг., возглавив движение молодых новых аргонавтов, составивших ядро московской группы младосимволистов. Начинаящий литератор, тогда еще студент-естественник Борис Бугаев, сразу же заявил о себе как о разностороннем работнике в русле нового искусства: он и критик-публицист, и теоретик набиравшего силу символизма, движения и художественного метода, но прежде всего художник-новатор в области жанров и стиля. Наиболее ярко это проявилось в его симфониях.

Появление таких специфических творений, как литературные симфонии, было следствием глубокой приверженности молодого Бугаева эстетическим новациям А. Шопенгауэра и наследовавшего ему Ф. Ницше [1]. А. Шопенгауэр первым среди европейских мыслителей XIX в. указал на то, что искусство, стремящееся воплотить иррациональные начала жизни, отрешиться от однозначно конкретного, реалистического видения мира, должно обратить внимание на музыку, язык и средства которой наиболее приспособлены для решения таких задач. Язык других видов искусства, по Шопенгауэру, всегда отражает образы реальной действительности, определяемые категориями материальности и временности. Музыка же имеет то несомненное преимущество, что ее

язык безобразен, он выражает самую сокровенную суть явлений и сопрягает ее с вечностью; музыка независима от предметного мира и могла бы существовать даже в том случае, если сущий мир вдруг исчез бы совсем.

Еще один важный источник «музыкальной теории искусства» – настольная для символистов книга Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», анализ греческих трагедий, где великий немецкий философ и эстетик развивает идеи Шопенгауэра о природе искусства. Его основополагающая мысль – природа искусства двойственна; все пластические пространственные искусства подчиняются светлomu началу бога Аполлона, они непосредственно (иногда через отрицание) утверждают культ Красоты, которая вне видимых форм существовать не может. Но всё реальное, существующее в определенных формах – лишь временное выражение вечной истины и подвержено разрушению. В абсолюте истина подчиняется началу, противоположному красоте; носитель этого идеального начала – мрачный и суровый бог над всеми богами Дионис; непосредственное выражение его духа – музыка. В трагическом единстве этих двух начал и рождается искусство.

Вот эти-то положения, которые уже пытался реализовать Р. Вагнер, удостоившийся, кстати, за то высокой оценки «Весов», и получили дальнейшее развитие в теоретических работах русских символистов, прежде всего – А. Белого.

За основу Белый принимает положение Шопенгауэра о музыке как искусстве, отражающем мир ноуменальный. Подтверждение тому он видит в осознании музыки как чистого движения, свободного от материальной зависимости земных эквивалентов, чего нельзя сказать о живописи, скульптуре, архитектуре, поэзии и т. д. Именно в отсутствии образов в музыке, имеющей дело лишь с мотивами – аналогами настроения, заключается, по мысли Белого, ее господство и преимущество перед другими видами искусства: «Музыка побеждает звездные пространства и отчасти время. Творческая энергия поэта останавливается над выбором образов для воплощения своих идей. Творческая энергия композитора свободна от этого выбора. Отсюда захватывающее действие музыки. Вершины ее возносятся над вершинами поэзии» (Символизм. М., 1910. С. 167).

Таким образом, в представлении Белого, музыка – это «искусство искусств», остальные виды его имеют значение только тогда, когда они приближаются к музыке. Эта идея получила отражение в художественной практике Белого, прежде всего в его симфониях. Симфонии Белого – оригинальная, никем более не повторенная (в силу очевидной искусственности приема) попытка создания литературного произведения по музыкальным законам: с использованием приемов рефрена, контрапункта, последовательного и перекрещивающегося чередования тем, размытости образов. Всего Белым написаны четыре «симфонии»: первая «Северная» (1901; опубл. в 1904), вторая «Драматическая» (1901; опубл. в 1902), третья «Возврат» (1901–1904; опубл. в 1905), четвертая «Кубок метелей» (1902–1907, четыре редакции; опубл. в 1908). В них воплотились важнейшие идеи символистского искусства, прежде всего идеи двоемирия и соотносительности миров феноменального и ноуменального; вера и интуиция как средство постижения запредельного, противостоящее малозначащему рациональному знанию, последовательно отстаиваются автором и его героями. Современной Белому критикой «симфонии» почти единодушно были признаны неудачей – слишком уж непривычна и нарочита, неестественна была их форма, с ритмическим рисунком строк, с нумерацией «музыкальных» фраз, зашифрованностью и непроясненностью авторской мысли.

Очевидность неудачи объясняется тем, что Белый переступил ту грань, которая отделяет область обогащения одного вида искусства выразительными возможностями другого, и попытался подменить специфику слова (литература) спецификой комплекса звуков (музыка). Но работа над «симфониями» не прошла для автора бесследно: живописание словом, цветопись, и конечно, музыкальная выразительность текста – звуковая инструментовка и особенно его ритмическое строение – имели для поэта большие последствия, предвосхитив не только его теоретические изыскания в области ритмики русского стиха, но главным образом его усилия в разработке своеобразного стиля ритмической прозы, чем отличаются его романы и что оказало заметное воздействие на русскую прозу 1910–1920-х гг.

Сборник «Золото в лазури» (1904) – своеобразная поэтическая параллель темам «симфоний», но решаются они во многом уже по-иному. В главных своих разделах («Золото в лазури», «Прежде и теперь», «Образы») сборник – книга преимущественно радостная, солнечная. «Солнечность» ее определяется прежде всего аргонавтической темой, стремлением автора зримо, эмоционально передать восторги героя, постигающего беззакатный мир вечности («Золотое руно», «Вечный зов», «Образ Вечности»).

Младосимволисты повторили путь своего духовного наставника Вл. Соловьева, к концу жизни заметно разуверившегося в возможностях обновления мира и достижения царства теократии. Как и у Блока в «Стихах о Прекрасной Даме», в сборнике Белого последние разделы – воплощение краха мистических чаяний героя. Сам Белый потом в мемуарах назвал «годом максимальной зари» 1901 г., затем зори начинают потухать. Свое поражение или несостоятельность герой «Золота в лазури» (а он мнил себя ни мало ни много соучастником грядущей мистерии) переживает даже более бурно и трагически, чем иннок-рыцарь Прекрасной Дамы, – становясь безумцем в глазах «толпы», он остается мучительно одиноким адептом веры: «Стоял я дураком в венце своем огнистом...», «Не устану страдать, не устану любить». Соответственно меняется и колорит последних разделов сборника, в нем преобладают иные цвета: красный цвет крови и потухший золотой – желтый цвет «казенных зданий» больницы для душевнобольных (смирительный дом).

Уже последний раздел «Золота в лазури» («Багряница в терниях») отразил понимание Белым невозможности достижения целей «аргонавтов». Книгой совсем противоположных устремлений поэта стал его второй сборник стихов «Пепел» (1909).

Роман «Серебряный голубь» (1909) (сам Андрей Белый дает произведению подзаголовок «повесть в семи главах») – первое крупное прозаическое произведение писателя, если не считать «симфоний», произведений во многом экспериментального характера, где самодовлеющими были поиски автора в области формотворчества, что подчеркивалось откровенно литературным истоком их сюжетов, круто замешанных на мистике и сказочной условности. В отличие от «симфоний» «Серебряный голубь» – книга о жизни действительной, о современности, о России в переломную революционную эпоху, о выборе ею исторического пути в будущее, о судьбе русской интеллигенции, разуверившейся в прежних духовных ценностях и пытающейся найти спасение для себя в единении с народом.

Изначально «Серебряный голубь» представлялся автору лишь первой частью задуманной им трилогии «Восток или Запад», но замысел оказался нереализованным (уже намеченная вторая часть «Путники» осталась лишь в названии), внимание автора и напряженная работа были связаны с другими планами, и жизнь сектантов, описанная в

повести, перестала его интересовать. Кроме того, видимо, «Серебряный голубь» не только большинству критиков, но и самому автору после романа «Петербург» (1912), произведения сложного и масштабного, крупнейшего явления символистской прозы, представлялся произведением как бы второго плана. Между тем, не умаляя роли «Петербурга» в творчестве Белого и в искусстве символизма в целом, нужно признать, что «Серебряный голубь» имеет вполне самостоятельное значение и как этапное произведение в духовной эволюции крупнейшего художника-символиста, и как яркое отражение нравственных исканий русской интеллигенции в кризисную эпоху России. Примечательно, что, создавая роман под свежими впечатлениями от событий Первой русской революции, Белый саму картину революционной схватки оставляет «за кадром» произведения, обозначив как бы лишь тень смуты в сельской общине. Отчасти потому, что осмыслить события революции для него еще не пришло время (в романе «Петербург» он сделает это глубже и выразительнее на городском материале), но прежде всего потому, что сама революция всегда интересовала и привлекала Белого не как социально-политический катаклизм, а как некий надсоциальный феномен, как масштабный и стремительный процесс духовного обновления жизни. Этому и посвящен «Серебряный голубь».

Проблема духовного обновления жизни в романе рассматривается в двух важнейших аспектах. Во-первых, это новый, с точки зрения автора, разворот темы народ и интеллигенция (хотя на поверку предлагаемая концепция имеет много точек соприкосновения с теорией «почвенничества» Достоевского). Герой романа Петр Дарьяльский (в нем много автобиографических черт автора), томимый зорями и неясными желаниями, приобщившийся к новому искусству, но и на поэтическом поприще не нашедший удовлетворения, в поисках ответов на мучившие его проклятые вопросы о тайнах и смысле бытия уходит в народ. Хождение в народ – давняя форма просветительской и пропагандистской работы революционеров-демократов России XIX в., за то и получивших прозвание «народников». Их судьба и борьба – давняя тема русской литературы. История Дарьяльского, однако, решительно отличается от традиционных историй хождения в народ тем, что повторяет их «с точностью до наоборот»: его цель – духовное спасение самого героя приобщением к природным силам народа. (Это и есть главный постулат «почвенничества»: интеллигенция не должна кичиться своей просветительской миссией в отношении народа, а сама должна учиться у него, так как именно народ хранит национальную самобытность, только в народе сохранилась в чистоте напряженное религиозное чувство, только народ сохранил в душе Христа и потребность страдания; лишь из такого союза может возникнуть рай на земле.) И во-вторых, становится понятно, что настоящим главным героем романа является не неудачник Дарьяльский, а Россия с ее многотрудной и полной проблем жизнью. В связи с этим «Серебряный голубь» можно рассматривать как попытку Белого ответить на вопрос, содержащийся в предполагаемом названии трилогии – «Восток или Запад». Дискуссия выбора исторического пути для России началась еще с времен Петра I. С той поры противостояние в общественной жизни наследников петровской идеи сближения с Европой, получивших название «западников», и их противников, называемых «славянофилами», стало одной из характерных особенностей российской действительности в протяжении столетий и, по существу, сохранилось до наших дней. Правда, абсолютное дихотомическое разделение оппонентов – область скорее полемики и публицистики, в поисках же конкретных путей движения страны наиболее дальновидные

политики всегда искали компромиссов, сознавая, что свои достоинства есть и у Запада (активность, творческое начало, тяга к прогрессу при всем мещанском пафосе западноевропейской цивилизации), и у Востока (крепость религиозных принципов, крайне важных для духовной жизни русского народа, доверие порядку, дисциплине и несуетливость, характеризующие внешний быт Московии, при всём том, что в таком образе жизни вполне заметны определенные черты варварства).

В области поэтики или формотворчества новое мировидение привело к решительным изменениям важнейших, казалось бы, незыблемых начал художественной прозы: автор и его отношения с героем и читателем, которые становятся не субъектно-объектными, а субъектно-субъектными, система художественных образов и неперменная мифологизация художественного текста, необязательность причинно-следственных начал в сюжетно-фабульных построениях, заменяемых контрапунктным развитием тем в духе «симфоний», множественность хронотопов, когда система временно-пространственного счисления связана не с объективной реальностью, а с субъективным сознанием персонажа, что, по Бахтину, организует полифонию художественного произведения. А так как «образ-символ неисчерпаем в своей глубине» (Вяч. Иванов), то многозначность смысла, алогизм повествования становятся характерным признаком символистской прозы.

И, конечно, особый слог ритмической орнаментальной прозы Белого, когда он изначально сознательно развивал и совершенствовал традиции Гоголя, создавал выразительную неповторимую стилистику его романов, оказавшую огромное воздействие на всю литературу XX в.

Использованная литературы:

1. Михайлова М. В., Солнцева Н. М. История русской литературы Серебряного века (1890-е – начало 1920-х годов): В 3 ч.: учебник для бакалавриата и магистратуры / М., Юрайт, 2017.
2. Келдыш В.А. История русской литературы конца XIX – начала XX века: учеб. пособие в 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2010. — 512 с.
3. Клинг О.А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов. М., 2010.
4. Огрызко В.В. Кто сегодня делает литературу в России / Вып. 2: Современные русские писатели. – М.: Лит. Россия, 2008. – 496 с.
4. Чупринин С.И. Русская литература сегодня: Большой путеводитель. – М.: Время, 2007. – 576с.
5. Morson, Gary Saul (2023). Wonder Confronts Certainty: Russian Writers on the Timeless Questions and Why Their Answers Matter.

ЛЕКЦИЯ № 6.

ТЕМА 6. ПОСТСИМВОЛИСТСКИЕ ТЕЧЕНИЯ: АКМЕИЗМ И ФУТУРИЗМ. МАНИФЕСТЫ АКМЕИЗМА И «ЦЕХ ПОЭТОВ». ТЕОРИИ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА. ТВОРЧЕСКИЕ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ Н.С. ГУМИЛЕВА, А.А. АХМАТОВОЙ И ДР.

План:

1. Понятие акмеизма. Философская и эстетическая основа акмеизма.
2. Понятие футуризма. Философская и эстетическая основа футуризма.
3. Эгофутуризм и кубофутуризм в русской литературе.
4. Периодизация творчества А.А.Ахматовой.
5. Анализ ключевых стихотворений. Поэмы А.А.Ахматовой.

Цели и задачи:

1. Дать общее представление о понятии акмеизма, раскрыть его философскую и эстетическую основу.
2. Определить основные черты и принципы футуризма, показать его философско-эстетическое содержание.
3. Рассмотреть направления русского футуризма (эгофутуризм и кубофутуризм), выявить их особенности и значение в литературном процессе.
4. Раскрыть периодизацию творчества А.А. Ахматовой, показать особенности каждого этапа её поэтической эволюции.
5. Проанализировать ключевые стихотворения и поэмы Ахматовой, выявить их идейное и художественное содержание.
6. Сформировать у студентов умение соотносить творчество Ахматовой с эстетикой акмеизма и историко-культурным контекстом эпохи.

Используемое оборудование и образовательные технологии: проектор «Epson», проблемное обучение, блиц-опрос, дискуссия, синквейн, самоконтроль.

Поэтов, пришедших после символистов, часто называют постсимволистами. Постсимволизм — не единое литературное направление. В это понятие включают и прямых оппонентов символистов — акмеизм и футуризм, — и поэтов, не примыкавших к этим школам, но тоже развивавшихся вне рамок символизма: Марину Цветаеву, Владислава Ходасевича, Сергея Есенина и других (группа имажинистов, к которой примыкал Есенин, возникла после Октябрьской революции, в 1919 году, когда Есенин уже сложился как самобытный поэт, и вряд ли может считаться полноценной литературной школой). В этой лекции мы поговорим об акмеизме. Начало 1910-х годов — время кризиса символизма, который недавно ещё был ведущей литературной школой. В предисловии к поэме «Возмездие» Александр Блок называет ряд событий, благодаря которым начало 1910-х годов воспринималось современниками как рубеж:

1910 год — это смерть Комиссаржевской, смерть Врубеля и смерть Толстого. С Комиссаржевской умерла лирическая нота на сцене; с Врубелем — громадный личный мир художника, безумное упорство, ненасытность исканий — вплоть до

помешательства. С Толстым умерла человеческая нежность — мудрая человечность. Далее, 1910 год — это кризис символизма, о котором тогда очень много писали и говорили, как в лагере символистов, так и в противоположном. В этом году явственно дали о себе знать направления, которые встали во враждебную позицию и к символизму, и друг к другу: акмеизм, эгофутуризм и первые начатки футуризма.

В конце 1909 года одновременно закрылись два ведущих символистских журнала — «Весы» и «Золотое руно». К этому времени давно забылись эпатажные дебюты символистов — они стали признанными участниками литературной жизни, мэтрами, их охотно печатали журналы всех направлений. Острой необходимости в чисто символистском журнале больше не было.

На смену обоим журналам уже в 1909 году пришёл журнал «Аполлон» — вновь, как когда-то «Мир искусства», объединивший писателей и художников. В редакции «Аполлона» устраивались литературные и музыкальные вечера, на которых выступали Александр Скрябин, Сергей Прокофьев, Игорь Стравинский. Проводились художественные выставки. Среди его организаторов были бывшие мирискусники — Александр Бенуа, Леон Бакст. Но этот журнал уже допускал на свои страницы не только символистов, но и молодых писателей, принадлежащих к новым литературным школам.

Символизм не прекратил своего существования — в эти годы появляются такие вершинные произведения, как роман Андрея Белого «Петербург», драма Блока «Роза и Крест» и его стихотворный цикл «Кармен». Но художники-символисты уже не связывали себя с узким кружком единомышленников — у каждого был свой, индивидуальный путь в общем литературном движении эпохи.

Незаметно переоценивались литературные авторитеты. Самым почитаемым поэтом старшего поколения для литературной молодёжи неожиданно стал Иннокентий Анненский, который только в конце жизни дождался настоящего литературного признания (он внезапно скончался от сердечного приступа в том же 1909 году). Анненского считали своим учителем Ахматова, Гумилёв и другие поэты их круга; его сборники «Тихие песни» и посмертно вышедший «Кипарисовый ларец» стали для них настольными книгами.

Весной 1909 года на «башне» Вячеслава Иванова начались занятия по стихосложению. Но уже осенью они были перенесены в помещение редакции «Аполлона» и получили название Поэтической академии (Общества ревнителей художественного слова). В этих заседаниях участвовал и Анненский — а ещё такие мэтры символизма, как сам Иванов и Андрей Белый. Они не только читали лекции о метрике, инструментовке стиха, рифмовке, но и анализировали стихи молодых поэтов, указывали на формальные просчёты и удачи. Некоторые заседания проходили в форме диспутов. Но дискутировали только сами «мэтры». Как вспоминал один из участников Поэтической академии Владимир Пяст, «молодёжь играла роль хора, вопреки обычаю греческих трагедий, безмолвного и безгласного».

Через некоторое время эта роль перестала удовлетворять молодую аудиторию. 20 октября 1911 года группа поэтов во главе с Николаем Гумилёвым и Сергеем Городецким решила создать собственное объединение, назвав его «Цех поэтов». Уроки Поэтической академии не прошли даром: слово «Цех», вызывающее в памяти средневековые цеха мастеров, подчеркивало, какое внимание уделяется вопросам профессионального ремесла, поэтической техники. По аналогии со средневековыми цехами, руководители «Цеха

поэтов» — Гумилёв и Городецкий — были названы синдиками. В новое объединение вошли Анна Ахматова, Осип Мандельштам, Владимир Нарбут, Михаил Зенкевич. Именно эти поэты и стали ядром новой поэтической школы, получившей имя акмеистов. Кроме них, заседания посещали будущий переводчик Шекспира и Данте Михаил Лозинский, Василий Комаровский, Георгий Иванов, Георгий Адамович, бывал на них крестьянский поэт Николай Клюев, будущие футуристы Велимир Хлебников, Николай Бурлюк и другие авторы — но причислять их к акмеизму нельзя. Участники «Цеха» печатались в «Аполлоне», но был у них и свой печатный орган — небольшой журнал «Гиперборей» (1912–1913). В конце 1900-х — начале 1910-х годов все они заявили о себе и первыми поэтическими сборниками: «Путь конквистадоров» (1905), «Романтические цветы» (1908), «Чужое небо» (1912) Гумилёва, «Вечер» (1912), «Чётки» (1914) Ахматовой, «Камень» (1913) Мандельштама.

Первое время заседания «Цеха» проходили так же, как в Академии: читались и «по кругу» разбирались стихи участников. Только в роли мэтров выступали сами же молодые поэты. Но, как вспоминала Анна Ахматова, на четвёртом или пятом заседании заговорили о том, что «необходимо отмежеваться от символизма, поднять новое поэтическое знамя... дать и название новому направлению». Было предложено два имени. Одно из них — «акмеизм», от греческого слова «акме» — «вершина», «острие», «расцвет». Второе — «адамизм», от имени первого библейского человека. В это название вкладывался иной смысл: мужественный прямой взгляд на мир, взгляд первозданного Адама, дающего всему новые имена.

В 1913 году появились две статьи, ставшие манифестами нового направления. Первая, «Наследие символизма и акмеизм», была написана Гумилёвым. Вторая — «Некоторые течения в современной русской поэзии» — Городецким. В обоих манифестах утверждалось, что символизм «закончил свой круг развития и теперь падает» (формулировка из статьи Гумилёва). Новая поэтическая школа не объявляла себя врагом символизма — более того, подчёркивала свою с ними преемственность. Гумилёв писал: «...Чтобы это течение утвердило себя во всей полноте и явилось достойным преемником предшествующего, надо, чтобы оно приняло его наследство и ответило на все поставленные им вопросы. Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом».

В обоих манифестах перечислялось и то, что было неприемлемо в символизме для нового поколения поэтов. Прежде всего акмеисты выступили против склонности символистов к мистике, к непознаваемой области бытия. Гумилёв писал: «...Непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать. <...> Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нём более или менее вероятными догадками — вот принцип акмеизма». Мандельштам в статье «О природе слова» был куда язвительнее: «Русский лжесимволизм действительно лжесимволизм. Журден открыл на старости лет, что он говорил всю жизнь прозой. Русские символисты открыли такую же прозу — изначальную, образную природу слова. Они запечатали все слова, все образы, предназначив их исключительно для литургического употребления. Получилось крайне неудобно — ни пройти, ни встать, ни сесть. На столе нельзя обедать, потому что это не просто стол. Нельзя зажечь огня, потому что это может значить такое, что сам потом не рад будешь».

Мандельштам продолжает: «Как же быть с прикреплением слова к его значению; неужели это крепостная зависимость? Ведь слово не вещь. Его значимость несколько не перевод его самого. На самом деле никогда не было так, чтобы кто-нибудь крестил вещь,

назвал её придуманным именем». Итак, второе, в чём расходились акмеисты с символистами, — отношение к внешнему миру и поэтическому слову. Для них внешний мир был не «тенью» и «отблеском» истинной духовной реальности, а самостоятельной ценностью. Поэтическому слову возвращалось прямое, предметное значение: отсюда и «цеховая» идеология, уделяющая большое внимание формальному мастерству, и, как мы увидим ниже, множество строительных, архитектурных метафор в акмеистической поэзии — особенно у раннего Мандельштама. Впрочем, и о других школах, речь о которых впереди, можно сказать, что они возвращали в поэзию предметность: для футуристов, несмотря на их декларации «заумного языка», вещный мир ничуть не менее важен. Символисты не спешили признавать акмеистов своими наследниками. Скорее — эпигонами, неправоммерно претендующими на новизну. Валерий Брюсов в статье «Вчера, сегодня и завтра нашей поэзии» писал, что акмеисты «ограничились лишь тем, что выкинули новое знамя, не изменив принципам символизма в творчестве». В статье «Новые течения в русской поэзии» Брюсов даже отказывал новому кружку в праве считаться самостоятельной школой: «Акмеизм — выдумка, прихоть, столичная причуда, и обсуждать его серьёзно можно лишь потому, что под его призрачное знамя стало несколько поэтов, несомненно талантливых». Ещё резче высказался Александр Блок в своей поздней статье «Без божества, без вдохновенья...». По его мнению, «Н. Гумилёв и некоторые другие «акмеисты», несомненно даровитые, топят самих себя в холодном болоте бездушных теорий и всяческого формализма; они спят непробудным сном без сновидений; они не имеют и не желают иметь тени представления о русской жизни и о жизни мира вообще; в своей поэзии... они замалчивают самое главное, единственно ценное: душу».

«Цех поэтов» распался во время Первой мировой войны. Его дважды пытались возродить — в 1917 году, а затем в 1921-м: наравне с Гумилёвым главными действующими лицами здесь были Георгий Иванов и Георгий Адамович — «Жоржики», как называли их коллеги; сначала близкие друзья, потом, уже в эмиграции, непримиримые враги. В третий «Цех» входили, помимо акмеистов «первого призыва», самые разные авторы, в том числе заведомые одиночки, — например, Константин Вагинов (примыкавший в своей жизни к разным группам, даже к ОБЭРИУ) или Сергей Нельдихен, автор «поэморомана» «Илья Радалёт» и других стихотворений, синтезирующих приёмы поэзии и прозы. Нельдихен, писавший о «женщинах — двухполовинойаршинных куклах», считался примитивистом и даже удостоился от Гумилёва несправедливого титула «певца глупости». К акмеизму всё это уже имело мало отношения. Но и второй, и пёстрый третий «Цех» просуществовали ещё меньше, чем первый. Окончательный распад «Цеха поэтов» совпадает с трагической гибелью его руководителя Гумилёва, расстрелянного в августе 1921 года по обвинению в участии в белом заговоре. За несколько недель до этого скончался Александр Блок. Две эти смерти уже современники воспринимали как рубежные события. Вспоминая о похоронах Блока, они были единодушны — хоронят не писателя, а уходящую эпоху: «У всех было ощущение, что вместе с его смертью уходит в прошлое и этот город и целый мир. Молодые люди, окружившие гроб, понимали, что для них наступает новая эпоха. Как сам Блок и его современники были детьми «страшных лет России», так мы стали детьми Александра Блока. Через несколько месяцев уже ничто не напоминало об этой поре русской жизни. Одни уехали, других выслали, третьи были уничтожены или скрывались.

Приближалась новая эра», — писала младшая современница Блока писательница

Нина Берберова. В 1922-м это ощущение конца эпохи закрепилося, когда за границу были высланы известные русские философы, учёные, писатели — среди них были Николай Бердяев, Семён Франк, Лев Карсавин, Николай Лосский, Питирим Сорокин, Евгений Замятин. В эмиграции оказались символисты — Мережковский и Гиппиус; уехали за границу Горький, Ходасевич и Берберова, Георгий Иванов и Ирина Одоевцева, многие другие поэты — наследники символистов и акмеистов, которым не суждено было писать и публиковать свои стихи на родине.

В стихотворении Гумилёва «Жираф» (1907) тоже можно увидеть определённые признаки «двоемирия»: есть яркий, радостный и необычный мир «на озере Чад», о котором вспоминает герой, и есть мир обыденности, дождя, тумана — мир героини, которую к тому же мучит невысказанная драма:

*Сегодня, я вижу, особенно грустен твой взгляд
И руки особенно тонки, колени обняв.
Послушай: далёко, далёко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф.
Ему грациозная стройность и нега дана,
И шкуру его украшает волшебный узор,
С которым сравниться осмелится только луна,
Дробясь и качаясь на глади широких озёр.
Вдали он подобен цветным парусам корабля,
И бег его плавен, как радостный птичий полёт.
Я знаю, что много чудесного видит земля,
Когда на рассвете он прячется в мраморный грот.
Я знаю весёлые сказки таинственных стран
Про чёрную деву, про страсть молодого вождя,
Но ты слишком долго вдыхала тяжёлый туман,
Ты верить не хочешь во что-нибудь, кроме дождя.
И как я тебе расскажу про тропический сад,
Про стройные пальмы, про запах немислимых трав...
Ты плачешь? Послушай... далёко на озере Чад
Изысканный бродит жираф.*

Но двоемирие и в этом стихотворении Гумилёва носит совсем иной характер, чем у символистов. При всём контрасте между почти сказочным миром экзотической Африки и миром дождя и тяжёлого тумана (северной страны? Петербурга? русского имения в средней полосе России?), оба эти мира — «здешние», земные. Там, где у символистов и романтиков — противопоставление неба и земли, идеального и материального, у акмеистов — горизонталь. Герои тоже принадлежат к этому, земному миру и связаны между собой вполне земными отношениями. Весь рассказ о жирафе возникает потому, что героиня грустит, это попытка помочь ей справиться с тем, что не названо прямо, — с её внутренней драмой. Рассказ о необычном не помогает — героиня плачет, подлинные переживания оказываются сильнее красивой и чужой сказки. Герой только беспомощно возвращается к началу своей истории, уже понимая, что она бессильна победить истинную сложность «здешней» жизни.

Не разделяли акмеисты и символистского пренебрежения пластическими искусствами. Призыв Верлена «Почти бесплотность предпочти / Всему, что слишком

плоть и тело» — был для них совершенно чужд. Напротив, в их иерархии искусств едва ли не на первое место вышла архитектура: работа с тяжёлым и грубым материалом, его превращение в подлинное произведение искусства требует от художника большего мастерства. Они сочувственно цитировали стихотворение «Искусство» французского поэта-парнасца Теофиля Готье:

*Искусство тем прекрасней,
Чем взятый материал
Бесстрастней:
Стих, мрамор иль металл.*

В поэзии акмеистов большое место занимают именно «строительные», «архитектурные» мотивы, один из самых частых — храм, собор. В статье «Наследие символизма и акмеизм» Гумилёв утверждает: «Акмеистом труднее быть, чем символистом, как труднее построить собор, чем башню». Не случайно первый сборник О. Мандельштама называется «Камень» (1913), а в программном стихотворении «Notre Dame» (1912) он уподобляет идеальное поэтическое творчество сложному структурному совершенству готического собора:

*Где римский судия судил чуждой народ,
Стоит базилика — и, радостный и первый,
Как некогда Адам, распластывая нервы,
Играет мышцами крестовый лёгкий свод.
Но выдаёт себя снаружи тайный план!
Здесь позаботилась подпругных арок сила,
Чтоб масса грузная стены не сокрушила,
И свода дерзкого бездействует таран.
Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
Души готической рассудочная пропасть,
Египетская мощь и христианства робость,
С тростинкой рядом — дуб, и всюду царь — отвес.
Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные рёбра, —
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам.*

Прежде всего обратим внимание на первую строфу стихотворения, в которой Нотр-Дам сравнивается с Адамом. Сразу же задаётся тема перевозданной, естественной мощи (вспомним, что эта тема была настолько важна для поэтов новой школы, что дала ей второе имя — адамисты), и одновременно эта тема связывается с темой культурной традиции (римский судия — базилика) и творческого созидания (играет мышцами крестовый лёгкий свод).

Использованная литература:

1. Михайлова М. В., Солнцева Н. М. История русской литературы Серебряного века (1890-е – начало 1920-х годов): В 3 ч.: учебник для бакалавриата и магистратуры / М., Юрайт, 2017.
2. Келдыш В.А. История русской литературы конца XIX – начала XX века: учеб. пособие в 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2010. — 512 с.
3. Клинг О.А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов. М., 2010.
4. Огрызко В.В. Кто сегодня делает литературу в России / Вып. 2: Современные русские писатели. – М.: Лит. Россия, 2008. – 496 с.
5. Morson, Gary Saul (2023). Wonder Confronts Certainty: Russian Writers on the Timeless Questions and Why Their Answers Matter.

ЛЕКЦИЯ № 7.

ТЕМА 7. ОБЩЕЕ И ИНДИВИДУАЛЬНОЕ В ПОЭЗИИ В.В. МАЯКОВСКОГО И В. ХЛЕБНИКОВА. МАЯКОВСКИЙ-САТИРИК. «ПРАСЛАВЯНИЗМ» ХЛЕБНИКОВА. НЕОРЕАЛИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ 1910-Х ГОДОВ.

План:

1. Периодизация творчества В.В. Маяковского. Анализ ключевых стихотворений.
2. Особенности ритмической организации стихотворений В.В. Маяковского. Поэмы («Облако в штанах», «Война и мир» и др.).
3. Творчество С.Н. Сергеева-Ценского, Е.И. Замятина, А.Н. Толстого и др.
4. Сатирические элементы и опора на традиции И.С. Тургенева и Н.В. Гоголя.

Цели и задачи:

1. Дать общее представление о понятии акмеизма, раскрыть его философскую и эстетическую основу.
2. Определить основные черты и принципы футуризма, показать его философско-эстетическое содержание.
3. Рассмотреть направления русского футуризма (эгофутуризм и кубофутуризм), выявить их особенности и значение в литературном процессе.
4. Раскрыть периодизацию творчества А.А. Ахматовой, показать особенности каждого этапа её поэтической эволюции.
5. Проанализировать ключевые стихотворения и поэмы Ахматовой, выявить их идейное и художественное содержание.
6. Сформировать у студентов умение соотносить творчество Ахматовой с эстетикой акмеизма и историко-культурным контекстом эпохи.

Используемое оборудование и образовательные технологии: проектор «Epson», диаграмма Венна, проблемное обучение, блиц-опрос, дискуссия, Т-схема, самоконтроль.

Временем рождения русского футуризма считается 1910 год, когда вышел в свет первый футуристический сборник "Садок судей" (его авторами были Д. Бурлюк, В. Хлебников и В. Каменский). Вместе с В. Маяковским и А. Крученых эти поэты вскоре составили наиболее влиятельную в новом течении группировку **кубофутуристов**: "кубо" – от пропагандировавшегося ими в живописи кубизма, "футурум" – будущее. Было и другое название у этой футуристической группы – "Гилея" (так на древнегреческом языке называлась та часть Таврической губернии, где в 1910-е годы жила семья Бурлюков и куда в 1911 году приезжали поэты нового объединения). Поэт В. Хлебников дал группе еще одно название – будетляне; по словам В. Маяковского, "будетляне – это люди, которые будут. Мы накануне".

В декабре 1912 года вышел в свет сборник кубофутуристов "Пощечина обществу вкусу". Этот сборник открывался программной статьей, которую подписали Д. Бурлюк, А. Крученых, В. Маяковский, В. Хлебников). Позиция группы была выбрана разрушительная и скандальная. "Только мы – лицо нашего Времени", – утверждали они.

Но кубофутуристы не были единственной литературной футуристической группой:

- в Петербурге в 1911 году возвестили о своем появлении эгофутуристы во главе с И. Северяниным; в группу входили К. Олимпов, И. Игнатъев, В. Гнедов, Г. Иванов.
- группу "Мезонин поэзии" в 1913–1914 годах составили В. Шершеневич, Р. Ивнев, С. Третьяков, Б. Лавренев, Хрисанф.
- в течение 1914–1916 годов существовала футуристическая группа "Центрифуга", в которую вошли С. Бобров, Н. Асеев, Б. Пастернак, К. Большаков, Божидар.

Существование каждой из футуристических групп было недолгим: они появились перед Первой мировой войной и распались в первые военные годы. Каждая из этих групп считала, как правило, именно себя выразительницей идей "истинного" футуризма и вела ожесточенную полемику с другими группами.

Говоря о футуристах, чаще всего имеют в виду самых известных из них – кубофутуристов: Владимира Маяковского, Велимира Хлебникова, Алексея Крученых, Василия Каменского и других. Наглядное представление об их литературной программе дают цитаты из их сборников ("Садок судей П", "Пощечина общественному вкусу" и др.): "Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. С Парохода Современности"; "Живописцы-будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне-речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык)"; "Мы расшатали синтаксис... Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике"; "Гласные мы понимаем как время и пространство (характер устремления), согласные – краска, звук, запах"; "Нами сокрушены рифмы. Хлебников выдвинул поэтический размер живого разговорного слова. Мы перестали искать размеры в учебниках..."; "Мы считаем слово творцом мифа: слово, умирая, рождает миф, и наоборот".

Футуристы объявили о приходе художника с новым взглядом на мир, глашатая нового мира, и А. Крученых в статье "Декларация слова, как такового" (1913) заявлял: "Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия, захватанное и "изнасилованное". Поэтому я называю лилию еуы – первоначальная чистота восстановлена".

Эстетические, литературные принципы футуристов, как и названия их сборников ("Пощечина общественному вкусу", "Дохлая луна", "Доители изнуренных жаб", "Танго с коровами") потрясали современников, вызвали возмущение и всевозможные упреки. Футуризм как явление выходил за рамки собственно литературы: он воплощался в самом поведении участников течения. Необходимым условием его существования стала атмосфера литературного скандала. Вызывающе оформлялись публичные выступления футуристов: начало и конец выступлений отмечались ударами гонга, К. Малевич являлся с деревянной ложкой в петлице, В. Маяковский – в "женской", по тогдашним критериям, желтой кофте, А. Крученых носил на шнуре через шею диванную подушку и т.п. В действительности же далеко не всё, чем футуристы удивляли публику, следует воспринимать всерьез. В. Маяковский сам вскоре, с началом войны, признал: "...у нас было много трюков только для того, чтобы эпатировать буржуа... футуризм для нас, молодых поэтов, – красный плащ тореадора..."

Общей основой движения было стихийное ощущение "неизбежности крушения старья" (В. Маяковский) и стремление осознать и выразить через искусство грядущий мировой переворот и рождение нового человека. Но была поставлена цель не только осознать и выразить смену эпох, – искусство само должно было стать активной преобразующей силой, способной преобразить мир.

В отличие от своих предшественников символистов, футуристы стремились сделать литературное искусство, литературное слово демократичным, массовым (поэзия должна была вырваться из темницы книги и зазвучать на площади); стремились дать в искусстве современные, адекватные новому динамичному времени средства самовыражения. В. Хлебников даже пытался предложить человечеству новый универсальный язык. По размаху жизнетворческих притязаний футуристы превосходили символистов. Слово у футуристов опредмечивалось, то есть становилось самоценным, самодостаточным (не отражающим, а замещающим предметы и явления, само становящееся предметом); его можно было дробить, переиначивать, создавать новые комбинации морфем и звуков.

Любопытными были эксперименты футуристов (прежде всего В. Хлебникова, В. Маяковского, А. Крученых) в области стиха, поэтического слова. Так, в свое время скандальную известность получило "стихотворение" А. Крученых "Дыр – бул – щыл...":

Дыр – бул – щыл

Убещур

Скум

Вы – со – бу

Р – л – эз

1913

Сам А. Крученых утверждал: "...в этом пятистишии больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина". Стоит ли принимать всерьез это утверждение? Есть ли в этом "стихотворении" что-либо, помимо желанья эпатировать публику? Коль скоро мы не можем говорить о содержательной стороне этого произведения (для этого просто нет оснований), то все дело здесь, очевидно, заключается в звуковой оболочке – звучании (фоносемантике) придуманных Крученых "слов". Иначе, является ли звуковая оболочка, одежда слова содержательной? Как относиться к "заумному языку" ("зауми") футуристов? Согласно исследованиям А.П. Журавлева и других ученых, информацию несут не только слова (их лексические значения), но и звуки, звуковая оболочка слова. Например, звуки имеют цветовые соответствия: [а] – ярко-красный; [о] – яркий светло-желтый или белый; [и] – светло-синий; [е] – светлый желто-зеленый; [у] – темный сине-зеленый; [ы] – тусклый темно-коричневый или черный. Звуки имеют также эмоциональные соответствия: [д] – темный, холодный, печальный; [р] – шероховатый и т.д.

Исходя из эмоциональных и цветовых характеристик звуков, входящих в "стихотворение" А. Крученых, его можно, обладая известной долей фантазии, "интерпретировать" как образ грозы (возможно, сопровождающей смену исторических формаций). По одной из предложенных версий¹ прочтения этого "стихотворения" слова "дыр", "бул", "щыл" ассоциируются с чем-то черным, холодным, печальным, грубым, тяжелым, устрашающим. Возможно, они рисуют предгрозовое состояние природы: "дыр", "щыл" – темно-черное небо; "бул" – темная сине-зеленая растительность на земле; слово "убещур" ассоциируется с темным, медленным, страшным, тусклым, с проблесками светлого желто-зеленого цвета. Возможно, это светлые желто-зеленые вспышки на темном сине-зеленом поле. Слово "скум" – это нечто холодное, злое, тихое, темное, могучее и надменное. Похоже на темно-синюю поверхность облаков. Все это может восприниматься как предисловие, как предчувствие грозных событий, будто тучи ползут по небу; И вот поворот – яркая вспышка озарила небосвод: "Вы – со – бу". "Вы" – активное, большое, веселое, громкое и величественное; "со" – вспышка; холодное,

светлое, легкое и большое; "бу" – шероховатое, холодное, похожее на удар. Возможно, это яркая белая вспышка на темном синем фоне. "Р – л – эз" – первые звуки повторяют звуки первой строки, но только кратко и экспрессивно, словно тьма после вспышки окутала небосвод. "Эз" – нечто величественное, светлое, быстрое, звенящее и оптимистическое. Похоже на отблески вспышек молнии на земле.

«ПРАСЛАВЯНИЗМ» — это термин, применяемый к концепции Велимира Хлебникова, связанной с переосмыслением и развитием русского языка и культуры через восстановление их глубинных, древнеславянских корней, отражающее его интерес к происхождению слов, мифологии и поиску универсальных законов бытия в древних славянских языках.

Ключевые аспекты «Праславянизма» Хлебникова:

- **Исследование языка:**
Хлебников был одержим этимологией и словообразованием, стремясь «вернуться» к первоосновам языка, к языку, предшествующему современному. Его эксперименты со словами и звуками были попыткой выявить их «первоначальный смысл».
- **Поиск древних корней:**
Он верил, что в древнеславянских корнях лежит ключ к пониманию мира и человека. Это проявлялось в его попытках создать новый язык на основе праславянского, что отразилось в его «языковой теории».
- **Мифология и мировоззрение:**
Праславянизм был частью его более широкого мировоззрения, где древние мифы, космические законы и языческие представления переплетались с футуристическими идеями.
- **Роль в футуризме:**
В контексте русского футуризма, Хлебников использовал праславянские корни для создания нового, «очищенного» языка, способного выразить новый, обновленный мир, что делало его новаторство уникальным и часто непонятым для современников.
- **Концепция универсального языка:**
Его стремление к праславянским корням было частью более глобальной идеи о создании универсального языка, который объединил бы народы и позволил бы человеку лучше понимать себя и природу.

НЕОРЕАЛИЗМ — организационно не оформленное течение в рус. реализме 1910-х гг. Термин "Н." возник в критике как результат переосмысления идей С. А. Венгерова о начавшейся с 90-х гг. 19 в. смене психологического настроения и эстетической системы рус. лит-ры. Венгеров характеризовал произведения разных лит. направлений (и модернистских, и реалистических) 1890—1910 единым термином "неоромантизм", как бы нивелируя специфику худож. метода писателей, объединенных "единым психологическим настроением". Но и сам Венгеров признавал спорность подобного объединения. Для обозначения метода творчества ряда реалистов, испытавших влияние модернизма, он употреблял также термин "синтетический модернизм", "символический реализм".

Наибольшее распространение в критике 1910-х гг. (Г. Чулков, В. Брюсов и др.) приобрел термин "Н.". Наиб. развернутые характеристики этого течения даны в статьях Е. Колтоновской "Поэт для немногих" (Б. Зайцев), 1909; "Пути и настроения молодой литературы", 1912; "На пути к новому реализму. По поводу "Движений" Сергеева-Ценского", 1912; "Наша художественная литература в 1913 г.", 1914 и др. В обл.

проблематики для писателей-неореалистов характерен переход от социологизма и тенденциозности к нравств.-филос. темам, к "вечным вопросам". В обл. поэтики — субъективация и лиризация прозы, усиление роли символа, использование мифопоэтич. начала как худож. средства. Критики отмечали обогащение поэтики неореалистов за счет усвоения худож. открытий символизма. К представителям неореализма относили С. Сергеева-Ценского, Б. Зайцева, И. Новикова, А. Ремизова, А. Толстого и др.

. Между тем ближе всего к этому понятию (и даже самому названию его) определенное течение, возникшее внутри реалистического движения. Сохраняя в полной мере изначально реалистическую природу, оно вместе с тем было особенно внимательно к опыту модернистских течений. Эта восприимчивость, порой невольная, стала одним из важных источников обновления наследия. Будучи само по себе крупным художественным фактом, неореалистическое течение существенно влияло на литературные взаимоотношения той эпохи в целом. Оно демонстрировало жизнеспособность и «конкурентоспособность» традиционной художественной системы, ее готовность к развитию, самодвижению в условиях нового времени, вопреки распространенной у литературных оппонентов версии о кризисе реализма как отживающей системы.

Как отчетливая художественная тенденция неореализм складывается во второй половине 1900 — начале 1910-х годов. Особенно значительные явления, принадлежащие ему, — творчество И. С. Шмелева, А.Н.Толстого, С. Н.Сергеева-Ценского, М. М. Пришвина, Е. И.Замятина, И. А. Бунина. Последний был не только самой крупной фигурой среди них, но и в определенном отношении их предтечей, поскольку неореалистическое качество сформировалось уже в предшествующем его творчестве, которое в ту пору во многом расходилось с основными устремлениями реалистического движения.

В течение 1913—1914 гг. платформу неореализма наиболее развернуто обосновывал Иванов-Разумник на страницах петербургского журнала «Заветы», где печатались многие неореалисты. Основным же их пристанищем стало образованное в 1912 г. и возглавленное В. В. Вересаевым «Книгоиздательство писателей в Москве», издававшее собрания сочинений этих писателей и сборники «Слово», публиковавшие их произведения (с 1913 по 1919 г. вышло восемь сборников). И в самом типе изданий, и в принципах организации этого объединения сказалась определенная преемственность по отношению к издательскому товариществу «Знание», которое к тому времени сходило на нет. Но не только преемственность. «Знание» возникло на волне освободительного движения 1900-х годов, и его основным направлением в те годы была социально-общественная проблематика. «Книгоиздательство...» возникло в другой период истории, и проблематика, преобладавшая в сочинениях ряда ведущих писателей, связанных с ним, была иной.

Считая «великой общественной заслугой» русской литературы ее «общественное учительство», Иванов-Разумник в то же время был озабочен тем, чтобы оно «не подавляло собою» «высших нравственных, эстетических, философских и, в широком смысле, религиозных запросов человеческого духа» (по отношению к неореализму последние поняти в философско-антропологическом смысле — как «религия Человека»), которые и составляют «основу художественного творчества». Именно таким и увидел он «новый реализм».

Близкая позиция была в ту пору и у Вересаева. Автор хорошо известных в свое время повестей и рассказов 1890—1900-х годов об отношениях интеллигенции и народа,

идеологических спорах в интеллигентской среде, социальных процессах в деревне и городе (повести «Без дороги», «На повороте», «Два конца», рассказ «Поветрие» и др.) на новом этапе своего творчества соприкоснулся с неореалистическим движением, предпочитая широкую нравственно-философскую проблематику социально-идеологическим вопросам. Это отразилось в его своеобразной философско-эссеистской книге «Живая жизнь» (первая часть которой — «О Достоевском и Льве Толстом» — вышла в самом начале 1911 г.) и выдвинутой им программе «Книгоиздательства...».

«Верность земле» и «вера в человека»² — такое направление готовящихся сборников «Слово» намечал он в письме Горькому от 8 ноября 1912 г.³ —v. Основные признаки неореализма. Значение новых путей реализма может быть уяснено лишь в общем контексте литературного движения конца 1900 — начала 1910-х годов. Мысль писателей возвращает к недавней истории — «тяжелому похмелью пятого года»⁴, как сказано в одной из критических статей. Появляются романы, притязающие на осмысление событий революционного времени и вызванных ими духовных изменений в русской жизни: «Творимая легенда» Ф.К.Сологуба (1907—1914), «Сашка Жегулев» Л.Н.Андреева (1911), «Чертова кукла» З.Н.Гиппиус (1911), «Петербург» Андрея Белого (1911 — 1913) и др. Что же касается непосредственной общественно-политической проблематики после-революционного времени, то она отступает на второй план. Это хорошо заметно в реалистическом движении тех лет, основные интересы которого перемещаются в иную сторону. Его особенно привлекает теперь стихия быта. При этом бытовая тема сплошь и рядом связана с образом обширного российского захолустья, Руси, «загнанной на кулички» («На куличках» Замятина). Среди частых героев литературы — и безнадежно отживающие, и еще не начавшие или едва начавшие жить жизнью исторической. Это — и замкнутый мирок дворянских последышей, и патриархальные народные островки, рассеянные по просторам европейского Севера и Сибири, и косный уклад среднерусской деревни, и уездная глухомань, захлестнутая обывательской стихией, и убогая, обездоленная жизнь городских низов.

Но противоположение «бытового» «историческому» было все же относительным. Творчество многих «бытовиков» удалялось от исторической арены как прямого «объекта», однако при этом сохраняло постоянное ощущение общеисторического фона. «История через быт» — так можно назвать одно из характерных течений в русском реализме этого времени, сосредоточенное — в духе традиций «социологического» реализма последней трети XIX в. — на изображении социальной среды. Сюда относится и многое написанное в те годы о захолустной Руси, в том числе на деревенскую тему (произведения В.В.Муйжеля, С. П. Подъячева, К.А. Тренева, И.Е.Вольнова, И.М.Касаткина и др.).

Однако ключевым явлением реалистического движения стало неореалистическое течение, обращенное к категориям значительно более широким и общим. Его основную особенность можно определить как «бытие через быт». Именно ему был прежде всего обязан явственно усилившийся в ту пору читательский интерес к реалистической литературе, побудивший критику говорить о «возрождении реализма».

Вместе с тем граница между двумя течениями была проницаемой. Они перекликались друг с другом уже близостью ведущих тем, особенно темой российской «глубинки». У неореалистов в фундамент художественной постройки также ложился преимущественно бытовой материал. Видение «истории через быт», постоянное внимание к текущим социальным процессам было свойственно и им. Но разница

состояла в том, что оно, это видение, не становилось в их произведениях во главу угла. И это имело объяснения. На смену болезненным настроениям предшествующих лет пришло ощущение исторического движения, лишенное однако, того предвкушения «неслыханных перемен» (вспоминая блоковские слова), которые испытывали многие литераторы перед первой революцией. Преобладающим в литературе (до начала мировой войны) стал особый тип восприятия исторического времени — восприятия, чуждого ощущению застоя и вместе с тем достаточно скептического по отношению к ближайшим историческим перспективам.

Красноречива в этом смысле эволюция литературного героя. В реализме конца 1890-х годов и последующих лет наиболее распространенное представление об истинном назначении человека связывалось с действенным началом, а в разгар общественных бурь — с активным сопротивлением господствующему укладу и помыслами о героической индивидуальности. Помыслы эти приглушаются у реалистов новой волны. Их сочинения чаще всего привержены к строю отдаленного от непосредственно исторической жизни существования, открывая — тут несомненно чеховская традиция — духовную наполненность в частном бытии человека. Много позднее М. М. Пришвин вспоминал о своих настроениях той поры: «<...> законы истории не всегда совпадают с законами сердца»¹. Но это не тревожило ни его, ни писателей близкой ему ориентации. Осознавая исчерпанность прежних идеологических платформ, они чаще всего не ищут новых, предпочитая размышлять над волнующими их вопросами жизни в другом измерении мысли.

Таким измерением стало своеобразное синтетическое мирозерцание неореалистов. Оно соединило широкие сущностные категории мысли с социально-конкретными, возвысив первые над вторыми, отдав конечное предпочтение созерцательно-философскому взгляду, обращенному к тому, что не подвержено времени. Но говоря о созерцательном мотиве в неореалистической литературе, важно иметь в виду его чуждую пассивности духовную природу, в которой снова особенным образом выразилась проти-вопозитивистская тенденция, присущая порубежному русскому реализму: созерцательность как проявление внутренней активности, внутреннего противодействия среде. Человека, то страдающего от окружающей жизни, то внешне живающегося с ней, оберегает от подчинения силе вещей, поднимает над ней интенсивная жизнь души, влекомой к ценностям высшим. К тем, что возвышают дух на путях нравственном и эстетическом, освобождают от индивидуалистического отчуждения. Это ценности вековечные — ощущение причастности к единству мирового бытия во времени и пространстве, «пантеистическое» родство с природой, красота, любовь, искусство. Вера в них порой оказывается значительно прочнее веры в текущую историю. Ощущение драматизма окружающей реальности постоянно и неустранимо, но оно сплошь и рядом просветляется особенно настойчивой в неореализме мыслью о деподвластности эмпирическим обстоятельствам исконных начал существования. Бытийное добро противостоит социальному злу.

Со времени Первой мировой войны в мирозерцании художественной интеллигенции снова обостряется интерес к истории и одновременно резко усиливаются напряженно-драматические ноты. Иллюзии освободительной миссии воюющей России, захватившие часть писателей, по мере развития событий все больше теснит ощущение катастрофы. Но и в эти годы основной духовной опорой остаются ценности «вечные».

Мирозерцательному синтезу соответствовал в произведениях неореалистов синтез художественный. В первой из вводных глав упоминалось о двух стилевых течениях, двух стилевых тенденциях, взаимодействовавших в реалистической литературе рубежа веков, — «изобразительной», ориентирующейся на художественную объективность, реалистическую конкретность, предметную точность запечатления действительности, и «выразительной», связанной с субъективно-лирическим, экспрессивным образным словом. На рубеже 1890—1900-х годов эти тенденции существовали в основном «на равных» (с некоторым преобладанием первой). В литературе революционных лет резко возрастает значение экспрессивной формы реализма, отходящего от, условно говоря, чеховской стилистической линии в сторону горьковской (публицистическое начало, романтическая патетика, сатирический гротеск). Любопытно, что до недавних пор стоявший близко к чеховской школе Куприн писал в 1905 г.: «...Теперь, когда наступает время <...> грубых, твердых, дерзновенных слов, жгущих, как искры, высеченные из кремня, благоуханный, тонкий <...> язык чеховской речи кажется нам волшебной музыкой, слышанной во сне»¹. Но этот период был непродолжителен.

Формирование неореализма на грани 1910-х годов придает особое направление, определенную законченность отмеченным стилевым процессам, укрепляет их общее устремление к синтезу. В обновленном реалистическом движении лирическая стихия отступает перед прочно укореняющейся предметной изобразительностью, вплоть до возврата к дочеховским ее формам — щедро описательному повествованию. И однако, нарастающая описательность не вытеснила субъективности, а лишь видоизменила ее. Лирическое начало, лирический голос автора то и дело теряют свою обособленность, становятся сплошь и рядом составной частью Картины бытовой внешней жизни, проявляются изнутри ее. Благодаря этому как бы раздвигаются эмпирические границы предметного образа, который часто проникнут интенсивным лирико-символическим содержанием. Происходит дальнейшее значительное сближение «изобразительной» и «выразительной» тенденций, их «примирение». Оно стало своего рода стилевым аналогом того соединения бытия с бытом, в котором прежде всего выразилось художественное мирозерцание неореализма.

Использованная литературы:

1. Михайлова М. В., Солнцева Н. М. История русской литературы Серебряного века (1890-е – начало 1920-х годов): В 3 ч.: учебник для бакалавриата и магистратуры / М., Юрайт, 2017.
2. Келдыш В.А. История русской литературы конца XIX – начала XX века: учеб. пособие в 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2010. — 512 с.
3. Клинг О.А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов. М., 2010.
5. Огрызко В.В. Кто сегодня делает литературу в России / Вып. 2: Современные русские писатели. – М.: Лит. Россия, 2008. – 496 с.
6. Чупринин С.И. Русская литература сегодня: Большой путеводитель. – М.: Время, 2007. – 576с.
7. Morson, Gary Saul (2023). Wonder Confronts Certainty: Russian Writers on the Timeless Questions and Why Their Answers Matter.

ЛЕКЦИЯ № 8.

ТЕМА 8. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА 1920-Х ГОДОВ.

План:

1. Три подсистемы литературного процесса: метрополия, диаспора, “потаенная” литература.
2. Необходимость культурологического подхода к литературному процессу: литература в контексте общекультурной ситуации.
3. Проблема выбора литературного “поведения” и писательского “амплуа”.

Цели и задачи:

1. Дать характеристику трёх подсистем литературного процесса — метрополии, диаспоры и «потаённой» литературы.
2. Показать необходимость культурологического подхода к изучению литературы, раскрыть её связь с общекультурной ситуацией эпохи.
3. Выявить особенности взаимодействия литературы с другими сферами духовной и общественной жизни.
4. Рассмотреть проблему выбора литературного «поведения» и писательского «амплуа» как важного фактора творческой биографии автора.
5. Сформировать у студентов умение анализировать литературу в широком культурном контексте и соотносить её с историческими процессами.
6. Развить навыки критического мышления при изучении различных форм существования литературного процесса.

Используемое оборудование и образовательные технологии: проектор «Epson», диаграмма Венна, проблемное обучение, блиц-опрос, дискуссия, Т-схема, самоконтроль.

После революции 1917 года в литературе вызревали качественно новые признаки, произошел её раскол на три ветви: **советскую литературу, «задержанную»** (внутри страны, *произведения, кот. запрещ. печатать, частичное возвращение в 60 -70х г*) и **литературу русского зарубежья.**

С самого начала 20-х годов начинается (точнее, резко усиливается) время развала и культурного самообеднения России.

В 1921 г. умер от «отсутствия воздуха» сорокалетний А. Блок и был расстрелян тридцатипятилетний Н. Гумилев, вернувшийся на родину из-за границы в 1918-м. В год образования СССР (1922) выходит пятая и последняя поэтическая книга А. Ахматовой. Спустя десятилетия ее шестая и седьмая книги выйдут не в полном составе и не отдельными изданиями.

Высылаются из страны цвет ее интеллигенции, добровольно покидают Россию будущие лучшие поэты русского зарубежья М. Цветаева, В. Ходасевич и сразу затем Г. Иванов. К уже эмигрировавшим выдающимся прозаикам добавляются И. Шмелев, Б. Зайцев, М. Осоргин, а также - на время - сам М. Горький.

Если в 1921 г. открылись первые «толстые» советские журналы, то «августовский культурный погром 1922 года стал сигналом к началу массовых гонений на свободную литературу, свободную мысль.

Один за другим стали закрываться журналы, в том числе «Дом искусств», «Записки мечтателей», «Культура и жизнь», «Летопись Дома литераторов», «Литературные записки», «Начала», «Перевал», «Утренники», «Анналы», альманах «Шиповник» (*интересный тем, что сближал молодых писателей со старой культурой: редактором был высланный Ф. Степун, авторами А. Ахматова, Ф. Сологуб, Н. Бердяев, а среди «молодых» - Л. Леонов, Н. Никитин, Б. Пастернак*). Закрыт был и сборник «Литературная мысль». В 1924 году прекратилось издание журнала «Русский современник» и т.п. и т.д.»

Рубежный характер начала 20-х годов очевиден, но не абсолютен. В области стихосложения, «серебряный век» «жил» до середины 20-х годов. Крупнейшие поэты «серебряного века» (*в их рядах прозаик Андрей Белый, который умер в начале 1934 г.*) и в советское время, при всей их эволюции и вынужденном долгом молчании, в главном сохраняли верность себе до конца: М. Волошин до 1932 г., М. Кузмин до 1936, О. Мандельштам до 1938, Б. Пастернак до 1960, А. Ахматова до 1966. Даже расстрелянный Гумилев «тайно» жил в поэтике своих последователей. «Н. Тихонов и А. Сурков, каждый на свой лад, перерабатывали интонации и приемы Гумилева в те годы, когда имя Гумилева было под запретом...». Среди прозаиков и поэтов, пришедших в литературу после революции, были М. Булгаков, Ю. Тынянов, К. Вагинов, Л. Добычин, С. Кржижановский и др..

В 1921 году появились первые книжки двух толстых журналов, открывших советский период истории русской литературы. До «Красной нови» и «Печати и революции» были попытки возродить журнал «толстый» и «тонкий», но безуспешно. «Век их был краток: старый читатель от литературы отошел, новый еще не родился. Старый писатель, за малым исключением, писать перестал, новые кадры были еще немногочисленны». Преимущественно поэтический период сменился преимущественно прозаическим.

По всей стране было множество различных литературных групп. Многие из них возникали и исчезали, даже не успевая оставить после себя какой-либо заметный след. Только в одной Москве в 1920 г. существовало более 30 литературных групп и объединений.

Каковы причины возникновения столь многочисленных и разнохарактерных литературных групп? Обычно на первый план выдвигаются **материально-бытовые**: *"Вместе легче преодолеть разруху, голод, наладить условия для нормальной работы людей, причастных к литературе и искусству"*. В обилии группировок сказывались и **разные художественные пристрастия**, и **идейное размежевание**. Хотя руководство правящей партии и пыталось подчинить себе всю идеологическую жизнь страны, но в 20-е годы еще не была выработана и отработана "методика" такого подчинения. Создалось такое положение, что, вместо ожидаемого мощного потока писателей-коммунистов или рабочих-писателей появился ряд отдельных литературных кружков. **Наиболее заметные литературные группировки того времени:** ЛЕФ {Левый фронт искусства}, "Перевал"; конструктивизм, или ЛЦК; Объединение реального искусства (ОБЭРИУ).

Постоянная литературная борьба за отстаивание своих узкогрупповых интересов вносила в литературную атмосферу нервозность, нетерпимость, кастовость.

После революции 1917 года по всей стране появилось множество различных литературных групп. Многие из них возникали и исчезали, даже не успевая оставить после себя какой-либо заметный след. Только в одной Москве в 1920 г. существовало более 30 литературных групп и объединений.

"Кружковой дух" способствовал разрастанию околотитулярных склок. Так, группа «Перевал» дискредитировала творчество Маяковского и героико-романтическое стилевое течение в советской литературе. Ее противники высокомерно отзывались о творчестве М.Горького, В.Маяковского, С.Есенина; футуристы (*отрицали классические традиции русск. лит.*) отвергали "Жизнь Клима Самгина" М. Горького, "Разгром" Фадеева и т.д.

Каковы были причины возникновения столь многочисленных и разнохарактерных литературных групп? Обычно на первый план выдвигаются **материально-бытовые**: *"Вместе легче преодолеть разруху, голод, наладить условия для нормальной работы людей, причастных к литературе и искусству"*.

В обилии группировок сказывались и **разные художественные пристрастия**, и **идейное размежевание**. Хотя руководство правящей партии и пыталось подчинить себе всю идеологическую жизнь страны, но в 20-е годы еще не была выработана и отработана "методика" такого подчинения. Создалось такое положение, что, вместо ожидаемого мощного потока писателей-коммунистов или рабочих-писателей появился ряд отдельных литературных кружков.

Наиболее заметные литературные группировки того времени: ЛЕФ {Левый фронт искусства), "Перевал"; конструктивизм, или ЛЦК; Объединение реального искусства (ОБЭРИУ).

Литературная группа ЛЕФ, или Левый фронт (искусства):

- возникла в 1922 г.;
- просуществовала в спорах и борьбе с пролетарскими, крестьянскими писателями до 1928 г.;
- состояла в основном из поэтов и теоретиков предреволюционного литературного направления *футуризма* во главе с *В. Маяковским, О. Бриком, В. Арбатовым, Н. Чужаком, В. Каменским, А. Крученых* и др.; недолгое время в эту группу входил *Б.Л. Пастернак*;
- **выдвигала следующие теоретические положения литературы и искусства:**
- утверждение *союза искусства с производством*;
- выполнение искусством функции *жизнестроительства*;
- пропаганда веры в *технический прогресс в экономике*;
- понимание литературы как *факта, репортажа и документалистики* вместо вымысла, который должен быть отменен как пережиток прошлого;
- отрицание *пушкинского реализма*;
- отвержение всякого *личностного, интимного начала* в творчестве.

Литературная группа "Перевал":

- являлась *марксистской литературной группой*;
- возникла в Москве в 1923—1924 гг.;
- активно развивалась в 1926—1927 гг.;

- имела издательскую базу в виде журнала *"Красная новь"* и сборников *"Перевал"*, которые выходили до 1929 г.;
- в качестве неформального лидера выступал критик *А.К. Воронский* (1884-1943);
- в гр. входили *М. Светлов, Э. Багрицкий, А. Платонов, Иван Катаев, А. Малышкин, М. Пришвин* и др.;
- имела следующую литературную платформу:
- отстаивание свободы писателей от навязываемого им *"социального заказа"*;
- защита *права автора на выбор темы, жанра*, отвечающего индивидуальности творца;
- борьба с нормативным *"управляемым искусством"*, которое утверждалось сторонниками пролетарской литературы;
- понимание художественного образа как *гораздо более высокого, сложного, многозначного*, чем любая голая идея, схема;
- была обвинена во *внеклассовом, надысторическом подходе к искусству*, в культе красоты, в неверии в возможность рождения нового классового искусства;
- после разгрома троцкизма и исключения из партии лидера направления *А.К. Воронского* была *распущена как реакционная организация*.

Литературная группа ЛЦК, или литературный центр конструктивистов:

- *возникла* в 1924 г. на почве литературного направления – конструктивизма, *распалась* весной 1930 г.;
 - в группу входили *И. Сельвинский, В. Луговской, В. Инбер, Б. Агапов, Э. Багрицкий, Е. Габрилович*;
 - имела следующую литературную позицию: - тяготение к фактам и цифрам;
- использование *деловой речи*, цитат из документов, описаний события; - стремление к *преодолению в литературе человека* с его слабостями, тонкостями души, архаизмом привязанностей к дому, семье и прошлому;
- *предельно полное, рациональное* подчинение образов и метафор (а в стихотворении - рифм) теме произведения;
- *отрицание национальной специфики искусства*.

Литературная группа ОБЭРИУ, или Объединение реального искусства:

- являлась *небольшой по численности камерно-салонной группой поэтов*, многие из которых почти не публиковались;
- была *основана* в 1926 г. *Даниилом Хармсом, Александром, Введенским и Николаем Заболоцким*;
- в разные годы в группу входили прозаик *КК Вагинов*, драматург *Е.л. Шварц*, сотрудничали с ней художники *Павел Филонов* и *Казимир Малевич*;
- находилась под влиянием идей *футуристов*, в частности *В. Хлебникова*;
- преследовала целью *пародийно-абсурдное изображение действительности*;
- участники группы чаще всего издавались в 30-е гг, как *писатели для детей*;
- *традиции и эксперименты* группы были продолжены в 70 - 80-е гг. многими представителями авангардного искусства - *И. Холиным, Д. Приговым, Т. Кибировым* и др.

Российская ассоциация пролетарских писателей (РАПП) - самая мощная литературная организация

- официально *оформилась* в январе 1925 года
- входили крупные писатели: *А.Фадеев, А.Серафимович, Ю.Либединский* и др.

- *печатным органом* стал новый (с апреля 1926 г.) журнал "На литературном посту", который сменил осужденный журнал "На посту".
- ассоциация выдвинула новую, как казалось тогда, идейную и творческую платформу пролетарского литературного движения: *объединить все творческие силы рабочего класса и повести за собою всю литературу, воспитывая также писателей из интеллигенции и крестьян в духе коммунистического мировоззрения и мироощущения*
- ассоциация призывала к *учебе у классиков*, особенно у Л.Толстого, в этом проявилась ориентация группы именно на реалистическую традицию.
- РАПП эти надежды не оправдала и задачи не выполнила, действовала в разрез обозначенным задачам, насаждая дух групповщины:

Отдельно от большинства существующих литературных группировок стояли О.Э. Мандельштам, А. Ахматова, А. Грин, М. Цветаева и др;

Значение в литературном процессе

Постоянная литературная борьба за отстаивание своих узкогрупповых интересов вносила в литературную атмосферу нервозность, нетерпимость, кастовость.

Большинство современных критиков считают наличие множества литературных организаций естественным выражением на литературном уровне самых различных общественных представлений, взглядов, идей", видят в них эстетическую полифонию, плюрализм творческих методов.

Использованная литературы:

1. Михайлова М. В., Солнцева Н. М. История русской литературы Серебряного века (1890-е – начало 1920-х годов): В 3 ч.: учебник для бакалавриата и магистратуры / М., Юрайт, 2017.
2. Келдыш В.А. История русской литературы конца XIX – начала XX века: учеб. пособие в 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2010. — 512 с.
3. Клинг О.А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов. М., 2010.
5. Огрызко В.В. Кто сегодня делает литературу в России / Вып. 2: Современные русские писатели. – М.: Лит. Россия, 2008. – 496 с.
6. Чупринин С.И. Русская литература сегодня: Большой путеводитель. – М.: Время, 2007. – 576с.
7. Morson, Gary Saul (2023). Wonder Confronts Certainty: Russian Writers on the Timeless Questions and Why Their Answers Matter.

ЛЕКЦИЯ № 9

ТЕМА 9. ЛИТЕРАТУРНАЯ СУДЬБА М.БУЛГАКОВА, А.ПЛАТОНОВА, В.МАЯКОВСКОГО, А.ФАДЕЕВА, Ю.ЛИБЕДИНСКОГО, А.ГРИНА, ВС.ВИШНЕВСКОГО, А.ТОЛСТОГО, М.ГОРЬКОГО, Б.ПАСТЕРНАКА.

План:

1. Литературная судьба М.Булгакова, А.Платонова, В.Маяковского, А.Фадеева, Ю.Либединского, А.Грина, Вс.Вишневского, А.Толстого, М.Горького, Б.Пастернака.
2. Творческая эволюция М.Зощенко как одно из проявлений общекультурной ситуации 1920-1930-х годов.

Цели и задачи:

1. Изучить литературную судьбу М. Булгакова, А. Платонова, В. Маяковского, А. Фадеева, Ю. Либединского, А. Грина, Вс. Вишневского, А. Толстого, М. Горького и Б. Пастернака в контексте эпохи.
2. Определить влияние социально-политических условий 1920–1930-х годов на формирование творческих судеб писателей.
3. Проследить творческую эволюцию М. Зощенко и показать её как отражение общекультурной ситуации времени.
4. Сравнить различные модели литературной судьбы — от признания до маргинализации — на материале выбранных авторов.
5. Выявить художественные особенности и новаторские приёмы, определяющие индивидуальный стиль писателей.
6. Рассмотреть эволюцию жанров и литературных направлений через анализ творчества писателей 1920–1930-х годов.

Используемое оборудование и образовательные технологии: проектор «Epson», диаграмма Венна, проблемное обучение, блиц-опрос, дискуссия, мозговой штурм.

Конец XIX — начало XX вв. стали временем яркого расцвета русской культуры, ее "серебряным веком" ("золотым веком" называли пушкинскую пору). В науке, литературе, искусстве один за другим появлялись новые таланты, рождались смелые новации, состязались разные направления, группировки и стили. Вместе с тем культуре "серебряного века" были присущи глубокие противоречия, характерные для всей русской жизни того времени.

Стремительный рывок России в развитии, столкновение разных укладов и культур меняли самосознание творческой интеллигенции. Многих уже не устраивали описание и изучение зримой реальности, разбор социальных проблем. Притягивали вопросы глубинные, вечные — о сущности жизни и смерти, добре и зле, природе человека. Ожил интерес к религии; религиозная тема оказала сильнейшее влияние на развитие русской культуры начала XX века.

Однако переломная эпоха не только обогащала литературу и искусство: она постоянно напоминала писателям, художникам и поэтам о грядущих социальных взрывах, о том, что может погибнуть весь привычный уклад жизни, вся старая культура. Одни

ждали этих перемен с радостью, другие — с тоской и ужасом, что вносило в их творчество пессимизм и надрыв.

На рубеже XIX и XX вв. литература развивалась в иных исторических условиях, чем прежде. Если искать слово, характеризующее важнейшие особенности рассматриваемого периода, то это будет слово "кризис". Великие научные открытия поколебали классические представления об устройстве мира, привели к парадоксальному выводу: "материя исчезла". Новое видение мира, таким образом, определит и новое лицо реализма XX в., который будет существенно отличаться от классического реализма предшественников. Также сокрушительные последствия для человеческого духа имел кризис веры ("Бог умер!" — воскликнул Ницше). Это привело к тому, что человек XX века все больше стал испытывать на себе влияние безрелигиозных идей. Культ чувственных наслаждений, апология зла и смерти, воспевание своеволия личности, признание права на насилие, обернувшееся террором — все эти черты свидетельствуют о глубочайшем кризисе сознания.

В русской литературе начала XX века будут чувствоваться кризис старых представлений об искусстве и ощущение исчерпанности прошлого развития, будет формироваться переоценка ценностей.

Обновление литературы, ее модернизация станут причиной появления новых течений и школ. Переосмысление старых средств выразительности и возрождение поэзии ознаменуют наступление "серебряного века" русской литературы. Термин этот связывают с именем Н. Бердяева, употребившего его в одном из выступлений в салоне Д. Мережковского. Позже художественный критик и редактор "Аполлона" С. Маковский закрепил это словосочетание, назвав свою книгу о русской культуре рубежа столетий "На Парнасе серебряного века". Пройдет несколько десятилетий и А. Ахматова напишет "...серебряный месяц ярко / Над серебряным веком стыл".

Хронологические рамки периода, определяемого этой метафорой, можно обозначить так: 1892 — выход из эпохи безвременья, начало общественного подъема в стране, манифест и сборник "Символы" Д. Мережковского, первые рассказы М. Горького и т.д.) — 1917 год. По другой точке зрения, хронологическим окончанием этого периода можно считать 1921—1922 годы (крах былых иллюзий, начавшаяся после гибели А. Блока и Н. Гумилева массовая эмиграция деятелей русской культуры из России, высылка группы писателей, философ и историков из страны).

Русская литература XX века была представлена тремя основными литературными направлениями: реализмом, модернизмом, литературным авангардом. Схематично развитие литературных направлений начала века можно показать следующим образом:

Представители литературных направлений

- **Старшие символисты:** В.Я. Брюсов, К.Д. Бальмонт, Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус, Ф.К. Сологуб и др.
 - **Мистики—богоискатели:** Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус, Н. Минский.
 - **Декаденты—индивидуалисты:** В.Я. Брюсов, К.Д. Бальмонт, Ф.К. Сологуб.
- **Младшие символисты:** А.А. Блок, Андрей Белый (Б.Н. Бугаев), В.И. Иванов и др.
- **Акмеизм:** Н.С. Гумилев, А.А. Ахматова, С.М. Городецкий, О.Э. Мандельштам, М.А. Зенкевич, В.И. Нарбут.
- **Кубофутуристы (поэты "Гилеи"):** Д.Д. Бурлюк, В.В. Хлебников, В.В. Каменский, В.В. Маяковский, А.Е. Крученых.

- **Эгофутуристы:** И. Северянин, И. Игнатъев, К. Олимпов, В. Гнедов.
- **Группа "Мезонин поэзии":** В. Шершеневич, Хрисанф, Р. Ивнев и др.
- **Объединение "Центрифуга":** Б.Л. Пастернак, Н.Н. Асеев, С.П. Бобров и др.

Одним из интереснейших явлений в искусстве первых десятилетий XX века было возрождение романтических форм, во многом забытых со времен начала прошлого столетия. Одну из таких форм предложил В.Г. Короленко, чье творчество продолжает развиваться в конце XIX и первые десятилетия нового века. Иным выражением романтического стало творчество А. Грина, произведения которого необычны своей экзотичностью, полетом фантазии, неискоренимой мечтательностью. Третьей формой романтического явилось творчество революционных рабочих поэтов (Н. Нечаева, Е. Тарасова, И. Привалова, А. Белозерова, Ф. Шкулева). Обращаясь к маршам, басням, призывам, песням, эти авторы поэтизируют героический подвиг, используют романтические образы зарева, пожара, багровой зари, грозы, заката, безгранично расширяют диапазон революционной лексики, прибегают к космическим масштабам.

Особую роль в развитии литературы XX века сыграли такие писатели, как Максим Горький и Л.Н. Андреев. Двадцатые годы — сложный, но динамичный и творчески плодотворный период в развитии литературы. Хотя многие деятели русской культуры оказались в 1922 году выдворенными из страны, а другие отправились в добровольную эмиграцию, художественная жизнь в России не замирает. Наоборот, появляется много талантливых молодых писателей, недавних участников Гражданской войны: Л. Леонов, М. Шолохов, А. Фадеев, Ю. Либединский, А. Веселый и др.

Тридцатые годы начались с "года великого перелома", когда резко были деформированы основы прежнего российского жизнеустройства, началось активное вмешательство партии в сферу культуры. Арестовываются П. Флоренский, А. Лосев, А. Воронский и Д. Хармс, усилились репрессии против интеллигенции, которые унесли жизни десятков тысяч деятелей культуры, погибли две тысячи писателей, в частности Н. Клюев, О. Мандельштам, И. Катаев, И. Бабель, Б. Пильняк, П. Васильев, А. Воронский, Б. Корнилов. В этих условиях развитие литературы происходило чрезвычайно затрудненно, напряженно и неоднозначно.

Особо рассматривается творчество таких писателей и поэтов, как В.В. Маяковский, С.А. Есенин, А.А. Ахматова, А.Н. Толстой, Е.И. Замятин, М.М. Зощенко, М.А. Шолохов, М.А. Булгаков, А.П. Платонов, О.Э. Мандельштам, М.И. Цветаева.

Священная война, начавшаяся в июне 1941 года, выдвинула перед литературой новые задачи, на которые сразу же откликнулись писатели страны. Большинство их оказалось на полях сражений. Более тысячи поэтов и прозаиков вступили в ряды действующей армии, став прославленными военными корреспондентами (М. Шолохов, А. Фадеев, Н. Тихонов, И. Эренбург, Вс. Вишневский, Е. Петров, А. Сурков, А. Платонов).

Произведения различных родов и жанров включились в борьбу с фашизмом. На первом месте среди них была поэзия. Здесь надо выделить патриотическую лирику А. Ахматовой, К. Симонова, Н. Тихонова, А. Твардовского, В. Саянова. Прозаики культивировали свои самые оперативные жанры: публицистические очерки, репортажи, памфлеты, рассказы.

Следующим крупным этапом в развитии литературы века был период второй половины XX века. В пределах этого большого отрезка времени исследователи выделяют несколько относительно самостоятельных периодов: позднего сталинизма (1946—1953 гг.); "оттепели" (1953—1965 гг.); застоя (1965—1985 гг.), перестройки (1985—1991 гг.);

современных реформ (1991—1998 гг.) Литература развивалась в эти очень разные периоды с большими трудностями, испытывая попеременно ненужную опеку, губительное руководство, командный окрик, послабление, сдерживание, преследование, раскрепощение.

Брюсов — родоначальник русского символизма Одним из родоначальников русского символизма и характерным представителем поэзии «серебряного» века был В. Я. Брюсов (1873- 1924). Сложный в общении, по-своему относящийся ко многим явлениям в искусстве В. Брюсов — один из основоположников модернистской поэзии в России. В 1894-95-м годах Валерий Яковлевич издает три сборника «Русские символисты», основным автором которых стал сам поэт, представивший образцы «новой поэзии». Это была первая коллективная декларация модернизма в России. По мысли Брюсова, символизм должен стать «поэзией оттенков», выражающей «тонкие, едва уловимые настроения». К концу 90-х годов XIX века В. Брюсов становится одним из наиболее ярких поэтов символистской ориентации. В 1900 году вышел поэтический сборник «Третья стража», в котором осмысливается современность через углубление в историю и мифологию. В Поэтическом сборнике «Граду и миру» (1903) отразились впечатления и размышления, вызванные от поездки по Италии и Франции, где произошло знакомство В. Брюсова с культурой эпохи Возрождения. Сборник был построен по принципу единого композиционного целого (что стало важным для практики поэтов-символистов вообще), отличался жанрово-тематическим разнообразием. А. Блок восторженно отозвался о книге, отметив, что в ней «есть преемничество от Пушкина — и по прямой линии». В лирике В. Я. Брюсова выделяются две ведущие темы: историко-мифологическая и тема города.

В понимании М.Горького лишь горячая любовь к людям, к своему делу, к родной земле может дать человеку твердость в жизненных испытаниях. Данко, жертвующий собой ради других, сильнее Ларры. В связи с этим возникает важнейший вопрос: как действительно сильный человек относится к окружающим? Это один из основных вопросов, ответить на который не способна вся мировая литература. Позиция Горького здесь ясна. Кажущаяся сила Ларры, которому люди якобы не нужны, не выдерживает испытания одиночеством. В более поздних произведениях Горький усложняет вопрос: одиночество среди людей — следствие ли это силы или слабости? И дает ответ: сильный не может быть одинок, он всегда среди людей — пусть чуждых ему по духу, но страдающих. И это же понимает Сатин после встречи с Лукой. Но взгляды этих героев все равно расходятся в главном. Лука считает, что слабый должен найти в жизни опору и обязанность сильного — помочь ему в этом. Сатин уверен, что на самом деле сильному не нужна опора и ждать лучшего будущего в бездействии — не для настоящего человека. Он приходит к этому убеждению не сразу. Мы можем проследить за его развитием по ходу пьесы. В одном из своих монологов Сатин говорит: "Старик — не шарлатан? Что такое правда? Человек — вот правда! Он это понимал... вы нет?" В этом, наверное, и состоит основной, ключевой момент произведения: соединение "правды" Сатина, оправдывающего Луку, с "ложью во имя спасения" Луки. Направленность этой удивительной пьесы-притчи не только не является какой-то случайной для Горького, а, напротив, чрезвычайно характерна для него, связана с чем-то тайным в его таланте. Для Горького было важным не только "что делать?", но и "как делать?", как воплотить, осуществить мечту. Поэтому у него, писателя активного, революционного гуманиста, так сокровенно и убедительно в той сложной, запутанной жизни прозвучали общефилософские темы: правда — бог свободного человека, ложь — религия рабов и

хозяев. Та огромная правда жизни, которую Горький жадно собирал и носил в своем сознании, правда бытовая, психологическая, моральная, социальная всего естественнее воплощалась в широких, емких, свободных формах прозаического повествования, в формах реализма, который на вершинах своей зрелости был у Горького реализмом социалистическим. Как беспощадный писатель-реалист Горький создал целую энциклопедию русской жизни — художественную энциклопедию конца XIX — начала XX века. Среди своих героев-искателей он неизменно отдавал предпочтение растущему человеку. Однажды он писал об этом так: "Моя задача — пробуждать в человеке гордость самим собой, говорить ему о том, что он в жизни — самое лучшее, самое значительное, самое дорогое, святое и что, кроме него, нет ничего достойного внимания. Мир — плод его творчества, Бог — частица его сердца и разума". Мир горьковских произведений — это мир, постоянно изменяющийся, в нем необратимо осуществляются процессы "разрушения" и "созидания" личностей. Горький и здесь шел в ногу со своим временем: как в его отечестве всё "стронулось" с неподвижной точки навстречу будущему, так и он, сын своего века, был охвачен этим процессом обретения новой истины, новой веры.

Русская литература 20-90-х годов XX века: основные закономерности и тенденции

В конце 10-х и в 20-е годы XX века литературоведы новейшую русскую литературу иногда отсчитывали с 1881 г. - года смерти Достоевского и убийства Александра II. В настоящее время общепризнанно, что в литературу «XX век» пришел в начале 90-х годов XIX столетия., А.П. Чехов - фигура переходная, в отличие от Л.Н. Толстого он не только биографически, но и творчески принадлежит как XIX, так и XX веку. Именно благодаря Чехову эпические жанры - роман, повесть; и рассказ - стали разграничиваться в современном понимании, как большой, средний и малый жанры. До того они разграничивались фактически независимо от объема по степени «литературности»: повесть считалась менее «литературной», чем роман, рассказ был в этом смысле еще свободнее, а на грани с нехудожественной словесностью был очерк, т.е. «набросок». Чехов стал классиком малого жанра и тем поставил его в один иерархический ряд с романом (отчего основным разграничительным признаком и стал объем). Отнюдь не прошел бесследно его опыт повествователя. Он также явился реформатором драматургии и театра. Однако последняя его пьеса «Вишневый сад» (1903), написанная позже, чем «На дне» Горького (1902), кажется в сравнении с горьковской завершением традиций XIX века, а не вступлением в новый век. Символисты и последующие модернистские направления. Горький, Андреев, даже ностальгический Бунин - это уже бесспорный XX век, хотя некоторые из них начинали в календарном XIX-м.

Тем не менее в советское время «серебряный век» определялся чисто хронологически как литература конца XIX - начала XX века, а принципиально новой на основании идеологического принципа считалась советская литература, якобы возникшая сразу после революции 1917 г. Независимо мыслящие люди понимали, что «старое» кончилось уже с мировой войны, что рубежным был 1914 г. - А. Ахматова в «Поэме без героя», где основное действие происходит в 1913 г., писала: «А по набережной легендарной / Приближался не календарный - / Настоящий Двадцатый Век». Однако официальная советская наука не только историю русской литературы, но и гражданскую историю всего мира делила по одному рубежу - 1917 г.

Идеологические догматы рухнули, и теперь очевидно, что художественную литературу измерять главным образом идеологическими и даже преимущественно

политическими мерками нельзя. Но нельзя их и игнорировать. Из-за грандиозного политического катаклизма единая национальная литература была разделена на три ветви (беспрецедентный провой истории случай): литературу, именованную советской, «задержанную» (внутри страны) и литературу русского зарубежья. У них достаточно различные художественные принципы, темы, состав авторов, периодизация. Революция определила чрезвычайно многое во всех трех ветвях литературы. Но великий раскол произошел не в октябре-ноябре 1917 г. Пользовавшаяся льготами со стороны новых властей «пролетарская» поэзия, возникшая раньше, при всех потугах осталась на периферии литературы, а определяли ее лицо лучшие поэты «серебряного века»:

А. Блок, Н. Гумилев, А. Ахматова, В. Ходасевич, М. Волошин, В. Маяковский, С. Есенин, внешне как бы затаившиеся М. Цветаева и Б. Пастернак.

Разруха первых послереволюционных лет почти полностью истребила художественную прозу (В. Короленко, М. Горький, И. Бунин пишут сразу после революции публицистические произведения) и драматургию, а один из первых после лихолетья гражданской войны романов - «Мы» (1920) Е. Замятина - оказался первым крупным, «задержанным» произведением, открывшим целое ответвление русской литературы, как бы не имеющее своего литературного процесса: такие произведения со временем, раньше или позже, включались в литературный процесс зарубежья либо метрополии. Эмигрантская литература окончательно сформировалась в 1922-1923 годах, в 1923 г. Л. Троицкий явно преждевременно злорадствовал, усматривая в ней «круглый нуль», правда, оговаривая, что «и наша не дала еще ничего, что было бы адекватно эпохе».

Вместе с тем этот автор тут же отмечал: «Литература после Октября хотела притвориться, что ничего особенного не произошло и что это вообще ее не касается. Но как-то вышло так, что Октябрь принялся хозяйничать в литературе, сортировать и тасовать ее, - и вовсе не только в административном, а еще в каком-то более глубоком смысле».

Действительно, первый поэт России А. Блок не только принял революцию, хоть и понял ее отнюдь не по-большевистски, но и своими «Двенадцатью», «Скифами», статьей «Интеллигенция и Революция», совершенно не «советскими» в точном смысле, тем не менее положил начало будущей советской литературе. Ее основоположник - Блок, а не Горький, которому приписывалась эта заслуга, но который своими «Несвоевременными мыслями» основал как раз антисоветскую литературу, а в советскую вписался и возглавил ее значительно позже, так что из двух формул, определяющих русскую литературу после 1917 г., - «От Блока до Солженицына» и «От Горького до Солженицына» - правильное первая. У истоков советской литературы оказались еще два крупнейших и очень разных русских поэта - В. Маяковский и С. Есенин. Творчество последнего после революции, при всех его метаниях и переживаниях, и больше и глубже дореволюционного. В конечном счете все три основоположника советской поэзии стали жертвами советской действительности, как и В. Брюсов, принявший революцию во второй половине 1918 г., и многие другие поэты и прозаики. Но порученное им историей дело они сделали: в советской стране появилась сначала более или менее «своя», а потом и действительно своя высокая литература, с которой не шли ни в какое сравнение потуги «пролетарских поэтов».

Таким образом, литература с конца 1917 г. (первые «ласточки» - «Ешь ананасы, рябчиков жуй, / день твой последний приходит, буржуй» и «Наш марш» Маяковского) до

начала 20-х годов представляет собой небольшой, но очень важный переходный период. С точки зрения собственно литературной, как правильно отмечала эмигрантская критика, это было прямое продолжение литературы предреволюционной. Но в ней вызревали качественно новые признаки, и великий раскол на три ветви литературы произошел в начале 20-х.

Использованная литературы:

1. Михайлова М. В., Солнцева Н. М. История русской литературы Серебряного века (1890-е – начало 1920-х годов): В 3 ч.: учебник для бакалавриата и магистратуры / М., Юрайт, 2017.
2. Келдыш В.А. История русской литературы конца XIX – начала XX века: учеб. пособие в 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2010. — 512 с.
3. Клинг О.А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов. М., 2010.
5. Огрызко В.В. Кто сегодня делает литературу в России / Вып. 2: Современные русские писатели. – М.: Лит. Россия, 2008. – 496 с.
6. Чупринин С.И. Русская литература сегодня: Большой путеводитель. – М.: Время, 2007. – 576с.
7. Morson, Gary Saul (2023). Wonder Confronts Certainty: Russian Writers on the Timeless Questions and Why Their Answers Matter.

ТЕМА 10. ПЕРИОДИЗАЦИЯ И ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ ИЗУЧАЕМОГО ПЕРИОДА. “ВОЕННАЯ” ПРОЗА.

План:

1. Литература времен ВМВ и послевоенного десятилетия.
2. Анализ произведений А.Твардовского (лирика, “Василий Теркин”), Б. Слуцкого и др. Романа А. Фадеева “Молодая гвардия”.
3. Послевоенный период творчества Б.Пастернака: лирика, роман “Доктор Живаго”.
4. Поздняя лирика и “Поэма без героя” А.Ахматовой. Творческий путь В.Гроссмана. Роман “Жизнь и судьба”.
5. “Глобус или карта-двухверстка” К. Симонова и В. Некрасова.

Цели и задачи:

1. Изучить основные направления развития советской литературы времён Великой Отечественной войны и послевоенного десятилетия.
2. Проанализировать творчество А. Твардовского (лирику, поэму «Василий Тёркин»), Б. Слуцкого и других писателей военного поколения, а также роман А. Фадеева «Молодая гвардия».
3. Рассмотреть особенности послевоенного периода творчества Б. Пастернака, уделив внимание его лирике и роману «Доктор Живаго».
4. Исследовать позднюю лирику и «Поэму без героя» А. Ахматовой, а также творческий путь В. Гроссмана и роман «Жизнь и судьба».
5. Проанализировать произведения К. Симонова и В. Некрасова, включая «Глобус или карту-двухверстку», как отражение военного и послевоенного мировоззрения.

Используемое оборудование и образовательные технологии: проектор «Epson», проблемное обучение, блиц-опрос, дискуссия, Т-схема, синквейн.

Именно на сочетании документа и вымысла были построены такие, ставшие серьёзными явлениями нашей литературы, произведения, как «Живые и мёртвые» К. Симонова, «Истоки» Г.Коновалова, «Крещение» И. Акулова, «Блокада», «Победа» А.Чаковского, «Война» И. Стаднюка, «Всего одна жизнь» С.Барзунова, «Капитан дальнего плавания» А.Крона, «Полководец» В. Карпова, «Июль 41 года» Г.Бакланова, «Реквием каравану PQ-17» В. Пикуля и др. Их появление было вызвано усилившимися в общественном мнении требованиями объективно, в полном объёме представить степень подготовленности нашей страны к войне, причины и характер летнего отступления до Москвы, роль Сталина в руководстве подготовкой и ходом военных действий 1941-1945 годов и некоторые другие общественно-исторические «узлы», привлёкшие пристальный интерес, начиная с середины 1960-х годов и особенно в период перестройки. Много лет отделяют нас от Великой Отечественной войны (1941-1945). Но время не снижает интереса к этой теме, обращая внимание сегодняшнего поколения к далёким фронтовым годам, к истокам подвига и мужества советского солдата - героя, освободителя, гуманиста. Да, слово писателя на войне и о войне трудно переоценить; Меткое, разящее, возвышающее слово, стихотворение, песня, частушка, яркий героический образ бойца или командира- они вдохновляли воинов на подвиги, вели к победе. Эти слова и сегодня полны патриотического звучания, они поэтизируют служение Родине, утверждают

красоту и величие наших моральных ценностей. Вот почему мы вновь и вновь возвращаемся к произведениям, составившим золотой фонд литературы о Великой Отечественной войне.

Как не было ничего равного этой войне в истории человечества, так и в истории мирового искусства не было такого количества различного рода произведений, как об этом трагическом времени. Особенно сильно тема войны прозвучала в советской литературе. С первых же дней грандиозной битвы наши писатели встали в один строй со всем сражающимся народом. Более тысячи писателей принимали участие в боевых действиях на фронтах Великой Отечественной войны, «пером и автоматом» защищая родную землю. Из 1000 с лишним писателей, ушедших на фронт, более 400 не вернулись с войны, 21 стали Героями Советского Союза.

Известные мастера нашей литературы (М. Шолохов, Л. Леонов, А. Толстой, А. Фадеев, Вс. Иванов, И. Эренбург, Б. Горбатов, Д. Бедный, В. Вишневский, В. Василевская, К. Симонов, А. Сурков, Б. Лавренёв, Л. Соболев и многие другие) стали корреспондентами фронтовых и центральных газет.

«Нет большей чести для советского литератора, - писал в те годы А. Фадеев, - и нет более высокой задачи у советского искусства, чем повседневное и неустанное служение оружием художественного слова своему народу в грозные часы битвы».

Когда гремели пушки, музы не молчали. На протяжении всей войны - и в тяжёлое время неудач и отступлений, и в дни побед - наша литература стремилась как можно полнее раскрыть моральные качества советского человека. Воспитывая любовь к Родине, советская литература воспитывала и ненависть к врагу. Любовь и ненависть, жизнь и смерть - эти контрастные понятия в то время были неразделимы. И именно этот контраст, это противоречие несли в себе высшую справедливость и высший гуманизм. Сила литературы военных лет, секрет её замечательных творческих успехов - в неразрывной связи с народом, героически сражающимся с немецкими захватчиками. Русская литература, издавна славившаяся своей близостью к народу, пожалуй, никогда не смыкалась так тесно с жизнью и не была столь целеустремлённой, как в 1941-1945 годах. В сущности, она стала литературой одной темы - темы войны, темы Родины.

Писатели дышали одним дыханием с борющимся народом и чувствовали себя «окопными поэтами», а вся литература в целом, по меткому выражению А. Твардовского, была «голосом героической души народа» (История русской советской литературы /Под ред. П. Выходцева.-М., 1970.-С.390).

Советская литература военного времени была многопроблемной и многожанровой. Стихотворения, очерки, публицистические статьи, рассказы, пьесы, поэмы, романы создавались писателями в годы войны. Причём, если в 1941 году преобладали малые - «оперативные» жанры, то с течением времени значительную роль начинают играть произведения более крупных литературных жанров (Кузьмичёв И. Жанры русской литературы военных лет.- Горький, 1962).

Значительна в литературе военных лет роль прозаических произведений. Опираясь на героические традиции русской и советской литературы, проза Великой Отечественной войны достигла больших творческих вершин. В золотой фонд советской литературы вошли такие произведения, созданные в годы войны, как «Русский характер» А. Толстого, «Наука ненависти» и «Они сражались за Родину» М. Шолохова, «Взятие Великошумска» Л. Леонова, «Молодая гвардия» А. Фадеева, «Непокорённые» Б. Горбатова, «Радуга» В. Василевской и другие, ставшие примером для писателей послевоенных поколений.

Традиции литературы Великой Отечественной войны - это фундамент творческих поисков современной советской прозы. Без этих, ставших классическими, традиций, в основе которых лежит ясное понимание решающей роли народных масс в войне, их героизма и беззаветной преданности Родине, невозможны были бы те замечательные успехи, что достигнуты советской «военной» прозой сегодня.

Своё дальнейшее развитие проза о Великой Отечественной войне получила в первые послевоенные годы. Писал «Костёр» К. Федин. Продолжал работу над романом «Они сражались за Родину» М. Шолохов. В первое послевоенное десятилетие появился и ряд произведений, которые принято за ярко выраженное стремление к всеобъемлющему изображению событий войны называть «панорамными» романами (сам термин появился позднее, когда, были определены общие типологические черты этих романов). Это «Белая берёза» М. Бубённова, «Знаменосцы» О. Гончара, «Битва при Берлине» Вс. Иванова, «Весна на Одере» Э. Казакевича, «Буря» И. Эренбурга, «Буря» О. Лациса, «Семья Рубанюк» Е. Поповкина, «Незабываемые дни» Лынькова, «За власть Советов» В. Катаева и др.

Несмотря на то, что многим из «панорамных» романов были свойственны существенные недостатки, такие, как некоторая «лакировка» изображаемых событий, слабый психологизм, иллюстративность, прямолинейное противопоставление положительных и отрицательных героев, определённая «романтизация» войны, эти произведения сыграли свою роль в развитии военной прозы.

Большой вклад в развитие советской военной прозы внесли писатели так называемой «второй волны», писатели-фронтовики, вступившие в большую литературу в конце 1950-х - начале 1960-х годов. Так, Юрий Бондарев под Сталинградом жёг танки Манштейна. Артиллеристами были также Е. Носов, Г. Бакланов; поэт Александр Яшин сражался в морской пехоте под Ленинградом; поэт Сергей Орлов и писатель А. Ананьев — танкистами, горели в танке. Писатель Николай Грибачёв был командиром взвода, а затем командиром сапёрного батальона. Олесь Гончар воевал в миномётном расчёте; пехотинцами были В.Быков, И. Акулов, В. Кондратьев; миномётчиком - М. Алексеев; курсантом, а затем партизаном - К. Воробьёв; связистами - В. Астафьев и Ю. Гончаров; самоходчиком - В. Курочкин; десантником и разведчиком - В. Богомолов; партизанами - Д. Гусаров и А. Адамович...

Что же характерно для творчества этих художников, пришедших в литературу в пропахших порохом шинелях с сержантскими и лейтенантскими погонами? Прежде всего - продолжение классических традиций русской советской литературы. Традиций М. Шолохова, А. Толстого, А. Фадеева, Л. Леонова. Ибо невозможно создать что-то новое без опоры на то лучшее, что было достигнуто предшественниками, Исследуя классические традиции советской литературы, писатели-фронтовики не просто механически их усваивали, но и творчески развивали. И это естественно, ибо в основе литературного процесса всегда лежит сложное взаимовлияние традиций и новаторства.

Фронтной опыт у разных писателей неодинаков. Прозаики старшего поколения вступили в 1941 год, как правило, уже сложившимися художниками слова и пошли на войну, чтобы писать о войне. Естественно, они могли видеть события тех лет шире и осмыслить их глубже, чем писатели среднего поколения, воевавшие непосредственно на передовой и вряд ли думавшие в то время, что они когда-нибудь возьмутся за перо. Круг видения последних был довольно узок и ограничивался часто пределами взвода, роты, батальона. Эта «узкая полоса через всю войну», по выражению писателя-фронтовика А.

Ананьева, проходит и через многие, особенно ранние, произведения прозаиков среднего поколения, такие, например, как «Батальоны просят огня» (1957) и «Последние залпы» (1959) Ю. Бондарева, «Журавлиный крик» (1960), «Третья ракета» (1961) и все последующие произведения В. Быкова, «Южнее главного удара» (1957) и «Пядь земли» (1959), «Мёртвые сраму не имут» (1961) Г. Бакланова, «Крик» (1961) и «Убиты под Москвой» (1963) К. Воробьёва, «Пастух и пастушка» (1971) В. Астафьева и другие.

Но, уступая писателям старшего поколения в литературном опыте и «широком» знании войны, писатели среднего поколения имели своё явное преимущество. Все четыре года войны они провели на переднем крае и были не просто очевидцами боёв и сражений, но и их непосредственными участниками, лично испытавшими все тяготы окопной жизни. «Это были люди, которые все тяготы войны вынесли на своих плечах - от начала её и до конца. Это были люди окопов, солдаты и офицеры; они сами ходили в атаки, до бешеного и яростного азарта стреляли по танкам, молча хоронили своих друзей, брали высоты, казавшиеся неприступными, своими руками чувствовали металлическую дрожь раскалённого пулемёта, вдыхали чесночный запах немецкого тола и слышали, как остро и брызжуще вонзаются в бруствер осколки от разорвавшихся мин» (Бондарев Ю. Взгляд в биографию: Собр. соч.-М., 1970.- Т. 3.- С. 389-390.). Уступая в литературном опыте, они имели определённые преимущества, так как познали войну из окопов (Литература великого подвига.- М., 1975.- Вып. 2.- С. 253-254).

Вот это преимущество - непосредственное знание войны, переднего края, окопа, позволило писателям среднего поколения дать картину войны чрезвычайно ярко, высветив мельчайшие подробности фронтового быта, точно и сильно показав самые напряжённые минуты - минуты боя - всё то, что они видели своими глазами и что сами пережили за четыре года войны. «Именно глубокими личными потрясениями можно объяснить появление в первых книгах писателей-фронтовиков обнажённой правды войны. Книги эти стали откровением, какого ещё не знала наша литература о войне» (Леонов Б. Эпос героизма.-М., 1975.-С.139.).

Но не сражения сами по себе интересовали этих художников. И писали они войну не ради самой войны. Характерная тенденция литературного развития 1950-60-х годов, ярко проявившаяся в их творчестве, заключается в усилении внимания к судьбе человека в её сопряжённости с историей, к внутреннему миру личности в её нерасторжимости с народом. Показать человека, его внутренний, духовный мир, наиболее полно раскрывающийся в решающую минуту, - вот главное, ради чего брались за перо эти прозаики, которым, несмотря на своеобразие их индивидуального стиля, присуща одна общая черта - чуткость к правде.

Ещё одна интересная отличительная черта характерна для творчества писателей-фронтовиков. В их произведениях 50-60-х годов, по сравнению с книгами предшествующего десятилетия, усилился трагический акцент в изображении войны. Книги эти «несли заряд жестокого драматизма, нередко их можно было определить как «оптимистические трагедии», главными героями их являлись солдаты и офицеры одного взвода, роты, батальона, полка, независимо от того, нравилось это или не нравилось неудовлетворённым критикам, требующим масштабно широких картин, глобального звучания. Книги эти далеки были от какой-либо спокойной иллюстрации, в них отсутствовали даже малейшая дидактика, умиление, рациональная выверенность, подмена внутренней правды внешней. В них была суровая и героическая солдатская правда

(Бондарев Ю. Тенденция развития военно-исторического романа.- Собр. соч.-М., 1974.-Т. 3.-С.436.).

Война в изображении прозаиков-фронтовиков—это не только, и даже не столько, эффектные героические подвиги, выдающиеся поступки, сколько утомительный каждодневный труд, труд тяжёлый, кровавый, но жизненно необходимый, и от этого, как его будет выполнять каждый на своём месте, в конечном счёте и зависела победа. И именно в этом каждодневном ратном труде и видели героизм советского человека писатели «второй волны». Личный военный опыт писателей «второй волны» определил в значительной степени как само изображение войны в их первых произведениях (локальность описываемых событий, предельно сжатых в пространстве и времени, очень незначительное число героев и т.д.), так и жанровые формы, наиболее Соответствующие содержанию этих книг. Малые жанры (повесть, рассказ) позволяли этим писателям наиболее сильно и точно передать всё, что они лично видели и пережили, чем до краёв были переполнены их чувства и память.

Именно в середине 50-х - начале 60-х годов рассказ и повесть заняли ведущее место в литературе о Великой Отечественной войне, значительно потеснив роман, занимавший главенствующее положение в первое послевоенное десятилетие. Столь осязаемое подавляющее количественное превосходство произведений, написанных в форме малых жанров, заставило некоторых критиков с поспешной горячностью утверждать, что роману уже не восстановить своего бывшего ведущего положения в литературе, что это жанр прошлого и что сегодня он не отвечает темпу времени, ритму жизни

и

т.д.

Но время и жизнь сами показали неосновательность и чрезмерную категоричность подобных заявлений. Если в конце 1950-х - начале 60-х годов количественное превосходство повести над романом было подавляющим, то с середины 60-х годов роман постепенно возвращает себе утраченные позиции. Причём роман претерпевает определённые изменения. Он более, чем раньше, опирается на факты, на документы, на действительные исторические события, смелея вводит в повествование реальные лица, стремясь нарисовать картину войны, с одной стороны, как можно более широко и полно, а с другой - исторически предельно точно. Документы и художественный вымысел идут здесь рука об руку, являясь двумя основными слагаемыми.

Именно на сочетании документа и вымысла были построены такие, ставшие серьёзными явлениями нашей литературы, произведения, как «Живые и мёртвые» К. Симонова, «Истоки» Г.Коновалова, «Крещение» И. Акулова, «Блокада», «Победа» А.Чаковского, «Война» И. Стаднюка, «Всего одна жизнь» С.Барзунова, «Капитан дальнего плавания» А.Крона, «Полководец» В. Карпова, «Июль 41 года» Г.Бакланова, «Реквием каравану PQ-17» В. Пикуля и др. Их появление было вызвано усилившимися в общественном мнении требованиями объективно, в полном объёме представить степень подготовленности нашей страны к войне, причины и характер летнего отступления до Москвы, роль Сталина в руководстве подготовкой и ходом военных действий 1941-1945 годов и некоторые другие общественно-исторические «узлы», привлёкшие пристальный интерес, начиная с середины 1960-х годов и особенно в период перестройки.

Использованная литературы:

1. Михайлова М. В., Солнцева Н. М. История русской литературы Серебряного века (1890-е – начало 1920-х годов): В 3 ч.: учебник для бакалавриата и магистратуры / М., Юрайт, 2017.
2. Келдыш В.А. История русской литературы конца XIX – начала XX века: учеб. пособие в 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2010. — 512 с.
3. Клинг О.А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов. М., 2010.

ЛЕКЦИЯ № 11.

ТЕМА 11. ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ А. СОЛЖЕНИЦЫНА. ОБРАЗ РУССКОЙ ДЕРЕВНИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. БЕЛОВА И В. РАСПУТИНА. ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ В. АСТАФЬЕВА, В. ШУКШИНА.

План:

1. Романы В. Астафьева «Пастух и пастушка», «Последний поклон», «Царь-рыба», «Прокляты и убиты».
2. Художественный мир В. Шукшина.
3. «Архипелаг ГУЛАГ» «В круге первом», «Один день Ивана Денисовича», «Матренин двор», «Красное колесо».

Цели и задачи:

1. Изучить художественное своеобразие романов В. Астафьева («Пастух и пастушка», «Последний поклон», «Царь-рыба», «Прокляты и убиты») в контексте проблематики и стиля писателя.
2. Рассмотреть особенности художественного мира В. Шукшина, его систему персонажей и ключевые темы творчества.
3. Проанализировать произведения А. Солженицына («Архипелаг ГУЛАГ», «В круге первом», «Один день Ивана Денисовича», «Матрёнин двор», «Красное колесо») как явление отечественной и мировой литературы.
4. Определить значение творчества Астафьева, Шукшина и Солженицына для осмысления исторической памяти и нравственных ценностей XX века.
5. Выявить общие черты и различия в художественных стратегиях писателей, сопоставив их художественные приёмы и мировоззренческие позиции.
6. Показать роль указанных авторов в развитии русской литературы второй половины XX века.

Используемое оборудование и образовательные технологии: проектор «Epson», проблемное обучение, блиц-опрос, дискуссия, диаграмма Венна.

Творчество Солженицына

Творчество Александра Солженицына развивалось в реалистической традиции. Его литературным произведениям свойственна масштабность описываемых событий: жизнь «маленького человека» у Солженицына всегда предстаёт частью большой истории. Его тексты отличают переплетение документальности и художественного вымысла, специфическая образность, множество библейских аллюзий и отсылок к классическим произведениям мировой литературы. Как в художественном творчестве, так и в публицистике Солженицын видел своей задачей преобразование мира и критическую оценку действительности.

К наиболее известным произведениям писателя относятся рассказы «Один день Ивана Денисовича» и «Матрёнин двор», повесть «Раковый корпус», романы «В круге первом» и «Красное колесо», а также сложное по жанровой принадлежности историко-художественное исследование «Архипелаг ГУЛАГ».

На протяжении всей жизни Солженицына большое значение в его творчестве занимала лагерная тема и критика советской власти. Рассказ «Один день Ивана Денисовича», – так обозначал его жанровую принадлежность сам автор, хотя при публикации произведение было названо повестью, – стал первым опубликованным текстом Солженицына и произвёл настоящий переворот в литературной и общественной жизни СССР. В 1962 году выход в свет подобного произведения в Советском Союзе казался немыслимым, однако публикацию с некоторыми цензурными правками одобрил лично Н.С. Хрущев. Большую роль в публикации «Одного дня...» сыграл редактор журнала «Новый мир» А.Т. Твардовский – именно он рекомендовал произведение советскому лидеру.

«Архипелаг ГУЛАГ» создавался Солженицыным на протяжении 10 лет, с 1958 по 1968 гг. Этот труд основан на письмах, воспоминаниях и интервью заключённых, а также собственном лагерном опыте автора. Опубликованный за границей, он был запрещён в СССР и спровоцировал арест и высылку Солженицына.

Среди множества публицистических работ Солженицына стоит отметить написанную на закате Перестройки знаменитую статью «Как нам обустроить Россию?», гонорар за которую автор перечислил в фонд помощи жертвам Чернобыльской аварии, и эссе «Жить не по лжи».

Личная жизнь Александра Солженицына была омрачена заключением, ссылкой и вынужденной эмиграцией. С 1940 по 1972 год он официально состоял в браке с Натальей Алексеевной Решетовской (1919–2003). Этот союз с 1948 по 1957 гг. прерывался фиктивным разводом во время заключения и ссылки писателя, однако в 1968 году супруги расстались уже по-настоящему.

В 1968 году Солженицын познакомился с 30-летней Наталией Дмитриевной Светловой, которая стала сначала секретарём и помощником писателя, а с 1973 года – и его женой. Во втором браке у Солженицына родились трое сыновей – Ермолай, Игнат и Степан. Ермолай и Степан стали преуспевающими бизнесменами, а Игнат достиг успехов в классической музыке – он пианист и дирижёр.

Тема деревни в современной литературе (по повести В. Белова «Привычное дело»)

А все, что в душе и в судьбе наболело, —

Привычное дело, привычное дело...

А. Передреев

Без деревни городу не прожить, общество это хорошо знает, и тем не менее деревня в России постоянно находится в более невыгодном с житейской точки зрения положении по сравнению с городом. Проблем много. Поэтому писатели-деревенщики пользуются в России особой популярностью и уважением. Василия Белова можно смело назвать лидером среди этой группы писателей. Его произведение “Привычное дело” — важная веха в современной литературе на деревенскую тему.

В повести перед нами проходит жизнь и судьба простого деревенского труженика Ивана Африкановича Дрынова и его жены Катерины. Автор с большой любовью и уважением относится к своим героям. Это близкие и дорогие его сердцу люди, они — частица его собственной души, они — выразители его личного отношения к жизни.

Иван Африканович — простой крестьянин, рядовой колхозник, обремененный большой семьей. Автор не наделяет своего героя какими-то особенными качествами и талантами. И выпить-то он не дурак, как говорится, и до работы “злой”, и характер

имеет покладистый. Его любят соседи и односельчане. Иван Африканович и на фронте побывал, имеет боевые награды. Он спорит с начальством и негодует, когда его несправедливо обируют. Он ищет новых путей для заработков, чтобы прокормить большую семью, хотя и безуспешно. Но его деятельная натура жаждет полезного применения сил.

Иван Африканович никогда не бывает грустен без причины и весел просто так. Когда ему подфартит, он рад и открыт всему окружающему его миру людей и природы. Поэтический склад характера, жизнестойкость, цельность — вот главные качества этой личности. Но характер Ивана Африкановича раскрывается перед читателем постепенно, герой Белова более многоплановый и глубокий, чем кажется в начале повести. Описывая житейские будни деревни, автор показывает то несправедливое и даже преступное отношение общества к труженику села. У героя и “документации” никакой нет, кроме “молочной книги”, где записывается, сколько он сдал молока от своей коровы. Но читателю автор предлагает внимательно взглянуться не в анкетные данные своего героя, а в душевные качества этого русского человека, коренного жителя деревни, поэтому, я считаю, такое большое место в повести занимает описание любви и согласной жизни Ивана Африкановича и Катерины. Вся повесть как бы воспевает большую любовь этих исконно русских людей. Автор с необычным лиризмом и художественным мастерством описывает эту любовь. Читателя потрясает сцена прощания Ивана Африкановича с погибшей женой.

В его простых словах о несправедливости смерти, забравшей у него раньше времени любимого человека, столько боли, что невольно наворачиваются на глаза слезы: “Ты уж, Катерина, не обижайся. Не бывал, не проведаль тебя, то это, то другое. Вот рябинки тебе принес. Ты, бывало, любила осенью рябину-то рвать... Да. Вот, девка, вишь, как обернулось-то... Я ведь дурак был, худо я тебя берег, знаешь сама ... Вот один теперь... Как по огню ступаю, по тебе хожу, прости...”

В этих незатейливых словах чувствуется большая нравственная сила и неподдельная скорбь утраты. Я обратил внимание на то, что Иван Африканович по-крестьянски ощущает смерть дорогого человека: “Как по огню ступаю...” То есть земля для него сливается в один образ с похороненной в ней Катериной.

Конечно, сила и значение повести Белова не только в описании этих трогательных взаимоотношений двух любящих друг друга людей. Автор, по-моему, поставил перед собой задачу показать во всех правдивых подробностях жизнь современной ему деревни. Но перед нами не просто бытописание, а выявление смысла жизни, значения труда на земле вообще.

Итак, крестьянин Иван Африканович Дрынов — человек простой и вместе с тем сложный. Он вроде бы как все на селе и в то же время очень от всех отличается. Показательно, что так воспринимают Ивана Африкановича и его земляки. Я считаю, что автор пытается создать образ идеального деревенского жителя того времени. Показать, что, несмотря на социальные и бытовые негативные условия, душа народа остается чиста. Не зря же к герою Белова не липнет никакая житейская грязь, даже когда он сам сплеховал в чем-нибудь. Например, смешно выглядит он в истории со сватовством Мишки, наутро об этом казусном случае судачат все деревенские бабы. Но смеются только над Мишкой, а Ивана Африкановича жалеют. Ясно, что Иван Африканович является для своих земляков своего рода зеркалом, которое отражает их лучшие чувства и достоинства. Он радуется им, подает пример добра.

Сила его любви и преданности Катерине благотворно влияет и на остальных сельчан. Он по-житейски мудр и нравственно чист. Вот это и является, на мой взгляд, главным в его образе и отличает от остальных крестьян.

Как сказал талантливый русский поэт Анатолий Передреев:

И города из нас не получилось,

И навсегда утрачено село...

Чтобы не попадать в такие драматические “ножницы”, надо внимательно изучать мир, который открывает перед нами писатель Василий Белов. Его “Привычное дело” играет важную роль в понимании горожанами проблем деревни, характера русского человека-селянина. Без взаимопонимания между городом и селом не может быть нормальной жизни в стране.

Символика деревни в творчестве В.Г. Распутина

Традиции русской деревни стали темой повестей и рассказов В.Г. Распутина. Для Распутина деревня стала любимой темой литературного творчества, в одной из ангарских деревень прошло детство писателя. В изображении данной темы в своем творчестве автор опирается на традиции рассказов Шукшина. Как и у Шукшина деревня выступает как особая среда со своими традициями, обычаями укладом. В некоторых произведениях («Прощание с матерой», «Нежданно-негаданно») деревня противопоставлена городу. Для Распутина деревня - особое символическое пространство. Например, в «Прощание с матерой» действие происходит в деревне на острове, изолированном от всего остального мира. Миру деревни противопоставлены города, рабочие поселки.

Деревня не только особое пространство, это и особый уклад жизни, и свои традиции, и народная нравственность. Образом, кристаллизующие народную нравственность и ее традиции является образ бабушки Дарьи в «Прощании с матерой». Ее жизнь основана на почитании родной земли, крестьянской избы, рода. Вспомним, перед тем, как поджигатели сожгли ее избу, она ее по завету своего отца, услышанному на кладбище, прибрала, побелила печку, вымыла полы. Это действие наполнено священным смыслом благодарности избе, что в ней выросли многие представители рода.

Нравственной основой жизни Дарьи является совесть: «Тяжка как помирать, а он все в памяти был, все меня такал... он говорит: «Ты, Дарья, много на себя не бери,- замаешься, а возьми ты на себя самое первое: чтоб совесть иметь и от совести не терпеть» [1, с.52]. Раньше совесть сильно различали». Понимание совести противопоставлено современности: «Раньше ее видать было: то ли она есть, то ли нет. Кто с ей- совестливый, кто без ее- бессовестный. Тепери холера разберет, все сошлось в одну кучу- что то, что другое. Поминают ее без пути на каждом слове, до того, христовенькую, истрепали, места живого не осталось... Народу стало много боле, а совесть, поди-ка, та же вот и источили ее, уж не для себя, не для спросу, хватило б для показу» [1, с. 72].

Образ Дарьи противопоставлен молодому поколению. Петруха, чтобы на него обратило внимание начальство и получить деньги за избу, сжигает дом своей матери. Остальные представители молодого поколения забывают о стариках. Исключением является Павел, старший сын Дарьи. Перспективы затопления деревни пробуждают в нем совесть. Если Петруха с радостью участвует в поджогах, то у Павла перспектива участвовать в уничтожении родной деревни вызывает нравственные страдания: «Кто-то должен потом будет братья и за такую работу, но Павел и представить не мог, как бы он стал командовать поджогом родной деревни. И двадцать, и тридцать, и пятьдесят лет

спустя люди будут вспоминать: «А-а, Павел Пинигин, который Матеру спалил» Такой памяти он не заслужил» [1, с.78]

Верность стариков родной деревне, ее укладу, традициям приводит к нежеланию переезжать, приспособливаться к новой жизни. «Прощание с матерой» заканчивается тем, что старики так и остаются на острове, не желая расставаться с привычным для них миром. Не случайно туман, который окутывает Ангару и остров остается символом неопределенности будущего. Матера символизирует в произведении историю, традиции деревенского уклада жизни, который уходит в прошлое. Матере противопоставлен новый поселок городского типа, похожий на улей, а также город с его дороговизной и ритмом жизни. Новый поселок и город символизируют наступление новой жизни, которую не хотят принимать жители Матеры. Сопротивление стариков вызывает непонимание молодого поколения. «Давно пора сковырнуть вашу Матеру и по Ангаре отправить»[1, с.99].

Помимо совести Дарье характерно трудолюбие, религиозность, единство с природой, жалость к людям: «И про людей я разглядела, что маленькие оне. Как бы не преставлялись, а маленькие. Жалко их.

..Люди про свое место под Богом забыли- от че я тебе скажу». Жалость Дарьи вызывает молодое поколение в силу отсутствия традиций, нравственных основ жизни: «Тут не приросли и нигде не прирастете, ниче вам не жалко будет. Такие уж вы есть... обсевки» [1, с.89]. Близость Дарьи к природе связано с живым ощущением Бога, его милости, которая растворена в природе. Подобное мировосприятия можно рассматривать как живое, непосредственное ощущение Бога: «За Андреевой спиной, в прихожей, где солнце выходило на Ангару, стояло солнце. Лицо ее просветлело. Господи! – виновато прошептала Дарья. –А я про смерть.. Не иначе как с ума, старая, сошла. Не иначе». Религиозность связывает Дарью с традициями рода. В ночь, когда они прощаются с избой, она по традициям предков готовит ее к смерти, белит печку, моет полы, а последнюю ночь проводит в молитве: «И всю ночь она творила ее, виновато и смиренно прощаясь с избой, и чудилось ей, что слова ее что-то подхватывает и, повторяя, уносит вдаль»[1, с.95].

С позиции соблюдения традиций, основ традиционной нравственности оценивается общественный прогресс, его цена: «Надо- значит, надо, но, вспоминая, какая будет затоплена земля, самая лучшая, веками ухоженная и удобренная дедами и прадедами и вскормившая не одно поколение, недоверчиво и тревожно замирало сердце: а не слишком ли дорогая цена? Не переплатить бы» [1,с.89] . С этих же позиций оценивается уничтожение изб, кладбища. Символ тумана, который окутал весь мир в конце повести, автор не дает окончательного ответа на вопрос, кто прав, кто виноват, а оставляет его на размышления читателя. И действительно, что в процессе общественного развития важнее, сохранение культурных традиций, или внедрение новшеств, открытость человека и общества к переменам? Ответ на этот вопрос- суть взаимоотношений стариков с молодежью в повести. Молодежь открыта миру, его переменам, но у нее нет традиций, нравственных основ, старики концентрируют традиции предков, традиционного крестьянского образа жизни, но не способны к переменам.

Расширение нравственной проблематики происходит в рассказе «Женский разговор». В основе его - взаимоотношения бабушки и внучки. Внучка попала к бабушке на перевоспитание после аборта. «Девка она рослая, налитая, по виду - вправду в бабы отдавай, но умишко детский, несозревший, голова отстает. Все еще по привычке задает вопросы там, где пора с ответами жить»[1, с.122],- так характеризует автор свою героиню.

Основа их разногласий с бабушкой и доминирующая тема разговора - роль женщины в семье, взаимоотношения с мужчинами. «Сейчас важно, чтобы женщина была лидер», - заявляет внучка. Для нее важна самореализация женщины. У бабушки основа отношений в семье - любовь: «К нему прижаться потом надо, к родному-то мужику, к суженому-то. И подчеркнула «родного» и «суженого», поставила на подобающее место. Прижаться надо, поплакать сладкими слезьми. А как иначе: все честь по чести, по закону, по сговору. А не по обнюшке. Вся тут, как Божий сосуд: пей, муженек, для тебя налита» [1, с.124].

Соблюдать нравственные законы и устои - таков наказ бабушки в конце разговора: «Ох, Вихтория, жизнь - спаси и помилуй... Устою возьми. Без устои так тебя истреплет, что и концов не найдешь» [1, с.124]. Необходимость сохранения традиций и нравственных основ общества - такова основная мысль произведений Распутина. Уничтожение русской деревни с ее устоями рассматривается как возможный источник нравственных проблем общества. В рассказе «Ночной разговор» автор рассуждает: «Сковырнули за ради него [электричества] ангарские деревни, затопили поля и луга, порушили вековечный порядок - все за-ради электричества, а им-то обнесли ангарские деревни, пустив провода далеко в стороне» [1, с.125]. Так разрушение деревень не привело к улучшению жизни сельских жителей.

Таким образом, мир деревни символизирует у Распутина определенный уклад жизни, культурные традиции, нравственные основы, которые уничтожаются в процессе развития советского общества.

Уничтожение деревень символически связано с кризисом нравственности, исчезновением культурных традиций русской деревни. Во многом интерес к нравственной проблематике, теме совести, исторической и культурной памяти составляет основу творчества Распутина. В этом ключе его творчество развивается параллельно с развитием данной тематике в лирике Вознесенского, Окуджавы, Высоцкого, прозе Ч. Айтматова.

Творческий путь В. Астафьева

Первые шаги Виктора Астафьева на литературном поприще приходятся на конец 40-х – начало 50-х гг. XX в. Однако ни сборник рассказов «До будущей весны» (1953), ни роман «Тают снега» (1958) еще не предвещали рождения значительного художника. Многие в этих книгах не поднималось выше беллетристики, отмеченной примелькавшимися тематическими и стилевыми стереотипами.

Только начиная с «Перевала» (1959), а точнее – со «Стародуба» (1960) (со второй редакции этой повести), можно говорить о появлении интересного писателя. Если в ранних произведениях речь шла преимущественно о сегодняшнем дне, то в «Перевале» автор обращается к минувшему. Овладение принципом историзма начинается с обостренного внимания к автобиографическому или более отдаленному – дореволюционному материалу. В «Перевале» поиски художника завершаются открытием детского характера – и не просто мальчика-подростка Ильки, но сироты с недетски трудной судьбой. Прежде герои Астафьева представляли в несколько плоскостном освещении, теперь писатель широко обращается к искусству светотени. Повесть стала заметным «перевалом» на пути к овладению художническим мастерством.

Повесть «Стародуб» посвящена Леониду Леонову. Не только ее тематика близка леоновской – в самом методе ошутима близость к философскому видению мира, которое существенно дополняет прежнюю, лирико-драматическую манеру письма. Истинное и мнимое представление о достоинстве человеческой личности, гуманное отношение к

природе – это и многое другое становится предметом углубленного исследования художника.

Особый интерес проявляет Астафьев к двум натурам – выломившемуся из «древлеотческих» устоев кержаков непокорному и дерзкому Фаефану и его приемному сыну Култышу. Их роднит сыновне-рачительное отношение к природе («Тайга – клад, но с чистым сердцем надо к нему притрагиваться...»). Нетерпимы Фаефан и Култыш к тем, кто нарушает извечные законы тайги. Фаефан может сказать своему родному сыну Амосу, убившему соболюху, которая ждет потомство: «Ты враг природе...» – и добавить с горечью, убежденно-отчужденно: «Вра-аг». В «Стародубе» писателем впервые вводится мотив мести тому, кто, ослепленный алчностью, посягает на живую и неживую природу. Сама тайга жестоко расплачивается с Амосом за обиды и посягательства на ее святыни. Еще в «Перевале» подспудно прозвучала тема, которая станет в «Стародубе» одной из центральных, – важный для этической концепции художника момент испытания человека бедой, горем, испытания его на истинную человечность. Так рождается афоризм: «Железо калит огонь, человека – беда».

Персонажи В. Астафьева крепко привязаны к земле, но героев своих писатель чаще всего выбирает из тех, кто занимается самыми древними человеческими ремеслами – охотой и рыболовством. При этом герой-охотник лишен возвышенного ореола, щеголеватости и горделивой позы, настолько органично слит он с природой, ее дыханием и ритмами.

В 60-е гг. творчество В. Астафьева развивается преимущественно в русле популярных тогда жанров повести и рассказа: «Звездопад» (1960; вторая редакция – 1972), «Кража» (1965), «Где-то гремит война» (1967), «Последний поклон» (1968 – 1978), сборники рассказов. Эти произведения принесли их создателю широкую известность, обозначили, наряду с книгами В. Белова, С. Залыгина, Е. Носова, В. Шукшина и других писателей, начало нового этапа отечественной словесности.

В «Краже» Астафьева развита тема леоновского «Вора». Юные герои повести учатся самому трудному в жизни – умению бескорыстно отдавать. Так писатель продолжил одну из тем мировой литературы, некогда отлившуюся в крылатую формулу Шота Руставели: «То, что взял, считай пропало, то, что отдал, то твое».

Стремление писателя показать истоки народного характера обусловило всесторонний анализ в книге «Последний поклон» таких его слагаемых, как сострадание, долг, совесть, красота. В произведении много персонажей: взрослые и юные, счастливые и неудачники, оседлые и «заболевшие» охотой к перемене мест, натуры цельные, упорные, настойчивые и те, о ком в народе говорят «непутевый». Однако в центре повести две судьбы – бабушка и внук. Самым святым и светлым обогатилось мирозерцание юного героя именно под влиянием бабушки.

У бабушки Катерины Петровны характер решительный и даже властный (не случайно односельчане прозвали ее «генералом»), но вместе с тем сколько душевного тепла, доброты и любви к людям сокрыто под внешней суровостью этой женщины. Способность понять человека, сострадание к чужой беде – вот что привлекает к ней сердца. Катерина Петровна из числа натур, которые воплощают не просто существенные черты уклада русской деревни, но нравственные устои нации.

В 70-е гг. писатель создает три наиболее значительных произведения – «Пастух и пастушка» (1971), «Ода русскому огороду» (1972) и «повествование в рассказах» – «Царь-рыба» (1975). В это десятилетие в деятельности писателя наблюдаются две, казалось бы,

противоположные тенденции. С одной стороны, тяготение к циклизации отдельных произведений («Царь-рыба»), с другой – расцвет такого лапидарного жанра, как лирико-философская миниатюра («Затеси»).

«Ода русскому огороду» – это как бы «отдых», промежуточный финиш, выход к более обнаженной публицистической манере перед особым лирико-драматическим (с оттенком трагизма) и откровенно философским способом повествования в «Царь-рыбе». В «Оде...» прежде всего воспето то прекрасное, что произрастает в душе русского человека. Произведение написано великолепным стилем, его с полным правом можно назвать и «Одой русскому языку».

История и нравственный опыт народа, опыт и разум человечества – вот какими масштабами измеряет писатель стоящие перед ним эстетические задачи. В свете этого былая проблематика связи и преемственности поколений дополняется новым компонентом – проблемой памяти.

Одновременно с «Одой русскому огороду» В. Астафьев трудится над повестью «Пастух и пастушка», которая стала новым шагом в разработке военной темы по сравнению не только со «Звездопадом», но и с повестью «Где-то гремит война». В ней вступает в силу условность философского повествования с его особой трактовкой категории Времени, предельной обобщенностью образов. Для философского жанра важен принцип соотносительности нынешнего с минувшим. Именно такова композиция «Пастуха и пастушки», где прошлое и современность сопрягаются в единое целое. Повесть, центральная часть которой посвящена событиям Великой Отечественной войны, обрамляют условно-символические сцены. В зачине и эпилоге, звучащих с силой реквиема, изображена женщина – Скорбящая Пьета, застывшая над могильным холмиком с пирамидкой.

«Рядом с ее лицом качалась, шелестела сухая, немощная травинка. Все бури мира, все буйство земли вобрала она в себя, утишила их собою, боязно храня в бледной луковке корешка, стиснутого землею, надежды на пробуждение свое и наше».

Вот так космическая беспредельность и малая былинка, совмещенные в одной стилевой структуре, создают особый тип повествования, огромный по обобщающей силе пейзаж, запечатлевший вечное борение жизни и смерти. Эта стилевая манера характерна и для книги в целом, где чередуются конкретно-бытовые и обобщенно-символические сцены и образы.

Отличительная особенность повести – в широком использовании поэтики контраста. Так намеренно стилизованный буколический смысл самого названия дезавуируется звенящей трагедией повествования. И в дальнейшем содержательные антитезы (светлый мир – фашистское нашествие; Костяев – Мохнаков и т.д.) дополняются композиционно-стилевыми контрастами.

«Современная пастораль» и повесть-реквием... Что тут отвечает истине? А может быть, это оксюморонное сочетание, где второй член двуединства отрицает первый? Писатель поступает тоньше, глубже решая проблему столкновения наивности и жестокости, буколического и трагического в той сложной и противоречивой диалектике взаимосвязей, как это бывает нередко в критические эпохи, моменты тягчайших испытаний человеческого духа.

В повести переплетаются три партии трех дуэтов: sentimentalного (пастух и пастушка на сцене оперного театра), трагического (судьба старика и старухи) и лирико-драматического (история Люси и Бориса).

Деревенские старик и старуха соотнесены в структуре повести по принципу отдаленных ассоциаций с нарядными кукольно-фарфоровыми пейзажами – пастухом и пастушкой, которых созерцает в юности на сцене оперного театра Борис Костяев. Здесь-то и возникает наивно-щмящий мотив «сиреновой музыки», столь характерный именно для стилистики пасторали. Мотив этот ведет тему пасторали, трижды возникая по ходу развития действия в узловых местах сюжета. Наконец, окончательное разрушение магии пасторали, что уже как бы обещал нам автор, добавляя эпитет «современная», происходит в финале.

Совесть, совестливое начало, столь характерное для русской классической литературы, определяет тональность «Царь-рыбы». Художник исследует различные типы отношения к природе: потребительски-хищническое, равнодушно-созерцательное и рачительно-сыновнее. Здесь, пожалуй, впервые у Астафьева щедрый урожай собирает сатира: яростное глухое негодование, когда речь идет о браконьерах Игнатьиче и Командоре, презрительная ирония, когда в поле зрения попадает фигура «совсем еще молодого, но уже перекормленного» Гоги Герцева.

Если Игнатьич, Командор, Грохотало и им подобные – примитивно-грубоватые потребители, которые охоту сменили на разбой в храме, именуемом природой, то Гога Герцев, тоскующий по латам сверхчеловека, – духовный браконьер. Первые, истребляя природу, косвенно укорачивают век человечества. Второму этого уже мало, его вождения простираются дальше (не зря он листал в свое время и Блаженного Августина, и Ф. Ницше): желая свободы и полной воли для себя, он посягает на своего ближнего. «Гордое одиночество, – как замечено у В. Астафьева, – игра в беду, и ничего нет подлее этой игры». Гога Герцев – хорошо тренированный парень, начитанный в модной западноевропейской философии. Правда, этот декорум сути не затронул, только его потребительство и бездуховность стали еще более лютыми, а презрение к «малым сим» достигло предела.

Мы знаем тундру Мамина-Сибиряка. Нам хорошо знакома тайга с ее угрюмо-диковатыми сильными людьми, разделенными пропастью классовых, сословных конфликтов, воспетая Вяч. Шишковым. Но тундру и тайгу, которые открывает ключом своей поэзии В. Астафьев, мы еще не знали. Тут свои суровые законы, прежде всего законы совести, не подвластные юрисдикции, но именно они-то и приобретают острейший социальный смысл.

Симпатии В. Астафьева на стороне таких людей, как Аким, которым дорога великая и добрая книга природы. Аким – сложная натура. Автор отнюдь не идеализирует его, не проходит мимо многих изъянов этого бывалого человека. Здесь не просто искусство светотени, но та горечь и терпкость жизни, те ее трудности, которые не имеет права обходить истинное искусство.

Углубление гуманизма в творчестве В. Астафьева выразилось в повышенном внимании к человеку скромному, душевно деликатному. Именно таков старый бакенщик Павел Егорович. При этом В. Астафьев умеет так осветить объект своего исследования, что мы начинаем многое понимать, даже порой прощаем ему недостатки и слабости. В главе «Туруханская лилия» привлекает естественной красотой, робкой прелестью северная лилия, а не ее южная родственница «Валлота прекрасная» с «горластой роскошью, назойливой яркостью». Тем же этическим и эстетическим постулатам отвечает и образ Павла Егоровича, глаза у которого «спокойно светились таежным, строгим светом», а вся натура вызывала «ответное доверие».

Наедине с суровой тайгой оттачиваются смелость, выдержка, находчивость человека, умение все делать своими руками, преодолевать опасности и лишения, среди которых самое тяжкое – одиночество; формируется характер, закаляется воля, упорство в достижении целей и оптимизм. Главное – вырабатывается доверительное отношение к природе и людям. Выявляя нравственный аспект взаимоотношений между человеком и природой, писатель утверждает: «Справедлива, мудра, терпелива наша природа». На этой почве возникает принципиально новое обобщение. Многоликие главы повествования объединяются ключевым образом царь-рыбы – огромного существа, обитающего в глубинных водах, от имени самой поруганной природы вершащего строгий и нелюбезный суд.

В 80-е гг. расширяются жанровые границы в творчестве писателя: вышли в свет книги литературно-критических и публицистических статей «Посох памяти», большой очерк «Там, в окопах», впервые писатель выступил в жанре большой эпической формы – роман «Печальный детектив» (1986).

Концентрация социально-психологических зол, нагнетание отрицательных фактов современной действительности вызывают после прочтения «Печального детектива» острое ощущение драматизма жизни. Раздробленность очерково-публицистической композиции «Печального детектива» преодолевается введением центрального образа – Леонида Сошнина, бывшего оперуполномоченного милиции. Горестное его повествование о собственных злоключениях и бедах окружающей среды подтверждает емкую значимость заглавия романа. Писатель попытался поставить многие наболевшие вопросы: личность и государство, человек и закон, юридическое право и нравственные нормы бытия, его тревожит, откуда берется, с одной стороны, звериное в человеке, а с другой – покорность, безалаберность, безответственность.

Трезвость авторского взгляда не умаляет сострадания к тем, кто по своей и нашей вине оказался на краю пропасти. Затронута и такая проблема, как деформация некоторых исконных народных представлений о добре и зле. С большой горечью фиксируются случаи семейного разлада, ущербности внутрочеловеческих отношений, хотя о семье говорится как о фундаменте не только государства, но и цивилизации.

По воле автора главному герою книги дано право пролить свет на истоки скверны в нашем обществе, обнажить пружины тех искривлений, что задели народную душу. Перекладывая ответственность на всех: школу, коллектив, государство, – мы забыли прежде всего с самих себя спросить строго – таков конечный вывод романа.

«Печальный детектив» – вариант не лирического, как было прежде, но обличительного дневника. Видимо, отсюда недостаточно полная прорисованность внутреннего мира большинства персонажей, ослабленность психологического анализа.

«Печальный детектив» написан в форме объективированного романного повествования. Возможность такого пути писатель предвидел десятью годами раньше:

«Боюсь я этого слова «роман». Но главное, если бы я писал роман, я бы писал по-другому. Возможно, композиционно книга была бы стройнее, но мне пришлось бы отказаться от самого дорогого...». Опыт «Печального детектива» свидетельствует, что эти опасения были небезосновательны. Огорчительны и сбои собственно языкового плана. Прежние произведения художника отличала емкость повествования, стилевое многоцветье, богатство подтекста. В новом романе все как-то поблекло, полнозвучие слова потеснила однослойная информативность. Однако не эти огрехи художественной формы настораживают в эволюции блистательного мастера. «Печальный детектив» еще раз

подтверждает истину о том, что коллекционирование скверны – отнюдь не удел большого искусства.

Творчество Василия Шукшина

Василий Шукшин писал всего лишь немного больше десяти лет, но после него осталось такое наследие, которое не всегда оставляют писатели, имевшие долгий творческий путь.

Первые рассказы Шукшина повествуют о людях, с которыми он вырос, кого видел каждый день. В его произведениях очень четко отражаются различные духовные и моральные изменения, которые происходят с людьми.

Шукшин – реалист, поэтому в его романах и рассказах нет места надуманности. При этом каждый персонаж является интересной и глубокой личностью, которая имеет свои особые черты. На протяжении каждой истории автор держит читателя в напряжении, заставляет задумываться о реалиях и делать определенный выбор. Несмотря на то, что герои первых рассказов Шукшина простые люди, они все равно часто размышляют о смысле жизни и своем месте в нем, просто делают это достаточно просто, без пафоса и высокопарных фраз.

Автор всегда старается раскрыть для читателя именно духовный образ своих героев. В своих романах он говорит о том, что не всем и не всегда удается найти истину, но даже ее поиски являются возможностью лучше познать себя и раскрыть свою душу. Все герои Шукшина умеют критически себя оценивать, анализировать свои поступки и пытаются понять, как нужно жить, чтобы совесть всегда оставалась чистой. Очень часто главные герои переживают душевные надломы, сильное напряжение.

В произведениях Шукшина есть много трагизма. Писатель очень остро реагировал на человеческую злость, невежество, произвол и безнаказанность, которая существовала и существует в обществе. Поэтому он старался показать в своих произведениях то, что человек, несмотря на обстоятельства, всегда должен оставаться человеком, иначе темнота его попросту поглотит.

Использованная литературы:

1. Михайлова М. В., Солнцева Н. М. История русской литературы Серебряного века (1890-е – начало 1920-х годов): В 3 ч.: учебник для бакалавриата и магистратуры / М., Юрайт, 2017.
2. Келдыш В.А. История русской литературы конца XIX – начала XX века: учеб. пособие в 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2010. — 512 с.
3. Клинг О.А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов. М., 2010.
5. Огрызко В.В. Кто сегодня делает литературу в России / Вып. 2: Современные русские писатели. – М.: Лит. Россия, 2008. – 496 с.
6. Чупринин С.И. Русская литература сегодня: Большой путеводитель. – М.: Время, 2007. – 576с.
7. Morson, Gary Saul (2023). Wonder Confronts Certainty: Russian Writers on the Timeless Questions and Why Their Answers Matter.

ЛЕКЦИЯ № 12.

ТЕМА 12. ЛИТЕРАТУРА ПЕРИОДА «ОТТЕПЕЛИ». «ЭСТРАДНАЯ» ПОЭЗИЯ. «ТИХАЯ» ПОЭЗИЯ.

План:

1. Культурный феномен «Оттепели». Повести и романы И.Эренбурга, В.Аксенова, А.Гладилина.
2. Лирика Е.Евтушенко, А.Вознесенского, Б.Ахмадуллиной. Лирика Н.Рубцова, А.Жигулина. В.Соколова.
3. Художественный феномен «бардовской» лирики: творчество В.Высоцкого, А.Галича, Б.Окуджавы.

Цели и задачи:

1. Изучить культурный феномен «оттепели» и его отражение в повестях и романах И. Эренбурга, В. Аксёнова, А. Гладилина.
2. Проанализировать лирику «шестидесятников» (Е. Евтушенко, А. Вознесенский, Б. Ахмадулина) и творчество Н. Рубцова, А. Жигулина, В. Соколова в контексте духовных исканий эпохи.
3. Рассмотреть художественный феномен «бардовской» песни и лирики на примере творчества В. Высоцкого, А. Галича, Б. Окуджавы.
4. Определить роль литературных и поэтических практик 1950–1960-х годов в формировании нового мировоззрения поколения.
5. Выявить общие тенденции и индивидуальные особенности поэтики писателей, поэтов и бардов «оттепели».
6. Показать значение литературы и авторской песни этого периода для развития отечественной культуры второй половины XX века.

Используемое оборудование и образовательные технологии: проектор «Epson», проблемное обучение, блиц-опрос, дискуссия, ромашка Блума, концептуальная таблица, категориальная таблица.

В период «оттепели» существенным, хотя и временным было ослабление тоталитарного контроля государства, когда общая демократизация способов управления культурой значительно оживила творческий процесс. На происходящие процессы и на изменение ситуации в стране более всего отреагировала литература. Важнейшее значение для дальнейшего развития литературного творчества имела реабилитация некоторых репрессированных при Сталине деятелей культуры. Появились новые литературные произведения, ставившие острые проблемы: «Не хлебом единым» М. Дудинцева, «Районные будни» В. Овечкина. Большой резонанс у читателей вызвала поэма А. Твардовского «За далью даль», в которой впервые было сказано о культе личности И. Сталина.

Советский читатель заново открыл для себя многих авторов, имена которых замалчивались в 1930–1940-х годах, а теперь заново вошли в литературу: С. Есенин, М. Цветаева, А. Ахматова. В мире литературы и искусства был реабилитирован ряд имен: Ю. Тынянов, М. Булгаков, И. Бабель.

Характерной чертой эпохи стал массовый интерес к поэзии. Поэзия вошла в моду – стихи читали в концертных залах, на стадионах. Вошло в практику собираться по субботам на площади Маяковского, вокруг памятника поэту, где выступали молодые поэты, писатели, философы. В это время появляется целая плеяда замечательных молодых авторов, чье творчество составило эпоху в русской культуре: поэты-«шестидесятники» Е. А. Евтушенко, А. А. Вознесенский, Б. А. Ахмадулина, Р. И. Рождественский. Огромную аудиторию собирали поэтические вечера, происходившие в аудитории Политехнического музея. Широкую популярность обрел жанр авторской песни, в которой автором текста, музыки и исполнителем являлся, как правило, один человек. Официальная культура относилась к самодельной песне настороженно, издание пластинки или выступление по радио или на телевидении было редкостью. Широкую доступность произведения бардов достигли благодаря магнитофонным записям, которые тысячами расходились по стране. Настоящими властителями дум молодежи 60–70-х годов стали Б. Ш. Окуджава, А. Галич, В. С. Высоцкий.

В прозе однообразная парадность сталинского соцреализма сменилась обилием новых тем и стремлением изображать жизнь во всей присущей ей полноте и сложности. Особым духом творческих исканий проникнута литература писателей-«шестидесятников»: Д. А. Гранина (Германа) («Иду на грозу» 1962 год), Ю. Н. Нагибина («Далекое и близкое» 1965 год), Ю. П. Германа («Дорогой мой человек» 1961 год), В. П. Аксенова («Звездный билет» 1961 год). Много интересного было создано в жанре фантастической литературы. Философской глубиной, необычайно широким культурным диапазоном отличаются произведения писателя и ученого И. А. Ефремова («Туманность Андромеды» 1957 год, «Лезвие бритвы» 1963 год) и братьев А. Н. и Б. Н. Стругацких («Понедельник начинается в субботу» 1965 год, «Трудно быть богом» 1966 год, «Пикник на обочине» 1972 год).

В произведениях, посвященных Великой Отечественной войне, героически возвышенные образы сменяются изображением тяжести военных будней. Писателей интересует обыкновенный человек в условиях фронта: на смену нестигаемому Мересьеву приходит герой, которому знаком и страх, и боль, и душевное смятение. Новую правду о войне раскрыли в своих произведениях Ю. В. Бондарев (роман «Батальоны просят огня» 1957 год), К. М. Симонов (роман-трилогия «Живые и мертвые» 1959 – 1971 годы).

Важную роль в литературной жизни 60-х годов играли литературные (толстые) журналы. В 1955 г. вышел первый номер журнала «Юность». Среди журналов выделяется «Новый мир», который с приходом туда в качестве главного редактора А. Т. Твардовского обрел особую популярность среди читателей. Именно в «Новом мире» в 1962 году с личного разрешения Н. С. Хрущева была опубликована повесть А. И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича», где литература впервые коснулась темы сталинского ГУЛАГа.

Однако до полной свободы творчества в годы «оттепели» было далеко. Факты сталинских методов обращения с деятелями культуры случались периодически. В критике по-прежнему время от времени слышались обвинения в «формализме», «чуждости» в адрес многих известных писателей: А. А. Вознесенского, Д. А. Гранина, В. Д. Дудинцева. Жестокой травле подвергся Борис Леонидович Пастернак. В 1955 году Б.Л. Пастернак закончил главный труд своей жизни – роман «Доктор Живаго», над которым писатель работал в течение 10 лет. Сюжетную канву романа составила жизнь главного героя – Юрия Живаго, показанная на фоне событий российской истории за более чем сорокапятилетний срок. Журналы отказались принять рукопись, но затем в дальнейшем

роман был опубликован. В 1958 году Б.Л. Пастернаку была присуждена Нобелевская премия по литературе. Советские власти немедленно потребовали, чтобы Л. Б. Пастернак отказался от нее. В прессе развернулась очередная «проработочная кампания». Б.Л. Пастернака обвиняли в антинародности, презрении к «простому человеку». В довершение всего он был исключен из Союза писателей СССР. В сложившейся обстановке Б. Л. Пастернаку не оставалось ничего, кроме как отказаться от награды. Конфликт губительным образом сказался на здоровье писателя: 30 мая 1960 года Бориса Леонидовича Пастернака не стало.

Следует отметить, что в 50-е годы в СССР возник «самиздат» – так назывались машинописные журналы (например, журнал «Синтаксис»), в которых свои произведения печатали молодые писатели и поэты, не имевшие надежды на публикацию в официальных изданиях. Основателем «Синтаксиса» был молодой поэт А. Гинзбург. В журнале печатались произведения Б. Ахмадулиной, Б. Окуджавы, Е. Гинзбург, В. Шаламова. За «антисоветскую агитацию» А. Гинзбург был приговорен к двум годам лагерей. Появление «самиздата» стало одним из проявлений зарождавшегося в кругах интеллигенции оппозиционного советскому государству - движения диссидентов.

Эстрадная поэзия

Этим термином обычно обозначают исторически конкретное явление в истории русской литературы, когда на рубеже 1950-1960-х годов несколько поэтов (прежде всего Белла Ахмадулина, Андрей Вознесенский, Евгений Евтушенко, Булат Окуджава, Роберт Рождественский) начали читать свои стихи в Политехническом музее, в Дворце спорта в Лужниках, в других залах, рассчитанных на сотни и тысячи слушателей. Эта практика в ту, еще дотелевизионную эпоху, во-первых, сделала их безусловными литературными звездами, а во-вторых, непосредственным образом сказалась на характере самих «эстрадных» стихов, стимулируя тяготение этих поэтов (и их последователей) к повышенной коммуникативности, форсированно яркой образности, исповедальному и проповедническому пафосу, афористичности и публицистичности, эффектным ораторским жестам. Голос и манера поведения поэта, его имидж, легенда, окутывающая его образ, при этом органичной и неотъемлемой частью входят в состав лирического мессиджа, облегчают его усвоение максимально широкой аудиторией слушателей.

Такая авторская стратегия в период хрущевской «оттепели» была, разумеется, инновационной, хотя, разумеется, она и опиралась на давнюю традицию, представленную, с одной стороны, поэтами-импровизаторами (см. «Египетские ночи» Александра Пушкина) и чтецами-декламаторами XIX столетия, а с другой, такими равно репрезентативными поэтами Серебряного века, как Константин Бальмонт, Игорь Северянин, Николай Агнивцев или Владимир Маяковский. Так что постепенное вытеснение «эстрадной» (в строгом смысле слова) поэзии с доминирующих позиций в 1970-1980-е годы не привело (да и не могло привести) к исчезновению самого этого типа взаимоотношений авторов с публикой. Не нуждается в доказательствах высокий эстрадный потенциал авторской песни и, в особенности, рок-поэзии, лидеры которой (Майкл Науменко, Александр Башлачев, Борис Гребенщиков, Виктор Цой, Константин Кинчев, Александр Шевчук и др.) заняли в 1980-е годы то место в общественном сознании, которое ранее принадлежало, например, Е.Евтушенко или Б.Окуджаве. Эстрада, впоследствии поддержанная телевидением, дала известность поэтам-иронистам, если условно объединить этим понятием таких мало в чем остальном схожих авторов, как

Игорь Губерман, Игорь Иртеньев, Владимир Вишневский или школа куртуазных маньеристов (Вадим Степанцов и др.). Правомерно, - как напоминает Владимир Новиков, - говорить и о том, что в 1980-1990-е годы «была у нас еще и своего рода «филологическая эстрада», представленная прежде всего концептуалистами, и в первую очередь – Приговым». С еще большим основанием эти слова можно отнести к Льву Рубинштейну, чьи произведения несравненно интереснее в авторском концертном исполнении, чем при чтении глазами.

Тем не менее на протяжении последних пятнадцати-двадцати лет явления этого порядка воспринимались (и до сих пор воспринимаются) как либо сугубо индивидуальные, «штучные», либо – еще чаще – как маргинальные и, во всяком случае, не располагающие в представлении публики статусными характеристиками собственно поэзии, где подчеркнутый аутизм стал за это время и общим стилем и признаком хорошего литературного тона (вкуса). Понятно и оправдано поэтому стремление ряда авторов нового поколения внетекстовыми инъекциями вновь возбудить затухший было интерес к стихам. Речь в данном случае идет прежде всего о таких сугубо эстрадных формах презентации поэтического слова, которые Данила Давыдов называет «новой песенностью» и «новой устностью», понимая под ними «поэзию, рассчитанную на эстрадное предьявление, иногда и с музыкальным или видеосопровождением». Первыми среди авторов, пытающихся вернуть поэзию на эстраду, обычно числят Псою Короленко и Шиша Брянского. Или, например, чемпиона слэм-конкурсов Андрея Родионова, о котором Ян Шенкман говорит так: «Родионов исполняет стихи, пританцовывая и вскрикивая. Если бы он соревновался в чтении с Децлом, еще неизвестно, кто выиграл бы. Лично я голосовал бы за Родионова».

Массового успеха этот тип поэтической коммуникации пока не имеет. Зато он стопроцентно востребован в бесчисленных литературных салонах и клубам, где, - продолжим цитирование Яна Шенкмана, - «публика ожидает, что ее рассмешат или на худой конец удивят. (...) За отсутствием иронии сойдут и другие привлекающие внимание странности: мат, сленг, компьютерная терминология, гомосексуальные и наркотические сюжеты...».

Экстраполируя уже существующие и только лишь намечающиеся тенденции, можно, вероятно, наметить два возможных пути экспериментов к энергетическим потенциалов эстрады. Либо к шоу-бизнесу, хоть в версии Н.Агнивцева, хоть в версии телепередач уровня «Аншлага» и «Кривого зеркала». Либо к гражданской поэзии, протестного, скорее всего, характера, почти совсем не представленной, но безусловно ожидаемой на сегодняшнем рынке идей и инноваций.

Тихая лирика

В поэзии в собственном смысле слова на смену гражданской, «громкой» поэзии приходит «тихая лирика». Гражданская поэзия, как правило, посвящена общественно-политической проблематике и обращена к широким массам, тихая же поэзия, которая занимает значительное место в творчестве авторов послеоттепельного двадцатилетия, обращена к проблемам нравственно-философским, к душе конкретного человека и часто имеет медитативный, созерцательный, философический характер.

Для тихой лирики характерен мотив возвращения к истокам, незамутнённым истокам человеческого бытия: во-первых, к природе как истоку жизни всего человечества, во-вторых, к детству как истоку жизни конкретного человека. Зачинатель тихой лирики –

Владимир Соколов. В стихотворениях «Болезнь», «Первое свидание» он поэтизировал чистоту первозданных человеческих чувств и красоту мира, виденного глазами влюблённого. Но наибольшую известность среди представителей тихой лирики получил всё же Рубцов.

Родина Николая Рубцова (1936 – 1971) – русский Север, архангельские места, город Тотьма. О том, каким трудным оказалось его детство, пришедшее на годы войны, он впоследствии сам вспоминал в стихотворении «Детство» («Мать умерла. Отец ушёл на фронт...») В шестилетнем возрасте потерял родителей. Это была незаживающая рана на долгие годы. После этого будущий поэт стал впечатлительным, отчасти болезненным, трудно сходящимся с людьми. Большая часть детства проходила в детском доме села Никольское. Именно детский дом дал Рубцову чувство родного дома: у мальчика было ощущение, что он нашёл свою вторую семью. В дальнейшем творчестве («Синенький платочек») он вспоминает о детском доме исключительно с нежностью.

По окончании школы некоторое время учился в лесотехническом техникуме, затем служил на Балтийском флоте, там же впервые стал публиковать в стенгазете свои стихотворения. В тогдашних его текстах доминировала морская романтика. Отслужив, на некоторое время осел в Ленинграде и там сошёлся с определёнными литературными кружками, члены которых отметили его талант и посоветовали поступать в Литературный институт, что Рубцов и сделал в 1962.

Нравы Литературного института, хотя по своей природе Рубцов был человеком замкнутым, склонили его к разгулу. Он бил окна, ломал мебель и наконец через два года был исключён. Однако у него нашлись защитники, прежде всего те преподаватели, которые ценили его талант. Рубцов добился восстановления на заочном. Он уезжает в родные места и там проводит по полгода, пишет новые стихотворения, а на сессии приезжает дважды в год в Москву. В Москве он познакомился с Вадимом Кожиновым, идеологом почвенничества, который оказал решающее действие на Рубцова: мотивы возвращения к истокам, поэтизации старой Руси оказались близки поэту. С именем Рубцова связано появление не акцентированного до него аспекта лирики: поэтизация мира, не тронутого цивилизацией, как опосредованная реакция на крайности научно-технического и социального прогресса. Природа останется и в дальнейшем главным объектом творчества Рубцова. С его точки зрения, природа – святая обитель человека («В святой обители природы, // В тени разросшихся берёз...»), природа зачастую символизирует у Рубцова красоту, разлитую в мире. Природа в то же время может выступать у него и олицетворением самой России. Опоэтизировал красоту русской природы, придав ей философский оттенок, Рубцов в стихотворении «Звезда полей» (одноимённый сборник, 1967). Звезда – традиционный в литературе и культуре образ вечности, иногда выступает как символ стремлений, идеалов. Часто подразумевается звезда Вифлеема. Автор напрямую связывает образы поля и звезды. Расстояние между полем и звездой у него кратчайшее. Речь в стихотворении о той духовной звезде, которая осеняет Русь и отличает её среди других стран мира. Поэт не скрывает, что природа Руси сурова, но тем выше в ней проявлено стремление к идеалу.

Рубцов, вместе с тем, не может не видеть, что природы становится всё меньше, что люди её губят. Многие его тексты о природе проникнуты грустью, имеют элегический характер. Рубцов как бы смотрит на природу прощальным взором, ему больно оттого, что этой нерукотворной красы всё меньше, значит, человечество становится всё беднее. Стихотворение «Поэзия»: «Теперь она вся в дымке, островками...» Природа у Рубцова и

есть поэзия бытия. Здесь отчасти чувствуется переключка с антиурбанистическими стихотворениями Есенина 1919-1920 годов, хотя прямых обличений города у Рубцова мы не встречаем, скорее, оплакивание уходящего.

Преобладают описания природы севернорусской, которую поэт лучше всего знал. Стихотворения «Старая дорога», «Журавли». Пейзаж этот всегда психологизирован, но воплощает чувство любви к этим местам и чувство грусти от того, что всё так неустроено. В пейзаже Рубцова всегда преобладает традиционное, очень редко мелькнёт деталь проакцентированной современности. Это не случайно, так как Рубцов в духе почвенников поэтизирует Русь старую, традиционную, как исток национальной самобытности, наделившей Русь неповторимым лицом среди других стран мира. «Переоткрытие» для себя родной страны отражает стихотворение «Привет, Россия, родина моя...», в котором чувствуется есенинское начало. Рубцов подчёркивает, что успел побывать в столицах, увидел белый свет, ему есть с чем сопоставлять, но ничего лучше родных мест он не обрёл.

Очень часто природа у Рубцова оказывается связана с миром сельской жизни. Деревня, с точки зрения Рубцова, – праматерь России, которая когда-то вся началась с деревень, только те, которые стояли на важных торговых путях, постепенно укрупняясь, превратились в города. «Жар-Птица»: «В деревне виднее природа и люди... // Виднее на поле при звёздном салюте, // На чём поднималась великая Русь». Каждый человек более заметен и более тесно, пусть поневоле, связан с почвой. Жар-Птица – образное обозначение самой России, горячо любимой поэтом.

Использованная литературы:

1. Михайлова М. В., Солнцева Н. М. История русской литературы Серебряного века (1890-е – начало 1920-х годов): В 3 ч.: учебник для бакалавриата и магистратуры / М., Юрайт, 2017.
2. Келдыш В.А. История русской литературы конца XIX – начала XX века: учеб. пособие в 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2010. — 512 с.
3. Клинг О.А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов. М., 2010.
5. Огрызко В.В. Кто сегодня делает литературу в России / Вып. 2: Современные русские писатели. – М.: Лит. Россия, 2008. – 496 с.
6. Чупринин С.И. Русская литература сегодня: Большой путеводитель. – М.: Время, 2007. – 576с.
7. Morson, Gary Saul (2023). Wonder Confronts Certainty: Russian Writers on the Timeless Questions and Why Their Answers Matter.

ЛЕКЦИЯ № 13.

ТЕМА 13. ДРАМАТУРГИЯ 2-Й ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: ПЬЕСЫ А.АРБУЗОВА, А. ВОЛОДИНА, В.РОЗОВА, А.ВАМПИЛОВА, Л.ПЕТРУШЕВСКОЙ. НАУЧНО-ФАНТАСТИЧЕСКИЙ РОМАН. ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ В. ЕРОФЕЕВА.

План:

1. Характерные особенности русской драматургии 20 века.
2. Преемственность и новаторство в русской драматургии 20 века. Характерные темы и проблемы.
3. Краткий обзор творчества А.Арбузова.
4. Творческий путь братьев Стругацких, И.Ефремова. “Москва-Петушки”.
5. “Городская” проза: повести и романы Ю. Трифонова и В. Маканина.

Цели и задачи:

1. Изучить характерные особенности русской драматургии XX века, её художественные приёмы и основные этапы развития.
2. Рассмотреть преемственность и новаторство в драматургии XX века, выявив ключевые темы и проблемы, поднимавшиеся авторами.
3. Дать краткий обзор творчества А. Арбузова, подчеркнув его вклад в отечественный театр.
4. Проанализировать творческий путь братьев Стругацких и И. Ефремова, а также художественное своеобразие произведения «Москва — Петушки».
5. Исследовать феномен «городской прозы» на примере повестей и романов Ю. Трифонова и В. Маканина.
6. Определить роль драматургии и прозы второй половины XX века в формировании культурного облика эпохи.

Используемое оборудование и образовательные технологии: проектор «Epson», проблемное обучение, блиц-опрос, концептуальная таблица, мозговой штурм.

С 1950-х годов в русской драматургии был намечен новый виток развития. Необходимо было создать «яркие, полноценные в художественном отношении произведения о жизни советского общества, о советском человеке» (постановление ЦК ВКП(б) от 1946 г.). Они должны были способствовать развитию лучших качеств человека, воспитывать молодёжь доброй, любящей жизнь, преданной Родине и семье, не боящейся ни труда, ни трудностей.

Пьесы на тему Великой Отечественной войны должны были сместить акцент с патриотической патетики на описание нравственных качеств советского народа, которые помогли ему выстоять и победить в кровопролитной войне.

Излюбленным жанром драматургов этого периода традиционно остаётся социально-психологическая драма, которая обращается к современнику, особенно к молодым людям, к обыденной жизни с её противоречиями и проблемами.

К произведениям этого периода можно отнести пьесы «Барабанщица» А. Д. Салынского о подвиге советских разведчиков в годы Великой Отечественной войны и «Под золотым

орлом» Я. А. Галана о возвращении советских граждан на родину после Великой Отечественной войны.

В период оттепели, помимо продолжающегося интереса к социально-психологической драме, вырастает популярность драмы документально-исторической — например, в творчестве М. Ф. Шатрова, переосмысляющего образ вождей революции и советского государства.

Но наибольшее развитие получает лирическая мелодрама. Лиризм позволил точнее выразить обострившееся чувство времени у человека, осознающего себя самостоятельной личностью, *«не умеющей и не желающей прятать за нейтральной фразой своё отношение к тому, что видит и описывает»*.

Драматические произведения трёх выдающихся авторов этого периода: **Алексея Николаевича Арбузова**, **Виктора Сергеевича Розова**, **Александра Моисеевича Володина** — задали новые правила для последователей драматического рода и вошли в золотой фонд советской классики.

Одной из лучших пьес В. С. Розова стала пьеса «В добрый час», которая и сейчас ставится на сценах театров, так как в ней отражены актуальные нравственные проблемы. В этот ряд попали также пьесы «В поисках радости» В. С. Розова, «Пять вечеров» А. М. Володина, «Иркутская история» А. Н. Арбузова. В пьесах выкристаллизовывается общий конфликт: обыкновенный человек пытается стряхнуть с себя стандарты, навязанные обществом, и защищает свою самобытность.

С течением времени драматурги обращаются к попытке объяснить причины нравственного кризиса общества, те перемены, которые произошли во внутренней жизни человека в эпоху застоя. Многообещающие романтические герои раннего творчества Розова или Арбузова сменяются состоявшимися внешне, но внутренне деградирующими и инфантильными героями. Такими, которые представлены, например, в цикле А. Н. Арбузова «Драматический опус», в который вошли пьесы «Вечерний свет» (1974), «Жестокие игры» (1978) и «Воспоминания» (1980), и в набирающем популярность творчестве А. В. Вампилова. В одной из самых знаменательных пьес автора «Утиная охота» главный герой Виктор Зиллов уверен в своём превосходстве над другими, в своей безнаказанности за бесконечные супружеские измены. Из его реплик и поступков ясно, как ему скучно и грустно жить, отсюда его цинизм, эгоизм. Всё это приводит к финальному эмоциональному взрыву и попытке показного самоубийства. Или его друг Саяпин, не имеющий принципов, — он не умеет постоять ни за себя, ни за жену, подчиняется ей во всём. Или начальник-ханжа Кушак, который сам неоднократно говорит: *«Я не ханжа, но...»*

В пьесе А. Н. Арбузова «Жестокие игры» *«об ответственности любого из нас за того, кто рядом»* у каждого героя своя жизненная линия, сломленная равнодушием самых близких людей — семьи. Родители Кая разведены и устраивают свою новую жизнь, в которой герою нет места. Кай перенимает, впитывает их равнодушие и транслирует в мир вокруг себя. Он пишет картины, но в них нет жизни. Терентий не может простить раскаявшегося отца, который в прошлом пил, бил и выгонял его ребёнком на улицу. Никита кажется самым успешным в этой тройке, но это лишь внешнее впечатление: богатство родителей не обеспечивает любви, заботы и искренней поддержки. В их кажущийся спокойный мир врывается свежий воздух в образе Нели, молодой девушки, также пострадавшей от решений своих родителей. Героиня Маша воспитывалась в детском доме, у неё есть маленький ребёнок — девочка Леська, подарившая всем героям

надежду на живое, полноценное, яркое и многообещающее будущее. Именно в руках Маши сейчас самое ценное, то, что не должно быть испорчено. Из её уст звучит мысль: *«Закончились игры. Начудила я в жизни, хватит. (Помолчала.) Господи, Боже мой, как невнимательно живём мы... И Мишка на прощанье сказал, как неосторожно. Сколько бед сеем... без оглядки»*. В другом диалоге, обращаясь к Неле, она напутствует: *«Ладно, живи. Брось игры, а то убьёшься»*. Так автор напоминает о жизненных ценностях: о любви и дружбе, о доверии и прощении, о принятии себя и своих близких.

В пьесе Людмилы Николаевны Разумовской «Дорогая Елена Сергеевна» жестокими и беспощадными показаны подростки, измывающиеся над учительницей в её же квартире. Драматург остро ставит вопрос о морально-этических качествах нового поколения — или об их отсутствии. Несмотря на то что все, кроме Володи, испытывали желание прекратить издевательства, они всё равно не остановились, пока не получили ключ от учительской. В монологе Елены Сергеевны звучит будто приговор целому поколению: *«Племя маленьких паразитов, уже приспособившихся потихоньку сосать кровь! Карлики с куриными мозгами, встающие на котурны, чтобы самим себе казаться монументальнее! Стадо баранов, жмущихся к кормушке! Ваши желания элементарны, как у питекантропа,— послаще жратвы да потеплее шкуру. Моральные ублюдки! Убирайтесь вон, пока я не подпалила вам хвосты! От вас смердит!»*

Венедикт Ерофеев – писатель, драматург, эссеист, автор псевдоавтобиографической прозаической поэмы «Москва – Петушки».

Венедикт Васильевич Ерофеев родился 24 октября 1938 года в поселке гидростроителей Нива-3 (пригород Кандалакши). Он окончил школу с золотой медалью, а затем поступал на филологические факультеты различных институтов: МГУ, Орехово-Зуевского, Владимирского, Коломенского; но отовсюду был отчислен. Долгое время будущий писатель ездил по городам, испытывая на себе различные профессии: грузчика, сторожа, бурильщика, монтажника кабельных линий и так далее. С 1976 года писатель осел в столице, женившись на москвичке.

Литературная деятельность

Смолоду Венедикт Васильевич отличался незаурядной эрудицией и любовью к литературному слову. Когда ему было 17 лет, он начал писать «Записки психопата», которые долгое время считались утерянными, но впоследствии были опубликованы. В 1970 году Ерофеев закончил прозаическую поэму «Москва – Петушки». В этом и других своих произведениях Ерофеев тяготеет к традициям сюрреализма и литературной буффонады. Также перу автора принадлежат:

- пьеса «Вальпургиева ночь, или Шаги командора»;
- эссе «Василий Розанов глазами эксцентрика»;
- «Благая Весть»;
- «Моя маленькая лениниана»;
- неоконченная пьеса «Диссиденты, или Фанни Каплан».

Ерофеев утверждал, что в 1972 году он написал роман «Дмитрий Шостакович», который у него украли вместе с авоськой, где лежали две бутылки бормотухи, когда он ехал на электричке. В 1994 году Слава Лён объявил, что рукопись все это время лежала у него и он вскоре ее опубликует. Однако издан был лишь небольшой фрагмент, который большинство литературоведов считает фальшивкой. После смерти писателя в 1990 году

частично опубликованы его записные книжки, а журнал «Театр» напечатал письма писателя к сестре Тамаре Гущиной.

Память об авторе

Книги Ерофеева переведены более чем на 30 языков мира. На площади Борьбы в Москве находится скульптурная группа, посвящённая героям поэмы «Москва – Петушки». Во Владимире на здании пединститута установлена мемориальная доска. В Кировской центральной городской библиотеке создан музей писателя. На ЛитРес можно прочесть все книги Венедикта Ерофеева, а также прослушать аудиоверсии некоторых произведений.

Использованная литературы:

1. Михайлова М. В., Солнцева Н. М. История русской литературы Серебряного века (1890-е – начало 1920-х годов): В 3 ч.: учебник для бакалавриата и магистратуры / М., Юрайт, 2017.
2. Келдыш В.А. История русской литературы конца XIX – начала XX века: учеб. пособие в 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2010. — 512 с.
3. Клинг О.А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов. М., 2010.
5. Огрызко В.В. Кто сегодня делает литературу в России / Вып. 2: Современные русские писатели. – М.: Лит. Россия, 2008. – 496 с.
6. Чупринин С.И. Русская литература сегодня: Большой путеводитель. – М.: Время, 2007. – 576с.
7. Morson, Gary Saul (2023). Wonder Confronts Certainty: Russian Writers on the Timeless Questions and Why Their Answers Matter.

ЛЕКЦИЯ № 14.

ТЕМА 14. “ТРЕТЬЯ ВОЛНА” ЭМИГРАЦИИ. ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА РОССИЙСКОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА.

План:

1. Проза Ф.Горенштейна, В.Войновича, Г.Владимова, С.Довлатова. Поэзия И.Бродского.
2. Роман Т.Толстой “Кысь”. Реалистический произведения А.Варламова: “Лох”, “Рождение”, “Затонувший ковчег”, “Мысленный волк”.
3. Биографии писателей из серии ЖЗЛ. Современная женская проза. Л.Улицкая, Д.Рубина, В.Токарева.

Цели и задачи:

1. Изучить художественное своеобразие прозы Ф. Горенштейна, В. Войновича, Г. Владимова, С. Довлатова, а также поэтики И. Бродского.
2. Рассмотреть роман Т. Толстой *«Кысь»* как значимое явление современной литературы и проанализировать реалистические произведения А. Варламова (*«Лох»*, *«Рождение»*, *«Затонувший ковчег»*, *«Мысленный волк»*).
3. Проанализировать вклад биографической серии ЖЗЛ в популяризацию и осмысление творчества писателей XX–XXI веков.
4. Исследовать особенности современной женской прозы на примере творчества Л. Улицкой, Д. Рубиной, В. Токаревой.
5. Определить общие тенденции и индивидуальные черты в развитии русской прозы конца XX – начала XXI века.
6. Показать значение прозы и поэзии этого периода для формирования культурной и духовной картины современности.

Используемое оборудование и образовательные технологии: проектор «Epson», проблемное обучение, блиц-опрос, концептуальная таблица, Т-схема.

В начале 1970-х гг. начался новый исход наших соотечественников за рубеж, получивший название - Третьей волны эмиграции (иногда именуется диссидентской). По сути, она была не столько национальной (т.е. еврейской), сколько сословной (т.е. интеллигентской), и выражала свое самосознание словами «Я выбрал свободу». Третью волну эмиграции можно условно разделить на две группы: а) выезжающих на историческую Родину, главным образом в Израиль, Германию и Грецию; б) диссидентов добровольно или вынужденно покидавших родину.

С третьей волной эмиграции из СССР преимущественно выехали деятели искусства, творческая интеллигенция. В 1971 15 тысяч советских граждан покидают Советский союз, в 1972 — эта цифра возрастет до 35 тысяч. Писатели-эмигранты третьей волны, как правило, принадлежали к поколению «шестидесятников», с надеждой встретившему XX съезд КПСС, развенчание сталинского режима. «Десятилетием советского донкихотства» назовет это время повышенных ожиданий В.Аксенов. Немаловажную роль для поколения 60-х сыграл факт его формирования в военное и послевоенное время.

«Дети войны», выросшие в атмосфере духовного подъема, возложили надежды на хрущевскую «оттепель». Однако вскоре стало очевидно, что коренных перемен в жизни советского общества «оттепель» не сулит. Вслед за романтическими мечтаниями последовала 20-летняя стагнация. Началом свертывания свободы в стране принято считать 1963, когда состоялось посещение Н.С.Хрущевым выставки художников-авангардистов в Манеже. Середина 60-х годов — период новых гонений на творческую интеллигенцию и, в первую очередь, на писателей. Произведения А.Солженицына запрещены к публикации. Возбуждено уголовное дело против Ю.Даниэля и А.Синявского, А.Синявский арестован. И.Бродский осужден за тунеядство и сослан в станицу Норенская. С.Соколов лишен возможности печататься

Гонения и запреты породили новый поток эмиграции, существенно отличающийся от двух предыдущих: в начале 70-х СССР начинает покидать интеллигенция, деятели культуры и науки, в том числе, писатели. Из них многие лишены советского гражданства (А.Солженицын, В.Аксенов, В.Максимов, В.Войнович и др.). С третьей волной эмиграции за границу выезжают: В.Аксенов, Ю.Алешковский, И.Бродский, Г.Владимов, В.Войнович, Ф.Горенштейн, И.Губерман, С.Довлатов, А.Галич, Л.Копелев, Н.Коржавин, Ю.Кублановский, Э.Лимонов, В. Максимов, Ю.Мамлеев, В.Некрасов, С.Соколов, А.Синявский, А.Солженицын, Д.Рубина и др. Большинство русских писателей эмигрирует в США, где формируется мощная русская диаспора (И.Бродский, Н.Коржавин, В.Аксенов, С.Довлатов, Ю.Алешковский и др.), во Францию (А.Синявский, М.Розанова, В.Некрасов, Э.Лимонов, В.Максимов, Н.Горбаневская), в Германию (В.Войнович, Ф.Горенштейн). Писатели третьей волны оказались в эмиграции в совершенно новых условиях, они во многом были не приняты своими предшественниками, чужды «старой эмиграции». В отличие от эмигрантов первой и второй волн, они не ставили перед собой задачи «сохранения культуры» или запечатления лишений, пережитых на родине. Совершенно разный опыт, мировоззрение, даже разный язык.

Творчество представителей третьей волны складывалось не столько под воздействием русской классики, сколько под влиянием популярной в 60-е годы в СССР американской и латиноамериканской литературы, а также поэзии М.Цветаевой, Б.Пастернака, прозы А.Платонова. Одной из основных черт русской эмигрантской литературы третьей волны станет ее тяготение к авангарду, постмодернизму. Вместе с тем, третья волна была достаточно разнородна: в эмиграции оказались писатели реалистического направления (А.Солженицын, Г.Владимов), постмодернисты (С.Соколов, Ю.Мамлеев, Э.Лимонов), нобелевский лауреат И.Бродский, антиформалист Н.Коржавин.

Анализ диссидентской эмиграции, эмиграции творческой интеллигенции значительно сложнее. Благодаря их помощи удалось широко распропагандировать правозащитное движение в СССР, издать тысячи рукописей, документов, литературных произведений запрещенных в Советском Союзе и сделать их достоянием широких кругов западной общественности. Сотни пресс-конференций, демонстраций, выставок организованных благодаря авторитету и участию представителей Третьей волны эмиграции позволили найти или создать иностранные организации для поддержки российских оппозиций, а также привлечь внимание западной прессы к ее проблемам. В числе выехавших или выдворенных из СССР были такие фигуры как писатели В. Буковский, А. Зиновьев, В. Максимов, А. Солженицын, и другие продолжившие работать на идеологическое разложение коммунистического мировоззрения.

Оказавшиеся в изоляции от «старой эмиграции» представители третьей волны открыли свои издательства, создали альманахи и журналы. Один из известнейших журналов третьей волны «Континент» — был создан В.Максимовым и выходил в Париже. Наиболее известные американские издания — газеты «Новый американец» и «Панорама», журнал «Калейдоскоп». В Израиле основан журнал «Время и мы», в Мюнхене — «Форум». В 1972 начинает работать издательство «Ардис», И.Ефимов основывает издательство «Эрмитаж». Вместе с этим, свои позиции сохраняют такие издания, как «Новое русское слово» (Нью-Йорк), «Новый журнал» (Нью-Йорк), «Русская мысль» (Париж), «Грани» (Франкфурт-на-Майне).

Особое место в литературе «третьей волны» занимает творчество В.Аксенова и С.Довлатова. В творчестве Довлатова — редкое, не характерное для русской словесности соединение гротескового мироощущения с отказом от моральных инвектив, выводов. В русской литературе XX века рассказы и повести писателя продолжают традицию изображения «маленького человека». В своих новеллах Довлатов точно передает стиль жизни и мироощущение поколения 60-х, атмосферу богемных собраний на ленинградских и московских кухнях, абсурд советской действительности, мытарства русских эмигрантов в Америке. В написанной в эмиграции Иностранке Довлатов изображает эмигрантское существование в ироническом ключе. 108-я улица Квинса, изображенная в Иностранке, — галерея произвольных шаржей на русских эмигрантов.

Покол кот избрало для себя в кач-ве ориентира америк лит-ру. Отсюда стремл к малым формам. Рубленный стиль, хар для модернизма. Амер лит-ра важна для него в фил-соц ключе, т.к. эта лит-ра репрезентировала индивидуализм. Т.о. сама эстетич форма содерж эл-ты палемики по отнош к сов кул-ре. В союзе как худ не мог себя реализовать, был журналистом. Бол часть издал, когда уехал в США. Д полемизир со стр-рой и идеологии нац-культ трад, не ставит п/д собой глобальных задач. Ориентир - Чехов. Довлатов не более, чем рассказчик, не претендует на реш задач выходящих за пределы. Через саму эстетич стр-ру текста. Для Д тв-во - утвердить норму в мире, где царит хаос и абсурд. Когда чел-к читает и думает, что если есть такие т-ты, то наверное надо жить лучше. Д сделал мат собст тв-во биографию. Отсюда воспроизводимость разных сит, принадл разным периодом. Рассказывает непритязат ист в кот много абсурда и комичности. Но его герой ставит экзистенциал?: кто я? Как выжить в этом мире. "Зона" - всё строится на сопоставлении зоны и мирной жизни порой даже не эксплицитно. Довлатов здесь проявл себя как наследник чеховской трад. Рассказчик всегда на равне со своими героями. Отказывается от суда, его задача - понимание чел-ка в люб сит. Как стилист избрал для себя особ дорогу - преломлении в стилистики его прозы опыта Пушкина - знаменит голая пушск фраза, без выразительности и образительности. Оч важн опыт для Д. Помимо ориентация на америк для его поколения важен руск модернизм. Для Д это путь закрыт. Его фраза - вопл оч внятных смысловых конструкций. Он воспроизводит сит - одни и те же реплики произносят разные персонажи, в разн ситуациях. Сдвиг смысловой конфигурации - для абсолютного сочет м/у звуком и смыслом.

Использованная литературы:

1. Михайлова М. В., Солнцева Н. М. История русской литературы Серебряного века (1890-е – начало 1920-х годов): В 3 ч.: учебник для бакалавриата и магистратуры / М., Юрайт, 2017.
2. Келдыш В.А. История русской литературы конца XIX – начала XX века: учеб. пособие в 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2010. — 512 с.
3. Чупринин С.И. Русская литература сегодня: Большой путеводитель. – М.: Время, 2007. – 576с.
4. Morson, Gary Saul (2023). Wonder Confronts Certainty: Russian Writers on the Timeless Questions and Why Their Answers Matter.

ЛЕКЦИЯ № 15.

ТЕМА 15. ТВОРЧЕСТВО А.ИВАНОВА, Е.ВОДОЛАЗКИНА, З.ПРИЛЕПИНА. СОВРЕМЕННАЯ “МАССОВАЯ” ЛИТЕРАТУРА”.

План:

1. История и современность в романах А.Иванова “Золото бунта”, “Сердце Пармы”, “Географ глобус пропил”, “Тобол”, Е. Водолазкина “Лавр”, З.Прилепин “Санька” “Обитель”.
2. Фантастика и фэнтези.
3. Современная “массовая” литература”: “городской” и “сентиментальный” роман.

Цели и задачи:

1. Изучить художественное воплощение истории и современности в романах А. Иванова (*«Золото бунта»*, *«Сердце Пармы»*, *«Географ глобус пропил»*, *«Тобол»*), Е. Водолазкина (*«Лавр»*), З. Прилепина (*«Санька»*, *«Обитель»*).
2. Рассмотреть жанровые особенности современной русской фантастики и фэнтези, выявить их связь с мировыми тенденциями.
3. Проанализировать феномен «массовой литературы» конца XX – начала XXI века, сосредоточившись на «городском» и «сентиментальном» романе.
4. Определить специфику художественных приёмов и стилевых особенностей авторов, работающих с исторической проблематикой.
5. Выявить социально-культурные функции массовой литературы и её роль в формировании читательских ожиданий.
6. Показать место современной прозы в литературном процессе России, её значимость для осмысления исторической памяти и культурной идентичности.

Используемое оборудование и образовательные технологии: проектор «Epson», проблемное обучение, блиц-опрос, синквейн, концептуальная таблица, диаграмма Венна.

Александр Иванов родился 28 июля 1806 года в Санкт-Петербурге. Его отец, живописец Андрей Иванов, был адъюнкт-профессором исторического класса Императорской Академии художеств.

Он воспитывал сына как своего преемника и рассчитывал, что тот пойдет по его стопам. Начальное образование мальчик получал дома, уроки ему давали профессора Академии. Больше всего времени он уделял рисованию.

В 1817 году Александр Иванов поступил в Императорскую Академию художеств. В Российской империи на тот момент только здесь готовили будущих художников, архитекторов, скульпторов. Обычно учились 15 лет: девять лет — в воспитательном училище и шесть — в самой Академии. Иногда срок сокращался, но исключительно редко. За это время ученики получали основательную базовую подготовку, а потом лучших воспитанников отправляли за границу за счет Общества поощрения художников. Тогда это была единственная возможность совершенствовать свое профессиональное мастерство.

Почти все ученики жили при Академии под строгим контролем воспитателей и были оторваны от окружающего мира. В отличие от них Александр Иванов остался дома: он работал в мастерской отца. Юный художник достаточно быстро освоил принципы академического искусства и изучил основные техники. Вскоре преподаватели стали отмечать его успехи в рисовании и живописи. Некоторые даже подозревали, что картины Иванова на самом деле может писать его отец.

На одном из экзаменов 18-летний Иванов представил полотно на сюжет из гомеровской «Илиады» — «Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора». Этот сюжет у художников был популярен, однако Иванов передал его в ином свете: изобразил героев очень эмоциональными, что не было свойственно для академической живописи. За эту работу он получил малую золотую медаль.

Через два года Александр Иванов представил учителям дипломную картину на библейский сюжет «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице хлебодару и виночерпию». Она принесла Иванову звание художника XIV класса и большую золотую медаль. На выставке 1827 года работу высоко оценили критики. Общество поощрения художников решило отправить Александра Иванова за границу, однако до отъезда он должен был создать еще одну картину. Сюжет выбрали из греческой мифологии — «Беллерофонт отправляется в поход против Химеры». Друг и душеприказчик Иванова Михаил Боткин предполагал, что таким образом художника еще раз проверяли, не помогал ли ему в работе отец.

Однако Иванов медлил с написанием картины: в этот период он познакомился с дочерью учителя музыки и влюбился. Он даже подумывал отказаться от пенсии и заграничной поездки и связать свою судьбу с возлюбленной. Отец был против женитьбы, но убедили Иванова только уговоры товарища, Карла Рабуса. Художник начал работать над картиной и в 1829 году закончил ее. В этот же период он создал несколько картонов — рисунков карандашом и мелом — в натуральную величину с античных статуй — Лаокоона, Бойца и Венеры Медицейской.

Евгений Водолазкин — прозаик, самый молодой в России доктор филологический наук, специалист по древнерусской литературе.

Один из лучших русскоязычных авторов в мире, обладатель премий «Большая книга» и «Ясная поляна», финалист «Русского Букера».

Автор бестселлеров «Брисбен», «Авиатор», исторического фикшна «Соловьев и Ларионов». Его роман «Лавр» переведен больше чем на 30 языков, уже 10 лет регулярно переиздается в России.

Роман Евгения Водолазкина «Лавр» вошел в топ-10 лучших книг мировой литературы о Боге по версии газеты The Guardian. А в 2019 году роман стал Книгой года в Словакии.

В рейтинге лучших русских писателей, опубликованном изданием Russia Beyond the Headlines, Евгений Германович занял 25-е место (самое высокое среди ныне живущих авторов).

По версии газеты Metropolis, роман «Авиатор» возглавил топ-10 книг, изданных в Румынии в 2017 году.

В 2018 году в Ягеллонском университете прошла Международная научная конференция «Знаковые имена современной русской литературы: Евгений

Водолазкин» (Краков, 17-19 мая 2018 года), в которой принял участие 91 исследователь из 19 стран мира.

Авиатор

Рожденный в 1900 году Иннокентий Платонов с 1932 по 1999 годы провел в небытии и после пробуждения ничего о себе не помнит. Одинокий и потерянный в мире, в жизни которого не участвовал, герой со временем узнает, что до сих пор живы два важнейших человека в его жизни: тот, которого он любил, и тот, которого ненавидел. Это роман о любви и отчаянии, о ненависти и прощении, об утрате и надежде — и, как всегда у Водолазкина — о времени и памяти.

Лавр

Написанная в жанре средневекового жития история о лекаре, который потерял любимую женщину и выбрал путь юродивого. Этот роман ведет читателя по канату над пропастью, где движение к свету и есть сама жизнь. И она невозможна без бессонных глаз смерти, пристально наблюдающих из бездны. Книга-путь и книга-утешение, одно из сильнейших в жизни литературных впечатлений редакции Клуба.

Чагин

На Чагина напала большая беда — он ничего не забывает. Любой текст, любая картинка, любое событие — все, что появляется в его жизни, остается с ним навсегда. Чагин человек советский, его дар привлекает сотрудников КГБ. Призывая к сотрудничеству на благо страны, они, конечно, не дают ему выбора. Но роман Водолазкина не о том, как беспомощны мы перед жестким государственным напором, он о памяти как мифе. Резюмируя — «Невозможность забыть, по видимости, и есть ад».

Как житель Петербурга, Евгений Германович поселил на родную Петроградскую сторону многих своих персонажей — настоящих «островитян», независимых в суждениях и смелых в поступках. Прогулка с ним — это одновременно погружение в пространство реального города и в пространство его романов. А места в группах заканчиваются еще до того, как будет объявлена дата встречи.

Захар Прилепин – российский писатель и публицист, член Союза писателей России, лауреат премий Бориса Соколова, газеты «Литературная Россия», «Роман-газеты», Всекитайской международной литературной премии «Лучшая иностранная книга», премий «Ясная Поляна», «России верные сыны», Института национальной стратегии «Солдат Империи», «Национальный бестселлер», Бунинской премии, премий «Супер Нацбест», «Бронзовая Улитка», «Книга года», Книжной премии Рунета, премий «Большая книга», «Пробуждение», имени Александра Ивановича Герцена, имени Сергея Есенина, имени Иво Андрича и Правительства России в области культуры, дипломант премии «Эврика».

Захар Прилепин, при рождении Евгений Николаевич Прилепин, появился на свет 7 июля 1975 года в селе Ильинка Рязанской области в небогатой семье учителя истории и медсестры. Именно поэтому ему пришлось рано начать трудовую жизнь. В шестнадцать лет парень уже приносил деньги в дом, работая грузчиком в хлебобулочном магазине.

В 1986 году, получив квартиру в Дзержинске, Прилепины переехали в Нижегородскую область. А окончив там школу в 1992 году, Захар переселился в областной центр.

В 1994 году был призван в армию, но через некоторое время комиссован. Затем окончил местную школу милиции и начал служить в ОМОНе, параллельно посещая вечерние курсы филологического факультета Новгородского государственного университета имени Н. И. Лобачевского.

В 1996 году учебу прервала командировка в Чечню в ранге командира особого отделения. В 1999 году Прилепин участвовал в вооруженном конфликте в Дагестане. После чего в этом же году вернулся на родину и все-таки закончил получать высшее образование, оставив службу в ОМОНе и вступив в ряды Национал-большевистской партии под руководством Эдуарда Лимонова.

Таким образом он побывал на обеих сторонах баррикад: в молодости в составе отряда ОМОНа разгонял демонстрации, а впоследствии сам участвовал в них. Подробнее об этом периоде жизни Прилепин рассказал в романе «Санькя» 2006 года.

В 2000 году Захар трудился журналистом в нижегородской газете «Дело», выпуская материалы под различными псевдонимами. Самым известным из них стал Евгений Лавлинский. В 2001 году Прилепин взял на себя редактуру в «Деле».

Первое же литературное творение Захара – роман «Патологии» о войне в Чечне – было издано в 2003 году в газете «День литературы» под ныне известным псевдонимом. «Мне показалось, что Евгений звучит слишком размягченно, а вот Захар – имя языческое, брутальное. Захар Прилепин – это настолько ужасно, что сразу хочется почитать, что же пишет человек с таким именем», – однажды поделился автор.

Затем другие произведения – в «Литературной газете», «Лимонке», «На краю» и «Генеральной линии», в журналах «Север», «Дружба народов», «Роман-газета», «Новый мир», «Сноб», «Русский пионер», «Русская жизнь» и «Аврора». Вскоре книги отметило издательство «Андреевский флаг», а следом – Ad Marginem. Позже произведения Прилепина издавались на английском, немецком, французском, итальянском, китайском, датском, норвежском, польском, болгарском, румынском и армянском языках. Среди тех, что взрывали литературную общественность:

- «Обитель»;
- «Взвод. Офицеры и ополченцы русской литературы»;
- «Грех»;
- «Письма с Донбасса. Все, что должно разрешиться...»;
- «Черная обезьяна»;
- «„Лимонка“ в войну»;
- «Семь жизней»;
- «Революция»;
- «Ботинки, полные горячей водкой».

Массовая литература (англ. mass literature; другие названия – тривиальная, популярная литература, паралитература), обозначение литературной продукции, которую отличают ориентация на читательский спрос и получение коммерческой выгоды, вторичность, обусловленная использованием готовых литературных и культурных моделей.

Массовая литература противопоставляется той литературе, которая на данном историческом этапе признаётся классической или инновационной. Произведения массовой литературы как важной составляющей массовой культуры репрезентируют значимые для тех или иных групп общества символы и смыслы и выполняют функцию социально-психологической адаптации их потребителя к проблемам современности. Граница между массовой литературой, с одной стороны, и «высокой» литературой, а также литературой второго ряда (творчество малоизвестных писателей той или иной эпохи) – с другой, нередко оказывается размытой и в историческом плане подвижной (так, раннее творчество О. де Бальзака и Э. Золя, отдельные сочинения Г. Д’Аннунцио вписываются в традицию

массовой литературы), поэтому некоторые исследователи вообще воздерживаются от употребления данного термина.

С массовой литературой связана особая издательская стратегия, нацеленная на массовое потребление (серийность, большие тиражи, компактный объём, низкая себестоимость). До 20 в. лидирующую роль в развитии массовой литературы играла Франция, в дальнейшем эта роль перешла к США. Расцвет массовой литературы в 20 в. был подготовлен наступлением «эпохи технической воспроизводимости» (В. Беньямин), индустриализацией литературного труда.

Предысторию массовой литературы следует отсчитывать с народных и лубочных книг, особенности циркуляции и полиграфические параметры которых были ориентированы на относительно массовое потребление. Важную роль в её становлении сыграли созданные в тот же период прозаические переработки и компиляции рыцарских романов («Мелиадор», «Méliador», 1383–1388, Ж. Фруассара, «Амадис Гальский», «Amadis de Gaula», 1508, Г. Родризеса де Монтальво), а также романы барокко (в особенности итальянского), отмеченные высокой степенью стереотипизации сюжетов и персонажей и установкой на развлекательность.

Существенный этап формирования массовой литературы – проза 18 в., в которой зарождаются многие её жанры: эротический (Дж. Клеланд, Ж. Б. д'Аржан, Д. А. Ф. де Сад), «чёрный» (А. Ф. Прево, Ф. Т. М. де Бакюлар д'Арно), готический (Х. Уолпол, А. Радклиф) и разбойничий («Ринальдо Ринальдини», «Rinaldo Rinaldini», 1798, К. А. Вульпиуса) романы. Значительный вклад в становление массовой литературы внесла драматургия (различные модификации мелодрамы).

В России 17–18 вв. произведения массовой литературы нередко представляли собой переработки иностранных образцов («Повесть о приключении английского милорда Георга...», 1782, М. Комарова) или сочетали следование этим образцам с фольклорно-лубочными элементами (лубочная книга «Бова Королевич», 16 в.; повесть «Обстоятельное и верное описание добрых и злых дел российского мошенника, вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина...» Комарова, 1779; романы Ф. А. Эмина, М. Д. Чулкова); в 1830-х гг. большую роль в разработке национальных вариантов массовой литературы сыграл Ф. В. Булгарин.

Основные жанровые модели массовой литературы складываются в русле литературы романтизма: детектив (Э. Т. А. Гофман, Э. По, Э. Габорио), фантастический роман (М. Шелли), вестерн (Дж. Ф. Купер), морской роман (Ф. Марриет, Р. Сабатини, Э. Сальгари). Романтический исторический роман (В. Скотт, А. де Виньи) в 19–20 вв. подвергается постепенной тривиализации – от любовно-авантюрных романов А. Дюма-отца к «романам плаща и шпаги» (М. Зевако, П. Феваль) и «романам об индейцах» Г. Эмара и К. Ф. Мая, зрелищным квазиантичным романам Р. Джованьоли, альковным романам о французской авантюристке Анжелике (А. и С. Голон), псевдоисторическим романам В. С. Пикуля. Некоторые созданные для массового читателя произведения приключенческой литературы впоследствии утвердились как классика детской литературы (М. Рид, Ж. Верн, Р. Л. Стивенсон и др.).

Огромной популярностью начиная с 1838 г. (и особенно в середине 1840-х гг.) пользовались публиковавшиеся в периодической печати романы с продолжением, или романы-фельетоны (Э. Сю, П. де Кок, Ф. Сулье, В. В. Крестовский), хотя в виде фельетона печатались первоначально и некоторые ставшие литературной классикой сочинения («Госпожа Бовари. Провинциальные нравы», «Madame Bovary. Mœurs de province», 1857, Г. Флобера; «Братья Карамазовы», 1879–1880, Ф. М. Достоевского). Особую, многообразную и многожанровую сферу словесности составляет научная фантастика, полностью несводимая к массовой литературе, но в большинстве

случаев предназначенная для широкой аудитории. Во многих произведениях массовой литературы фантастического характера, созданных в 19 – начале 20 вв., просматривается влияние оккультизма (Э. Д. Булвер-Литтон, Г. Леруж, Г. Р. Хаггард, Г. Ф. Лавкрафт).

Для большинства образцов массовой литературы характерны идеологический консерватизм; сочетание назидательности с этическим релятивизмом; схематичные сюжеты, основанные на контрастном противопоставлении добра и зла (в этом и других отношениях массовая литература обнаруживает связь с литературной сказкой); однообразие развязок, выдвижение «культовых» персонажей, в ряде случаев имеющих реальные прототипы и нередко по своей популярности затмевающих авторов соответствующих сочинений: великие сыщики – Шерлок Холмс (А. К. Дойл), Жозеф Рультабий (Г. Леру), Эркюль Пуаро (А. Кристи), Жюль Мегрэ (Ж. Сименон), майор Пронин (Л. С. Овалов), Нил Кручинин (Н. Н. Шпанов); преступники и «благородные разбойники» – граф Монте-Кристо (А. Дюма-отца), Рокамболь (П. А. Понсон дю Террайль), Арсен Люпен (М. Леблан), Фантомас (М. Аллен, П. Сувестр); полуфантастические или наделённые сверхъестественными способностями существа – Дракула (Б. Стокер), Тарзан (Э. Берроуз); шпионы – Джеймс Бонд (Я. Флеминг).

В 20 в. происходит тесное взаимодействие массовой литературы с комиксами и кинематографом: в «чёрном» и шпионском детективе (писатели Д. Хэммет, Р. Чандлер, Дж. Кейн, Ф. Дар, более известный как Сан-Антонио, Э. Уоллес, режиссёр А. Хичкок), в произведениях на тему Бэтмена (писатель Б. Фингер, художник Б. Кейн, режиссёры Т. Бёртон, Дж. Шумахер).

В текстах постмодернизма нередко встречается сознательное использование образов и сюжетов массовой литературы, а также их ироническая стилизация (Т. Пинчон, У. Эко), подчас преследующая коммерческие цели и тем самым полностью вписывающаяся в массовую литературу (Б. Акунин). Политизированность, присущая многим произведениям массовой литературы (Я. Флеминг, Дж. Ле Карре, Ф. Форсайт), уравнивается принципиальной аполитичностью т. н. женского романа.

Наибольшим читательским спросом на рубеже 20–21 вв. пользуются всевозможные модификации детектива (политический, иронический, женский, исторический, боевик), женский роман, технотриллер, гламурный роман.

Использованная литературы:

1. Михайлова М. В., Солнцева Н. М. История русской литературы Серебряного века (1890-е – начало 1920-х годов): В 3 ч.: учебник для бакалавриата и магистратуры / М., Юрайт, 2017.
2. Келдыш В.А. История русской литературы конца XIX – начала XX века: учеб. пособие в 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2010. — 512 с.
3. Клинг О.А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов. М., 2010.
5. Огрызко В.В. Кто сегодня делает литературу в России / Вып. 2: Современные русские писатели. – М.: Лит. Россия, 2008. – 496 с.
6. Чупринин С.И. Русская литература сегодня: Большой путеводитель. – М.: Время, 2007. – 576с.
7. Morson, Gary Saul (2023). Wonder Confronts Certainty: Russian Writers on the Timeless Questions and Why Their Answers Matter.

ГЛОССАРИЙ

- Серебряный век: Период в русской литературе, охватывающий конец XIX — начало XX века, характеризующийся экспериментами в искусстве, обращением к символизму и новым философским идеям.
- Классическая традиция: Литературные и культурные нормы, сформировавшиеся в XVIII и XIX веках, на которые опирались авторы Серебряного века.
- М. Горький: Русский писатель, основоположник социалистического реализма, чьи произведения отражали социальные проблемы и борьбу рабочего класса.
- И.А. Бунин: Первый российский лауреат Нобелевской премии по литературе, чье творчество отличалось глубоким лиризмом и восхищением природой.
- А.И. Куприн и И.С. Шмелев: Писатели, исследовавшие темы природы и человека, их взаимодействие с миром.
- Старшие символисты: Поэты, такие как Александр Блок и Андрей Белый, которые развивали философско-эстетическую программу, акцентируя внимание на символах и образах.
- Младосимволисты: Поэты, продолжавшие традиции старших, но с новыми акцентами на индивидуальных переживаниях и экспериментировании.
- В.Я. Брюсов, К.Д. Бальмонт, З.Н. Гиппиус: Представители младосимволизма, чьи работы отражали идеи Вл. Соловьева и занимались темой «вочеловечивания».
- А.А. Блок: Один из ведущих символистов, чьи поэмы исследовали душевные и философские вопросы.
- Акмеизм: Литературное направление, акцентирующее внимание на ясности и точности языка, противостоящее символизму.
- Цех поэтов: Объединение акмеистов, среди которых Н.С. Гумилев и А.А. Ахматова.
- В.В. Маяковский и В. Хлебников: Ключевые фигуры русского футуризма, исследовавшие новые формы и языковые эксперименты.
- Праславянизм: Идея Хлебникова о возвращении к корням славянской культуры.
- Литературный процесс 1920-х: Период, насыщенный экспериментами и поисками новых форм, влиянием политической и социальной среды на творчество писателей.
- М. Булгаков: Классик, чьи работы часто сталкивались с цензурой, наиболее известен "Мастером и Маргаритой".
- А. Платонов: Писатель, исследующий человеческую судьбу и социальные изменения.
- В. Маяковский: Футурист, чье творчество сочетало революционные идеи и поэтический новаторский язык.
- А. Фадеев: Писатель, участвовавший в литературной жизни, создававший произведения о социализме.
- Ю. Либединский, А. Грин, Вс. Вишневский, А. Толстой, М. Горький, Б. Пастернак: Все они приняли участие в формировании литературной среды, каждый из них по-своему отразил реалии времени.
- Военная проза: Жанр, в котором отражены события и переживания военных лет, часто с акцентом на человеческую судьбу и моральные дилеммы.
- А. Солженицын: Лауреат Нобелевской премии, автор "Архипелага ГУЛАГ", исследующий темы репрессий и человеческой стойкости.
- Образ русской деревни: В произведениях В. Белова и В. Распутина акцент на традиционных ценностях и судьбах простых людей.

- Творческий путь В. Астафьева и В. Шукшина: Оба писателя исследовали темы сельской жизни и внутреннего мира человека.
- Эстрадная поэзия: Литературное направление, характеризующееся легкостью и доступностью, часто с элементами сатиры.
- Тихая поэзия: Поэзия, отражающая личные переживания и внутренние конфликты, противопоставленная массовым тенденциям.
- А. Арбузов, А. Володин, В. Розов, А. Вампилов, Л. Петрушевская: Писатели, создававшие глубокие психологические драмы, исследующие человеческие отношения и конфликты.
- Научно-фантастический роман: Жанр, в котором исследуются возможности будущего, технологии и их влияние на человека.
- Творческий путь В. Ерофеева: Автор, известный своим экспериментальным стилем и социалистической сатирой.
- Третья волна: Эмиграция, произошедшая после Второй мировой войны, характеризующаяся новыми литературными тенденциями и адаптацией к западной культуре.
- Российский постмодернизм: Литературное направление, отмеченное иронией, играми со значениями и формами.
- А. Иванов, Е. Водолазкин: Современные авторы, работающие с историческими темами и вопросами идентичности.
- З. Прилепин: Писатель, исследующий социальные и политические проблемы современности.
- Современная “массовая” литература: Литература, ориентированная на широкий круг читателей, часто с элементами жанровой прозы.