

Министерство образования и науки Российской Федерации
Сибирский федеральный университет
Лесосибирский педагогический институт

Литература

с

основами литературоведения

Рекомендовано УМО РАЕ по классическому университетскому и техническому образованию в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению 44.03.02.62 Психолого-педагогическое образование, профиль подготовки: «Учитель начальных классов» (Протокол № 491 от «24» декабря 2014 г.).

Красноярск – Лесосибирск 2015

УДК 82
ББК 83
Л68

Рецензенты:

П.Е. Суворова, д-р филол. наук, профессор (Поволжский государственный университет сервиса, г. Тольятти);

Ж.Ж. Толысбаева, д-р филол. наук, профессор (Академия "Кокше", г. Көкшетау, Республика Казахстан)

Авторы: О.Н. Зырянова, Т.А. Бахор, О.А. Кашпур, В.С. Лобарева, Н.А. Мазурова, С.В. Мамаева, Л.С. Шмульская.

Л68 Литература с основами литературоведения: учеб. пособие / под общ. ред. Т.А. Бахор, О.Н. Зыряновой. – Красноярск: Сибирский федеральный ун-т, 2015. – 127 с.
ISBN 978-5-7638-3270-9

Рассмотрены основные аспекты теории и истории литературы, позволяющие студентам интерпретировать художественные произведения, включенные в круг чтения младших школьников; охарактеризованы основные тенденции развития русской литературы на разных этапах ее развития.

Предназначено для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению 44.03.02.62 Психолого-педагогическое образование, профиль обучения «Учитель начальных классов».

УДК 82
ББК 83

© Лесосибирский педагогический институт – филиал Сибирского федерального университета, 2015

ISBN 978-5-7638-3270-9

ВВЕДЕНИЕ

Содержание настоящего учебного пособия ориентировано на освоение бакалаврами, обучающимися по направлению 44.03.02.62 Психолого-педагогическое образование, профиль обучения «Учитель начальных классов», дисциплины «Литература с основами литературоведения», цель изучения которой освоение обучающимися основных литературоведческих понятий и приемов анализа художественного произведения, а также формирование у студентов представлений об основных этапах развития отечественной литературы.

Изучение данной дисциплины способствует формированию знаний, умений и компетенций, освоению определенных действий у будущего учителя начальных классов в соответствии с профессиональным стандартом педагога.

Данное пособие состоит из двух разделов. Один из них содержит материалы справочного характера, в которых рассмотрены основные литературоведческие понятия и представлены справочно-дидактические материалы по темам: «Литературное произведение как системно-целостное единство», «Художественный образ», «Сюжет и фабула литературного произведения. Композиция», «Стих и проза. Системы стихосложения», «Язык художественного произведения», «Литературные роды и жанры», «Мировой литературный процесс: основные термины и понятия». Материалы этого раздела содержат современные представления о литературоведении, доминирующие в отечественной и зарубежной науке.

Во втором разделе охарактеризован литературный процесс в России с начала XIX в. до наших дней, отражен весь спектр проблем, иллюстрирующих тенденции развития русской классической и современной литературы. Авторы пособия следуют общепринятому делению литературного процесса, обоснованно выделяя следующие этапы: 1) первая половина XIX в.; 2) вторая половина XIX в.; 3) рубеж XIX - XX вв.; 4) 20-80-е гг. XX в.; 5) рубеж XX - XXI вв. При описании литературного развития каждого из периодов авторы пособия рассматривают достижения в каждом роде литературы: эпическом, лирическом и драматическом, уделяя больше внимания тому из родов, с которым связаны более значимые литературные события, оказавшие влияние на последующее развитие литературы и культуры в целом. Большое внимание уделяется характеристике достижений таких писателей и поэтов, как А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Н.В. Гоголь, И.С. Тургенев, Н.А. Некрасов, Ф.И. Тютчев, А.А. Фет, А.Н. Островский, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, А.П. Чехов, А.А. Ахматова, А.М. Горький, Б.Л. Пастернак, А.И. Солженицын, В.Г. Распутин, В.П. Астафьев и др. Для иллюстрации привлекаются в основном хрестоматийно известные произведения, позволяющие сформировать у студентов представление и о своеобразии индивидуального стиля писателя, и о многообразии течений и направлений в русской литературе.

Стилистически пособие учитывает реальные возможности обучающихся, обладающих в основном знаниями по теории и истории литературы, соответствующими среднему уровню выпускника общеобразовательной школы.

Изучение данной дисциплины позволит обучающимся овладеть профессионально необходимыми знаниями: знать преподаваемый предмет в пределах требований федеральных государственных образовательных стандартов начального общего образования и основной общеобразовательной программы, его историю и место в мировой культуре и науке, в том числе наиболее значительные художественные произведения и теоретико-литературные понятия (литературоведческая пропедевтика), включенные в программу литературного чтения.

В пособии содержатся вопросы для самопроверки и задания для самостоятельной работы, позволяющие обучающимся любого уровня подготовки активно включаться в учебно-познавательный процесс по дисциплине «Литература с основами литературоведения». Самостоятельная работа студентов организуется в аудиторное и внеаудиторное время и включает их работу с учебными пособиями, учебниками и различными методическими материалами, групповое выполнение заданий, индивидуально-аналитическую деятельность. Самостоятельная работа студентов направлена на развитие логического мышления, формирование интереса к изучаемой дисциплине.

РАЗДЕЛ I ОСНОВЫ НАУКИ О ЛИТЕРАТУРЕ

Тема 1. ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК СИСТЕМНО-ЦЕЛОСТНОЕ ЕДИНСТВО

1.1. Произведение как целое. Рама. Произведение представляет собой художественное целое, а значит, имеет свои границы. В самом тексте есть рама, или рамочный текст, по-разному оформляемая в зависимости от литературного рода, жанра, национальной традиции. Рамочными компонентами являются: заглавие, имя (псевдоним) писателя, жанровое обозначение.

Название и жанровый подзаголовок подготавливают читателя к вхождению в мир произведения. В истории литературы много примеров, когда произведения разных авторов и разных эпох имеют одни и те же названия (Н. Чернышевский «Что делать?» и «Что делать?» Л. Петрушевской, «Чайка» А.П. Чехова и «Чайка» Б. Акунина), а также в названии содержатся отсылки к другим произведениям («Коробочка» Н. Коляда, «Мертвые уши» О. Богаев и др). Такого рода названия, несомненно, указывают на связь данных произведений (на уровне героев, сюжета, проблематики и т.д.).

1.2. Мир литературного произведения — это воссозданная в нем посредством речи и при участии вымысла предметность. Он включает в себя не только материальные данности, но и психику, сознание человека, главное же — его самого как душевно-телесное единство. Мир произведения составляет реальность как «вещную», так и «личностную».

Понятие «художественный мир произведения» (иногда именуемый «поэтическим», или «внутренним»), укорененное в литературоведении, было обосновано Д.С. Лихачевым.

Мир произведения — это художественно освоенная и преображенная реальность. Он многопланов. Наиболее крупные единицы словесно-художественного мира — персонажи, составляющие систему, и события, из которых слагаются сюжеты. Мир включает в себя то, что правомерно назвать компонентами изобразительности (художественной предметности): акты поведения персонажей, черты их наружности (портреты), явления психики, а также факты окружающего людей бытия (вещи, подаваемые в рамках интерьеров; картины природы — пейзажи). При этом художественно запечатлеваемая предметность предстает и как обозначенное словами внесловесное бытие, и как речевая деятельность, в виде кому-то принадлежащих высказываний, монологов и диалогов.

Картина изображенного мира складывается из отдельных художественных деталей. Художественная деталь — мельчайшая изобразительная или выразительная художественная подробность: элемент пейзажа или портрета, отдельная вещь, поступок, психологическое движение и т.п. Деталь практически всегда составляет часть более крупного образа.

1.3. Диалектическое единство формы и содержания. Традиционно под содержа-

нием понимается вся совокупность сторон, признаков и процессов художественного произведения. Определяющими категориями для содержания становятся тема и идея.

Под формой понимают способ существования, развития и выражения содержания. Центральными понятиями формы являются понятия сюжета и композиции.

Художественное произведение существует в неразрывном единстве содержания и формы. Применительно к художественному произведению справедлива формула Гегеля из «Науки логики»: «Форма есть процесс перехода содержания в форму, а содержание есть процесс перехода формы в содержание». Так, образ может выступать как форма по отношению к действительности, когда действительность есть означаемое, а образ есть обозначивающее, но когда образ рассматривается как художественный языковой знак – перед нами отношение содержания к форме.

Форма художественного произведения имеет две основные функции. Первая осуществляется внутри художественного целого, поэтому ее можно назвать внутренней: это функция выражения содержания. Вторая функция обнаруживается в воздействии произведения на читателя, поэтому ее можно назвать внешней (по отношению к произведению). Она состоит в том, что форма оказывает на читателя эстетическое воздействие, потому что именно форма выступает носителем эстетических качеств художественного произведения. Содержание само по себе не может быть в строгом, эстетическом смысле прекрасным или безобразным – это свойства, возникающие исключительно на уровне формы (по Б. Есину).

1.4. Идея, тема проблема, конфликт. Центральными понятиями содержания становятся понятия:

- 1) темы, то есть основного наполнения художественного произведения;
- 2) идеи, то есть основного понимания темы автором и читателем.

В учебной, справочной и научной литературе термин «тема» толкуется по-разному. Одни понимают под темой жизненный материал, взятый для изображения. Другие – основную общественную проблему, поставленную в произведении.

Тема – это объект художественного отражения, те жизненные характеры и ситуации (взаимоотношения характеров, а также взаимодействия человека с обществом в целом, с природой, бытом и т.п.), которые как бы переходят из реальной действительности в художественное произведение и образуют объективную сторону его содержания (Б. Есин). Тематика в таком понимании выступает как связующее звено между первичной реальностью и реальностью художественной, она как бы принадлежит сразу обоим мирам: реальному и художественному.

В литературе можно выделить так называемые вечные темы, то есть темы, связанные с развитием художественных образов – мотивов, художественных образов – топов и художественных образов-архетипов.

Составляющей идейного мира произведения является художественная идея – главная обобщающая мысль или система таких мыслей (в последнем случае иногда говорят об идейном звучании произведения), авторская тенденция в утверждении темы.

Под проблематикой художественного произведения в литературоведении принято понимать область осмысления, понимания писателем отраженной реальности. Это сфера, в которой проявляется авторская концепция мира и человека, где запечатлева-

ются размышления и переживания писателя, где тема рассматривается под определенным углом зрения.

Вопросы и задания для самопроверки

1. Дайте определение темы, идеи, проблемы художественного произведения.
2. Определите тему, идею, выявите проблематику рассказа А.П. Чехова «Ванька».
3. Дайте научное объяснение сочетаниям типа: «поэзия – говорящая живопись», «архитектура – застывшая музыка».

ТЕМА 2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ

2.1. Понятие художественного образа. Художественный образ — одно из ключевых понятий литературоведения, определяет содержание, форму художественного произведения.

Художественный образ – конкретно-чувственная форма воспроизведения и преобразования действительности с позиций эстетического идеала.

Главное отличие художественного образа от других образов действительности заключается в том, что эмоциональная экспрессивность, присущая ему, эстетического характера; он связан с вымыслом; базируется на поэтичности языка.

2.2. Слово и образ. Художественный образ снимает и преодолевает знаковую природу слова. Между звучанием слова и его семантикой связь произвольная, между семантикой слова и его художественным смыслом связь органичная.

Специфика «словесного» проявляется и в его временной организации. Поскольку речевые знаки сменяются во времени, то и образы, воплощенные в этих знаках, раскрывают динамику превращения вещей.

В эпических и драматических произведениях сюжетная образность преобладает над метафорической, причем двучленность словесного образа состоит здесь не в уподоблении разных вещей, как имеет место в метафоре, а в расподоблении одной вещи, которая претерпевая метаморфозу во времени, превращается в свою противоположность.

В лирике преобладает метафорическая образность. Если в сюжете мы имеем дело с образом событий, то в лирике – с образом-уподоблением, реализованным через тропы.

2.3. Психология художественного творчества и образного восприятия. Художественный образ – специфическая категория, характеризующая особый, присущий только искусству способ освоения действительности.

Нельзя понимать художественный образ как только вещное начало. Традиционно специфика художественного образа определяется по ношению к двум сферам:

- к реальной действительности;
- к процессу мышления.

Как отражение реальной действительности художественный образ в той или иной степени наделен:

- чувственной достоверностью;
- пространственно-временной протяженностью;
- предметной законченностью.

Художественному образу присущи, как правило, свойства единичного, реально существующего объекта. Однако художественный образ не может быть отождествлен с реальным объектом, поскольку он выключен из реально существующего пространства и времени. Художественный образ, таким образом, принадлежит к внутреннему видению, иллюзорному миру художественного произведения.

Художественный образ не только отражает и обобщает действительность, раскрывая в единичном вечное, но и в отличие от абстрактного понятия не разлагает явление на составляющие, он нагляднее. Он сохраняет чувственную предметность и неповторимость.

Художественная специфика образа в том, что он творит новый небывалый мир и творческая природа его определяется двояко:

1. Художественный образ есть продукт воображения.

2. В отличие от чисто психических образов фантазии в художественном образе достигается преобразование действительности, создается единичная вещь.

Таким образом, возникает замкнутая композиция: сознание –художественный образ – действительность. Но возвращение к действительности у художественного образа не пассивное, так как перед нами преображенная действительность.

2.4. *Структура художественного образа и его свойства.* Применительно к литературе художественный образ базируется на поэтическом языке, в основе которого лежит многозначность слова. Два определяющих компонента: предметный и смысловой, то есть сказанное и подразумеваемое (предметный план и смысловой). В художественном произведении один предмет явлен через другой, это источник порождения всякого образа, при этом художественный образ может как обличать, так и затруднять восприятие предмета – объяснить неизвестное известным, а известное – неизвестным.

Таким образом, структура художественного образа определяется формулой: одно через другое. Такая структура художественного образа своими корнями уходит в древнее мирозерцание, когда мыслилась возможность всеобщего.

2.5. *Виды образов.* Так как в образе вычленяются два основных компонента – предметный и смысловой, то возможна предметная, обобщённо-смысловая и структурная классификация.

1. Предметная:

- образы-детали;
- образ-фабула;
- образы характеров и обстоятельств;
- образы судьбы и мира.

2. Смысловая:

- индивидуальные;
- характерные;
- типические;
- образы-мотивы;
- топосы;
- архетипы.

3. По структуре: автологические и металогические. Л.В. Чернец выделяет образы-персонажи, образы-представления (все описания) и образ – первичный голос (образ автора, повествователя и т.п.)

Приемы создания образов – персонажей:

- внешние черты портрета персонажа;

- характер персонажа – описание черт характера, особенностей личности, привязанностей, симпатий и антипатий, убеждений, идеалов персонажа;
- в системе сюжета – через поступки персонажа;
- прямая авторская характеристика персонажа;
- роль пейзажа в жизни персонажа;
- интерьер как характеристика персонажа;
- языковая характеристика персонажа;
- характеристика персонажа другими персонажами;
- художественная деталь как символическая характеристика сущности персонажа, его внутреннего состояния в данный момент или постоянно;
- авторская характеристика.

Виды образов-персонажей:

1) Образ-персонаж или действующее лицо, – он нейтрален, равноправен, он как все, как любой из нас.

2) Литературный характер – это совокупность умственных, эмоциональных, действенно-практических и физических качеств человека, собранных в одном образе личности в литературном произведении.

3) Тип, или типический характер, – это образ, в индивидуальной форме которого раскрывается сущность или существенные черты какого-либо явления, времени, социальной группы, народа и т.п.

4) Герой – это только положительный типический характер.

Систему персонажей художественного произведения составляют все виды образов по содержанию – это только образы людей, они располагаются по возрастанию обобщенности этих образов, при этом каждый из них сохраняет конкретность и единичность, имеет свою индивидуальность: персонаж, или действующее лицо; литературный характер; тип, или типический характер; герой.

Вопросы и задания для самопроверки

1. Дайте определение художественному образу. Укажите, чем отличаются образ и художественный образ.

2. Укажите черты общности и отличия образа-персонажа, действующего лица, героя, характера, типа.

3. Чем образ автора отличается от повествователя, рассказчика, лирического героя?

4. Определите функцию пейзажа в рассказе В.П. Астафьева «Падение листа».

ТЕМА 3. СЮЖЕТ И ФАБУЛА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ. КОМПОЗИЦИЯ

3.1. Место и роль сюжета и фабулы в художественном произведении

Сюжет упорядочивает мир произведения в его временной протяженности. Функции сюжета многообразны: воплощение конфликтов, раскрытие характеров, мотивировка их развития, введение новых лиц и пр. Последовательность событий не может не быть временной и в концентрическом сюжете (при котором преобладают причинно-следственные связи), и в хроникальном, и при сочетании обоих этих принципов сюжетосложения. Классическая схема концентрического сюжета включает завязку, развитие действия, кульминацию, развязку; хроникальный сюжет состоит из цепи эпизодов (часто включающих концентрические микросюжеты).

В произведение могут вводиться сюжеты, внешне не связанные с основным действием, – вставные новеллы, а также притчи, басни, маленькие пьески, сказки и др. Тем значительнее внутренняя, смысловая связь между вставным и основным сюжетами.

Традиционен прием сюжетного обрамления, в котором вводится рассказчик (рассказчики). Обрамление может усиливать смысл, идею рассказанной истории или, напротив, корректировать рассказ, спорить с ним.

Организация повествования в сюжете и тем более в сюжете многолинейном, а также системе сюжетов предоставляет автору возможность самого широкого выбора приемов повествования. Если естественный ход событий может быть только один, то способов нарушить его в изложении, перемешать с другими сюжетами, «растянуть» одни эпизоды и «сжать» другие — множество.

В литературоведении существует проблема соотношения понятий «сюжет» и «фабула».

Сюжет – сами события, а фабула – это рассказ о событиях (точка зрения Г. Пospelова). В фабуле заключаются основные мотивы, определяющие динамику развития событий в конкретном произведении. Важнейшим признаком сюжета является возможность наличия предыстории или предсказания дальнейшей судьбы героя (в форме снов, видений и т.п.). В основе сюжета лежит конфликт, то есть некое противостояние между героями, либо внутреннее противоречие «внутренний конфликт».

3.2. Композиция. Художественная функция композиции. Композиция (от лат. *compositio* – составление, соединение) – соединение частей, или компонентов, в целое; структура литературно-художественной формы. Композиция – соединение частей, но не сами эти части; в зависимости от того, о каком уровне (слое) художественной формы идет речь, различают аспекты композиции. Это и расстановка персонажей, и событийные (сюжетные) связи произведения, и монтаж деталей (психологических, портретных, пейзажных и т. д.), и повторы символических деталей (образующих мотивы и лейтмотивы), и смена в потоке речи таких ее форм, как повествование, описание, диалог, рассуж-

дение, а также смена субъектов речи, и членение текста на части (в том числе на рамочный и основной текст), и несовпадение стихотворного ритма и метра, и динамика речевого стиля, и мн. др.

Пространственные связи организуют не только описания в литературе. В предметном мире любого произведения в той или иной степени неизбежен пространственный принцип композиции. В эпосе и драме он проявляется прежде всего в соотношении персонажей как характеров.

Имеется внешняя композиция (деление на части, главы, акты, действия, строфическое членение и т.д.) и архитектоника (внутренняя композиция).

3.3. Композиционные приемы. В литературоведении выделяют четыре основных приема: повтор, усиление, противопоставление и монтаж.

Повтор – один из самых простых и в то же время самых действенных приемов композиции. Он позволяет усилить определенные мотивы, образы, идеи, придать композиционную стройность произведению.

Часто повторяющаяся деталь или образ становится лейтмотивом всего произведения. Разновидность повтора – рефрен в стихотворных произведениях.

Близким к повтору приемом является усиление. Этот прием применяется в тех случаях, когда простого повтора недостаточно для создания художественного эффекта, когда требуется усилить впечатление путем подбора однородных образов или деталей.

По принципу усиления действует подбор художественных образов в рассказе А. Чехова «Человек в футляре»: «Он был замечателен тем, что всегда, даже в очень хорошую погоду, выходил в калошах и с зонтиком и непременно в теплом пальто на вате. И зонтик у него был в чехле из серой замши, и когда вынимал перочинный нож, чтобы очинить карандаш, то и нож у него был в чехольчике; и лицо, казалось, тоже было в чехле, так как он все время прятал его в поднятый воротник. Он носил темные очки, фуфайку, уши закладывал ватой, и когда садился на извозчика, то приказывал поднимать верх».

Противоположный повтору и усилению прием противопоставления. Из самого названия ясно, что этот композиционный прием основан на антитезе контрастных образов (Они сошлись. Волна и камень, / Стихи и проза, лед и пламень / Не столь различны меж собой (А.С. Пушкин).

В более широком смысле противопоставлением называется всякое противоположение образов. Противопоставление – очень сильный и выразительный художественный прием, на который всегда нужно обращать внимание при анализе композиции.

Вопросы и задания для самопроверки

1. Дайте определение ключевым понятиям темы: конфликт, ситуация, коллизия, система характеров (персонажей), сюжет, фабула, композиция, композиционные приемы, вводные эпизоды, лирические отступления, хронотоп.

2. Проанализируйте сюжет и фабулу рассказа А.Н. Толстого «Русский характер»

3. Подберите примеры из художественных произведений на каждый композиционный прием.

ТЕМА 4. СТИХ И ПРОЗА. СИСТЕМЫ СТИХОСЛОЖЕНИЯ

4.1. *Поэзия и проза. Принципы разграничения.* Поэзия и проза представляют собой глубоко своеобразные сферы искусства слова, различающиеся и по форме, и по содержанию, и по своему месту в истории литературы.

Распространено мнение, что художественная проза по своей организации не имеет принципиальных отличий от обычной разговорной и письменной речи людей. В то же время многие исследователи, а также и мастера прозы утверждают, что в прозаических жанрах есть своя сложная и внутренне закономерная ритмическая структура, принципиально отличающаяся от стихотворного ритма.

В прозе господствуют существенно иные способы и формы словесной образности, чем в поэзии. Так, различные виды тропов, часто играющие большую роль в поэтической речи, занимают в прозе явно менее значительное место. Для прозы характерно прежде всего взаимодействие разных речевых планов: речи автора, рассказчика, персонажей. Во взаимоотражении этих речевых планов совершается художественное осмысление и оценка изображаемого (В. Кожин).

Распадение словесного искусства на поэтическую и прозаическую формы совершается по той причине, что в поэзии приходит в действие механизм межплановой («вертикальной») рекуррентности, тогда как в прозе активизируется тенденция к созданию внутривидовой («горизонтальной») рекуррентности (И.П. Смирнов).

4.2. *Основы стиховедения. Системы стихосложения.* Метрическая система стихосложения (система античного стихосложения) присуща языкам, в которых гласные звуки резко отличаются друг от друга по долготе, то есть по относительной длительности произношения, и это различие является важным и существенным признаком фонетического строя языка (к таким языкам относились древнегреческий и латинский, из современных — арабский). Античный метрический стих строился на упорядоченном чередовании долгих и кратких слогов. При этом считалось, что долгий слог произносится вдвое дольше краткого.

Силлабическое стихосложение характерно для языков, в которых ударение постоянно находится на определенном месте (например, во французском — на последнем слоге слова, в польском — на предпоследнем и т. д.). Силлабический стих основан на равном количестве ударений в строке с постоянной цезурой после 5-го или 6-го слога. Распространенными являются 11-сложник и 13-сложник с константной цезурой после 5-го или 6-го слога.

Тоническая система (от греч. *tonos* — тон, напряжение, ударение) основана на равном количестве ударений в строке.

Силлабо-тоническая система размеров (метров) основана на упорядоченном, регулярном чередовании ударных и безударных слогов. Как и в античном метрическом стихе, каждый стих — так считали Третьяковский и Ломоносов — состоит из повторяю-

щихся однообразных стоп. Каждая стопа включает в себя один ударный и один или два безударных слога. Порядок слогов в стопе играет существенную роль.

Стихотворные размеры делятся на две группы, отличающиеся друг от друга по характеру стоп: двусложные и трехсложные. В двусложных размерах стопа состоит из одного ударного и одного безударного слога, в трехсложных – из одного ударного и двух безударных слогов.

Названия стоп были заимствованы по аналогии из античного греческого стиха. В двусложных размерах стопа с первым ударным слогом называется хореем (_ U), со вторым ударным — ямбом (U _). В трехсложных размерах стопа с первым ударным называется дактилем (_ U U), со вторым ударным — амфибрахием (U _ U) и с третьим ударным — анапестом (U U _) (по К.В. Холшевникову)

4.3. *Фоника. Звуки стихотворной речи. Понятие рифмы. Звуковые повторы внутри стиха.* Фоника – отдел теории стиха, изучающий его звуковую организацию. При широком толковании термина «фоника» в последнюю включается и учение о стихотворной ритмике. Однако более обычным и более четким является ограничение понятия «фоника» изучением сочетаний гласных и согласных звуков в звуковых комплексах и их конструктивной функции в организации стихового ряда. В силу этого учение о рифме как о звуковом повторе относится к фонике, а ритмообразующая ее роль входит в теорию ритма и композиции стиха.

Сумму всех средств звуковой организации стиха обычно называют инструментом. При анализе фонической организации стиха следует иметь в виду, что число звуков каждого языка сравнительно невелико, вследствие чего близкое соседство одинаковых звуков в ней всегда в некоторой степени наличествует, не являясь признаком ее художественной организации. Поэтому о звуковых повторах в стихе нельзя говорить отвлеченно, а лишь в сопоставлении с фонетической системой данного языка.

Существует несколько подходов к определению аллитерации. Западные лингвисты называют аллитерацией повтор и согласных, и гласных звуков в начале близко расположенных ударных слогов. Отечественные лингвисты называют аллитерацией повтор согласных в любых позициях. Ассонанс – это повторение ударных гласных внутри строки или фразы.

Звуковая выразительность речи прежде всего заключается в ее благозвучии, гармонии, в использовании ритма, рифмы, аллитерации (повторение одинаковых или сходных согласных звуков), ассонанса (повторение гласных звуков) и других средств.

Аллитерация – литературный приём, состоящий в повторении одного или нескольких согласных звуков. Подразумевается бóльшая по сравнению со среднеречевой частотность этих звуков на определённом отрезке текста или на всём его протяжении.

Основной функцией аллитерации выступает звукоподражание («Шипенье пенных бокалов // и пунша пламень голубой» — А.С. Пушкин).

Ассонанс – приём усиления изобразительности текста путём повторения гласных звуков. В основе ассонанса обычно оказываются только ударные звуки, так как в безударном положении гласные часто изменяются. Поэтому иногда ассонанс определяют как повторение ударных или слабо редуцированных безударных гласных.

Вопросы и задания для самопроверки

1. Дайте определения следующим понятиям: ритм, стопа, метр, размер, тоническая система стихосложения; силлабическая система стихосложения, силлабо-тоническая система стихосложения, дольник, тактовик, акцентный стих, рифма, виды рифм, стихо-проза.

2. Определите по образцу метр и размер следующих стихотворений:

Лермонтов М. Ю. «Выхожу один я на дорогу...».

Лермонтов М. Ю. «Парус».

Майков А. Н. «Дорог мне, перед иконой...».

Майков А. Н. «Весна! выставляется первая рама...».

Некрасов Н. А. «Несжатая полоса».

Некрасов Н. А. «В стороне от больших городов...».

Полонский Я. П. «Заплетя свои темные косы венцом...».

Полонский Я. П. «Развалину башни, жилище орла...».

Пушкин А. С. «Я помню чудное мгновенье...».

Толстой А. К. «Колокольчики мои, цветики степные...».

Тютчев Ф. И. «Как сердцу высказать себя?».

Фет А. А. «На заре ты ее не буди...».

Фет А. А. «Я жду... Соловьиное эхо...».

Образец

Федор Иванович Тютчев.

* * *

Умом Россию не понять, (ударные слоги: 2, 4, 8)

Аршином общим не измерить: (2, 4, 8)

У ней особенная стать – (2, 4, 8)

В Россию можно только верить. (2, 4, 6, 8)

28 ноября 1866

– – / – – / – – / – – /

– – / – – / – – / – – /

– – / – – / – – / – – /

– – / – – / – – / – – /

Катрен, перекрестная рифмовка, 4-стопный ямб.

ТЕМА 5. ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

5.1. Понятие языка художественного произведения. Поэтический язык

Язык – сложное по своему устройству, по своей роли (функциям) явление в обществе. И рассматривать язык можно с разных сторон. В самом общем виде современная наука определяет язык как стихийно возникшую в человеческом обществе и развивающуюся систему знаков, служащую орудием общения. Однако язык включает в себе возможности художественного, эстетически осмысленного и направленного употребления.

В художественной литературе язык является основным средством, при помощи которого писатель создаёт художественные образы, картины жизни, характеры. Язык – основной материал художника слова, и вне языка невозможна форма художественного литературного произведения.

В лингвистическом энциклопедическом словаре дается следующее определение понятию «язык художественной литературы»: 1) язык, на котором создаются художественные произведения (его лексикон, грамматика, фонетика), в некоторых обществах совершенно отличный от повседневного, обиходного («практического») языка; в этом смысле язык художественной литературы предмет истории языка и истории литературного языка; 2) поэтический язык, система правил, лежащих в основе художественных текстов, как прозаических, так и стихотворных, их создания и прочтения (интерпретации); эти правила всегда отличны от соответствующих правил обиходного языка даже когда, как, например, в современном русском языке, лексикон, грамматика и фонетика обоих одни и те же; в этом смысле язык художественной литературы, выражая эстетическую функцию национального языка, является предметом поэтики, в частности исторической поэтики, а также семиотики, именно семиотики литературы.

Некоторые ученые выделяют в отдельную категорию «поэтический» язык, по составу представляющий им еще более широкий. В XX в. было «Общество изучения поэтического языка» – ОПОЯЗ, его члены противопоставляли «поэтический» и «практический» языки. В.В. Виноградов отрицал существование особой системы поэтического языка: любое языковое явление при специальных функционально-творческих условиях может стать поэтическим. А.И. Горшков считает, что поэтический язык не существует как некая абстракция, отдельно от художественных (поэтических) произведений словесности. Таким образом, язык художественной литературы (поэтический язык) не существует отдельно от художественных произведений словесности.

Целью и задачей изучения языка художественного произведения «является показ тех лингвистических средств, посредством которых выражается идейное и связанное с ним эмоциональное содержание литературных произведений».

Основной категорией в сфере лингвистического изучения художественной литературы обычно признается понятие индивидуального стиля (то есть своеобразной, исторически обусловленной, сложной, но представляющей структурное единство системы

средств и форм словесного выражения в ее развитии). В стиле писателя соответственно его художественным замыслам объединены, внутренне связаны и эстетически оправданы все использованные художником языковые средства.

5.2. Функция языка художественной литературы

В отличие от литературного языка язык художественной литературы выполняет эстетическую функцию, проявление которой можно усматривать в совершенстве языковой формы, в гармонии содержания и формы, в ясности, четкости, лаконизме, изяществе, простоте, стройности словесного выражения. Выразительность и образность художественного текста создается с помощью языковых единиц разного уровня: фонетических, лексических, морфологических, синтаксических. Однако А. М. Пешковский уже в 20-х г. XX в. утверждал, что поэтический образ создают не только тропы и фигуры. Он писал: «Во всем “Кавказском пленнике” Л. Толстого я нашел только одну фигуру (сравнение, притом совершенно не развитое) и ни одного тропа (кроме, конечно, языковых). Однако, как бы ни относиться к этому рода творчеству Л. Толстого, невозможно отрицать образности этого произведения и выбрасывать его за пределы художественной прозы. Очевидно, дело не в одних образных выражениях, а в неизбежной образности каждого слова, поскольку оно преподносится в художественных целях, поскольку оно дается, как это теперь принято говорить, в плане общей образности <...> Специальные образные выражения являются только средством усиления начала образности, дающими в случае неудачного применения даже более бледный результат, чем обычное употребление слова. Другими словами, «образное» выражение может оказаться бледнее безобразного». Формула В. В. Виноградова «образ в слове и образ посредством слов» выражает две стороны вопроса об образе и образности в произведении словесности. Образ может заключаться в одном слове, даже взятом вне контекста, так сказать, в слове самом по себе. Учение о «неизбежной образности каждого слова» в художественном тексте (А.М. Пешковский) привело к возникновению понятия «безобразная» образность (то есть образность, достигаемая без применения специальных «образных средств» — тропов, фигур). В качестве классических примеров «безобразной» образности приводят обычно «Я вас любил...» и «Узник» А. Пушкина, «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека...» А Блока. В. Г. Короленко записал в дневнике: «<...> Помнится, еще Лессинг ставит требование, чтобы поэтическая речь возбуждала больше представлений, чем в ней заключено слов. Мне сейчас приходит на память пример, который приводил покойный Тургенев из Пушкина: В пустыне чахлой и скупой, На почве, зноем раскаленной <...> Посмотрите, как тут тремя-четырьмя штрихами нарисована целая картина. Воображение читателя тронут, возбуждено этими меткими штрихами, и оно само уже рисует остальное. Вы как будто видите и цвет песка, и безоблачное горячее небо, и мрачный профиль дерева, хотя об этом прямо не упоминается. Вот это называется силой стиха. Сила эта состоит в том, что в данной комбинации слов каждое слово, кроме прямого представления, влечет за собой еще целый ряд представлений, невольно возникающих в уме. У многих из наших начинающих поэтов, наоборот, больше слов, чем представлений». «Секрет» «безобразной» образности в представлении. Представление в философии определяется как «чувственно-наглядный, обобщающий образ предметов и явлений действительности, сохраняемый и воспроизводимый в сознании и без непосредственного воздействия са-

мих предметов и явлений на органы чувств». Собственно, назначение образа — дать как можно более наглядное и конкретное представление о предмете, явлении, человеке.

Художественно обоснованный выбор материала действительности и словесного материала для раскрытия темы, безошибочно точное соотнесение слова с явлениями жизни – вот что лежит в основе «безобразной» образности. Многие писатели-мастера умели и умеют, не прибегая к тропам и фигурам, вызвать самыми простыми словами ярчайшие представления, создать впечатляющие образы. Проиллюстрируем это отрывком из рассказа И. Бунина «К роду отцов своих», который отличается художественно безупречным выбором материала действительности и точнейшим соотнесением слова и предмета: «А вокруг дома, в усадьбе, всё полно осенней прелести. В розовом саду квохчут сытые дрозды, стоит блаженная тишина, тепло, кротость, медленно падают легкие листья. На дворе сладко дремлют борзые. На желтом соломенном скате крыши сидят, хохлятся против солнца белоснежные голуби. Над людской избой буднично и спокойно тянется к бледно-голубому небу серый дымок, из ее раскрытых окон приятно пахнет кухонным чадом, слышны голоса и смех праздных работников, своим куреньем и бездельем раздражающих кухарку, обремененную большой и сложной стряпней на завтра».

Вопросы и задания для самопроверки

1. В.В. Виноградов в работе «О языке художественной литературы» писал: «Язык — материал и первоэлемент художественной литературы». Поясните значение этой фразы.
2. Какие языковые средства использованы авторами для речевой (социальной, национальной, возрастной, индивидуальной) характеристики персонажей?
 - 1) Ишь какой командёр отыскался! 2) – Быт ил нэ быт? Вот в чем вапроз? – с совершенно невозможным акцентом читал вслух Серега Гуридзе. 4) Ну ежели так, то завтракать! – сказала женщина. – Мужиков – своёго и твоёго – кормила чуть свет, вместе в лес пошли. Сама-то заморилась, ожидаваши... 5) «Скажи, пожалуйста, кто написал «На всякого мудреца довольно простоты»? Я вчера смотрел». – «Островский». – «Это какой Островский? Тот или наш?» – «Тот». – А-а... Знаешь, слабо написано». – «А почему?» - «Ну шо там происходит? Давай так, честно говорить. Глумо'в ведет дне'вник. Долго ведет. Наконец этот дне'вник у него сперли и разоблачили его»(Е. Весник).

3. Определите, какими языковыми средствами (лексико-фразеологическими, грамматическими), способами их организации и использования достигается образность речи.

И опять наступила весна, своя в своем нескончаемом ряду, но последняя для Матеры, для острова и деревни, носящих одно название. Опять грохотом и страстью пронесло лед, нагромоздив на берега торосы, и ангара освобождено открылась, втянувшись в могучую сверкающую течь. Все это бывало много раз, и много раз Матера была внутри происходящих в природе перемен, не отставая и не забегаая вперед каждого дня. Вот и теперь посадили огороды – да не все: три семьи снялись еще с осени, разъехались по разным городам, а еще три семьи вышли из деревни и того раньше, в первые

же годы, когда стало ясно, что слухи верные. Как всегда посеяли хлеба – да не во всех полях: за рекою пашню не трогали, а только здесь, на острове, где поближе. И картошку, и моркошку в огородах тыкали нынче не в одни сроки, а как пришлось, кто когда смог: многие жили теперь на два дома, между которыми добрых пятнадцать километров водой и горой, и разрывались пополам. Та и Матера мне та – постройки стоят на месте, только одну избенку и баню разобрали на дрова, все пока в жизни, в действии, по-прежнему голоса петухи, режут коровы, трезвонят собаки, а уж повяла деревня, видно, что повяла, как подрубленное дерево, откоренилась, сошла с привычного хода. Все на месте, да не все так: гуще и нахальней полезла крапива, мертво застыли окна и ворота – их для порядка закрывали, но какая-то нечистая сила снова и снова открывала, чтоб почернели и похилились стойки, амбары, навесы, без пользы валялись жерди и доски – поправляющая, подлаживающая для долгой службы хозяйская рука больше не прикасалась к ним (В. Распутин)

4. Вместо точек вставьте антонимы, необходимые для правильного построения антитезы. Сравните свои варианты с авторскими (слова, которые использовал автор см. в конце упражнения).

1. Мы можем сказать про человека, что он чаще бывает добр, чем ..., умен, чем ..., чаще энергичен, чем ..., и наоборот (Л.Н. Толстой).

2. Люди вечно заблуждались и будут заблуждаться в том, что они считают справедливым и ... (Л.Н. Толстой).

3. Спят и богатые, и ..., и мудрые, и ..., и добрые, и ... (А.П. Чехов).

4. Тянулась жизнь – как и у всех, кто живет, – богатая длинными горестями и (М. Шолохов).

5. Каким бы ни был писатель – крупным или ..., – он должен изображать человека, а не условную фигуру (И. Эренбург).

6. Мы называем эгоистом того, кто противоположен ... (А.В. Луначарский).

Примечание: Альтруист, зол, глуп, апатичен, бедный, короткий, глупый, лютый, восторженное, маленький, радость, несправедливость.

5. Сравните отрывки из стихотворений Н. Карамзина, Н. Гнедича, И. Бунина. Определите, какие приметы осени привлекают внимание авторов и какое словесное выражение эти приметы находят. Укажите случаи переносного, метафорического употребления слов, с одной стороны, и прямого, непереносного – с другой.

Осень

Веют осенние ветры
В мрачной дубраве;
С шумом на землю валятся
Желтые листья.

Поле и сад опустели;
Сетуют холмы;
Пение в рощах умолкло –

Скрылися птички.

Поздние гуси станицей
К югу стремятся,
Плавным полетом несяся
В горних пределах.

Вьются седые туманы
В тихой долине;
С дымом в деревне мешаясь,
К небу восходят.

(Н. Карамзин)

Осень

Дубравы пышные, где ваше одеянье?
Где ваши прелести, о холмы и поля,
Журчание ключей, цветов благоуханье?
Где красота твоя, роскошная земля?

Куда сокрылися певцов пернаты хоры,
Живившие леса гармонией своей?
Зачем оставили приют их мирных дней?
И все уныло вокруг – леса, долины, горы!

Шумит порывный ветер между дерев нагих
И, желтый лист крутя, далеко завоевает <...>

(Н. Гнедич)

Листопад

Льет дождь, холодный, точно лед,
Кружатся листья по полянам,
И гуси длинным караваном
Над лесом держат перелет.

Но дни идут. И вот уж дымы
Встают столбами на заре,
Леса багряны, недвижимы,
Земля в морозном серебре.

(И. Бунин)

6. В представленных ниже отрывках выделите синонимы, антонимы, паронимы. Охарактеризуйте их стилистические функции. Обратите внимание на роль контекста. Определите оттенки значения и эмоционально-экспрессивную окраску синонимов и антонимов.

Сон есть лучший уравниватель в жизни. Когда вздумаешь, что царь и последний паденщик, богач и бедняк одинаково проводят треть суток, первые не пользуясь своими преимуществами, последние забывая свое горе, – какое-то утешительное чувство проникает в душу. Я еще допустил, что счастливец и несчастный проводят одинаково пору сна, – но обоим ли им стелет постель усталость и чистая совесть? Не сидит ли часто раскаяние у золотошвейного изголовья, не дарит ли воображение царским снам бедняка?

(А. Бестужев-Марлинский. Латник)

Прошло около двух недель. Жизнь в Марьине текла своим порядком: Аркадий сибаритствовал, Базаров работал <...>

– <...> ты не воображай, что я зову тебя присутствовать на этом молебне: уж он кончен; но отец Алексей...

– Поп?

– Ну да, священник; он у нас... кушать будет... <...>

– Полноте, Евгений Васильевич. Вы говорите, что он равнодушен ко мне, и мне самой всегда казалось, что я ему нравлюсь. Я знаю, что я гожусь ему в тетки, но я не хочу скрывать от вас, что я стала думать чаще о нем. В этом молодом и свежем чувстве есть какая-то прелесть...

– Слово *обаяние* употребительнее в подобных случаях, – перебил Базаров.

(И.Тургенев. Отцы и дети)

Обреченные были явными противоположностями друг другу. Первый являл как будто все признаки предсмертного отупения. Раскрыв губы, он бессмысленно глядел на переводчика белесоватыми неморгающими глазами. Парень был велик и широк костью, видать вял и неповоротлив. Изредка он всхрапывал носом и проводил по нему рукавом гимнастерки.

Второй, лет под тридцать, щуплый и низенький, загорелый до черноты, был похож на скворца. Он стоял, нервно переминаясь с ноги на ногу, ни разу не взглянув на толпу пленных и на читавших ему смертный приговор.

(К. Воробьев. Это мы, Господи!...)

И шлю депеши в центр из Тюмени я:

«Дела идут, все боле-менее».

Мне отвечают, что у них сложилось мнение,
Что меньше "более" у нас, а больше "менее"<...>

Я выпил залпом и разбил бокал,
Мгновенно мне гитару дали в руки.
Я три своих аккорда перебрал,
Запел и запил от любви к науке <...>

Ну что ж, мне поделом и по делам:
Лишь первые пятерки получают...
Не надо подходить к чужим столам
И отзываться, если окликают.

(В. Высоцкий)

7. Проанализируйте использование выделенных лексических единиц, укажите их стилистическую функцию.

Не щеголай приятель **тем**, что у тебя избыток **тем**, произведения мы знаем **темы**, где лучшие погибли **темы** (Д.Д. Минаев).

Ах вы, разбойник, ах, злодей, ну как вы поживаете? Вы **раздеваете** людей, когда их **одеваете** (С.Я. Маршак).

Влюблен редактор был в одну **из дам**, он говорил: я вам роман **издам**. Ах, что за книга! Чудный том! Я пью его как **ром античный**... И дама убедилась в том, что он мужчина **романтичный** (Я.А. Козловский).

Вспомнил ли он об Ане в эти дни? Нет, не **вспомнил** – он **помнил** о ней, и боль не проходила (К. Симонов).

Дайте чуточку отдышаться! Невозможно! Я **перенабит** **приносившими** столько **счастья**, **наносившими** столько **обид** (Е. Евтушенко).

За столом разговор пошел дружнее, стали уж вроде забывать про Глеба... И тут он **попер в атаку** на кандидата (В. Шукшин).

8. В отрывках из произведений Ильфа и Петрова укажите фразеологизмы, определите их экспрессивную окраску и стилистическую роль в контексте.

1. Остап подошел к Воробьянинову вплотную и, оглянувшись по сторонам, дал предводителю короткий, сильный и незаметный для постороннего глаза удар в бок... Вот тебе седина в бороду! Вот тебе бес в ребро! 2. «Правильно, – приговаривал Остап, – а теперь по шее. Два раза. Так. Ничего не поделаешь. Иногда яйцам приходится учить зарвавшуюся курицу... Еще разок... Так. Не стесняйтесь. По голове больше не бейте. Это самое его слабое место». 3. Аппетит приходит во время стояния в очереди. 4. Аппетит уходит во время еды. 5. Один экземпляр телеги внутреннего сгорания даже построили. Телега была как телега. Только внутри ее что-то тихо хрюкало. Или хрюндило, кто его знает. 6. «Время, – сказал он, – которое мы имеем, это деньги, которых мы не имеем». 7. Для концессионеров началась страдная пора. Остап утверждал, что стулья нужно ковать, пока они горячи.

9. В отрывке из рассказа М. Зощенко "Качество продукции" найдите разговорные, нейтральные и книжные слова. Какую роль играют эти слова в рассказе?

Качество продукции.

У моих знакомых, у Гусевых, немец из Берлина жил. Комнату снимал. Почти два месяца прожил. И никакой-нибудь там чухонец или другое национальное меньшинство, а настоящий германец из Берлина. По-русски – ни в зуб ногой. С хозяевами изъяснялся руками и головой.

Одевался, конечно, этот немец ослепительно. Белье чистое. Штаны ровные. Ничего лишнего. Ну, прямо гравюра.

А когда уезжал этот немец, то много чего оставил хозяевам. Цельный ворох заграничного добра. Разные пузырьки, воротнички, коробочки. Кроме того, почти две пары кальсон. И свитер почти не рваный. А мелочей разных не счесть – и для мужского, и для дамского обихода.

Все это в кучку было свалено в углу, у рукомойника.

Хозяйка, мадам Гусева, дама честная, ничего про нее такого не скажешь, намекнула немчику перед самым отъездом, - дескать, битте-дритте, не впопыхах ли изволили заграничную продукцию оставить.

Немчик головой лягнул, дескать, битте-дритте, пожалуйста, заберите, об чем разговор, жалко, что ли.

Тут хозяева налегли на основную продукцию. Сам Гусев даже подробный список вещам составил. И уж, конечное дело, сразу свитер на себя напялил и кальсоны взял.

После две недели ходил с кальсонами в руках. Всем показывал, невозможно как гордился и хвалил немецкое качество.

10. Сопоставьте два перевода одного и того же отрывка из произведения Катарины Причард "Золотые мили". Сравнивая синонимические выражения в параллельных текстах, сделайте выводы об их сравнительных достоинствах и недостатках.

Золото не давалось Моррису в руки, он считал себя неудачником, хотя еще и возился с акциями. Салли не сердилась, если он иной раз впадал в азарт. Но в остальном он чувствовал себя удовлетворенным. Жизнь научила его тому, к чему многие только стремились, но никогда не достигали, – здравому смыслу, не позволяющему желать больше того, что могла дать проза будничного существования. И все же это существование не было таким уж будничным: с ним была Салли и мальчики; они создавали ощущение семейного очага.

Но Моррису не везло, и он решил, что, значит, не судьба. Впрочем, он и сейчас еще изредка поигрывал на бирже, и Салли мирилась с этим, понимая, что ему необходима время от времени встряска. Моррис в сущности был доволен своим существованием; он достиг того, что недоступно большинству, ни к чему больше не стремился, довольствовался тем немногим, что у него было. В конце концов, благодаря Салли и сыновьям, жизнь его была не так уж разнообразна и уныла. Знать, что у тебя крепкая дружная семья, – уже счастье.

11. Проанализируйте предложения с точки зрения стилистики ресурсов (указать грамматические средства речевой экспрессии, приемы создания образности, юмористической окраски и т.д.).

1. В белой зале с участием князя образовались три жиденькие кадрили (Ф. Достоевский). 2. По висевшим у ней за поясом ключам и по тому, что она бранила мужика

довольно поносными словами, Чичиков заключил, что это, верно, ключница... Но тут увидел он, что это был скорее ключник, чем ключница: ключница по крайней мере не бреет бороды, а этот бреет и довольно редко... (Н. Гоголь). 3. Три «нимфа» переглянулись и громко вздохнули (Ильф и Петров). 4. Молчалин прежде был так глуп! Жальчайшее создание! (А. Грибоедов). 5. Вся изба затряслась, затрепетала, а кочеток в сенцах как крикнет дурным голосом, как взвьется да головой трах об стреху (К. Паустовский). 6. Мартышка, в зеркале увидя образ свой, тихохонько медведя толк ногой (И. Крылов). 7. Поле росно светилось. 8. Над головой густо шумели вершины сосен (Ю. Бондарев).

12. Укажите окказионализмы. Отметьте авторские находки и неудачи.

1. Старик невыезжабельный, круглый год живет на даче. 2. Позже я не раз испытывал опустошительность гнева, обездушивание яростью. 3. Едва раздался слабый треньк, дверь распахнулась. 4. Небо вокруг раздвинулось, нежно просветлело и проливалось теперь на лес, на поляну, на белую кипень цветов трепетно-дымным, голубым светопадом. 5. Прокурор после молчания, длившегося секунды две, во время коих он грозил лицом и как-то напыживался, объявил.... 6. Мать не то что обиделась, а посушела во взгляде. 7. «Мое! Мое! Мое!» И так все замоекали – хоть караул кричи. 8. Есть у вас такое лекарство – антивлюблин? 9. За каждой строкой, фразой – огромная начитанность, «насмотренность». 10. Неужели в наше время возможно рукоприкладство, палкоприкладство, зонтикоприкладство? 11. Плясал он, плясал, и выплясал самую красивую девку в деревне.

13. Прочитайте стихотворения. Укажите прием, который является стилистической доминантой в представленных поэтических текстах, определите функцию этого приема.

Как нет без начала - конца,
Нет карликов без великанов
И нет без церквей прихожан.
И нет без свободы оков.

Г. Поженяна:

Полюбил богатый – бедную,
Полюбил ученый – глупую,
Полюбил румяный – бледную,
Полюбил хороший – вредную:
Золотой – полушку медную
– Где, купец, твое роскошество
“Во дырявом во лукошечке!”
– Где, гордец, твои учености?
“Под подушкой у девчоночки!”
– Где, красавец, щеки алые?
“За ночь черную растаяли!”
– Крест серебряный с цепочкою!
“У девчонки под сапожками!”

Не люби, богатый, – бедную,
Не люби, ученый, – глупую,
Не люби, румяный, – бледную,
Не люби, хороший, – вредную:
Золотой – полушку медную!

М. Цветаева

14. Прочитайте стихотворение. Определите все имеющиеся значения слова «неизвестный» в этом поэтическом тексте.

Неизвестный художник давнишнего века -
Может, был он известен, но в узком кругу -
Написал на холстине портрет человека
Так, что глаз от него оторвать не могу.

.....
Я стою, пораженный искусством чудесным,
Чей в веках сохранился отчетливый след.
Я бы только мечтал стать таким неизвестным
Где-нибудь через триста - четыреста лет.
Вижу это лицо - губы, сжатые плотно.
Утомленный и все понимающий взгляд...
Пусть живут мастеров Неизвестных полотна,
Как светильники в честь Неизвестных солдат.

К. Ваншенкин

15. В представленном стихотворении А. Ахматовой синтаксические конструкции и используются в преобразованном виде. Определите стилистические функции подобных «синтаксических неологизмов».

И мальчик, что играет на волынке,
И девочка, что свой плетет венок,
И две в лесу скрестившихся тропинки,
И в дальнем поле дальний огонек, -
Я вижу все. Я все запоминаю,
Любовно - кротко в сердце берегу.

Лишь одного я никогда не знаю
И даже вспомнить больше не могу.
Я не прошу ни мудрости, ни силы.
О, только дайте греться у огня:
Мне холодно... крылатый иль бескрылый
Веселый бог не посетит меня.

ТЕМА 6. ЛИТЕРАТУРНЫЕ РОДЫ И ЖАНРЫ

6.1. Художественная литература как динамическая, исторически изменяющаяся система жанров, ассоциирующихся в виды и роды

Словесно-художественные произведения издавна принято объединять в три большие группы, именуемые литературными родами: эпос, драма и лирика. Хотя и не все созданное писателями (особенно в XX в.) укладывается в эту триаду, она поныне сохраняет свою значимость и авторитетность в составе литературоведения.

О родах поэзии рассуждает Сократ в третьей книге трактата Платона «Государство». Поэт, повествуется там, может, во-первых, впрямую говорить от своего лица, что имеет место «преимущественно в дифирамбах» (по сути это важнейшее свойство лирики); во-вторых, строить произведение в виде «обмена речами» героев, к которому не примешиваются слова поэта, что характерно для трагедий и комедий (такова драма как род поэзии); в-третьих, соединять свои слова со словами чужими, принадлежащими действующим лицам (что присуще эпосу). Выделение Сократом и Платоном третьего, эпического рода поэзии (как смешанного) основано на разграничении рассказа о происшедшем без привлечения речи действующих лиц (др.-греч. *diegesis*) и подражания посредством поступков, действий, произносимых слов (др.-греч. *mimesis*).

Сходные суждения о родах поэзии высказаны в третьей главе «Поэтики» Аристотеля. Здесь коротко охарактеризованы три способа подражания в поэзии (словесном искусстве), которые и являются характеристиками эпоса, лирики и драмы: «Подражать в одном и том же и одному и тому же можно, рассказывая о событии, как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остается сам собой, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных».

Гегель в XIX в. характеризовал эпос, лирику и драму с помощью категорий «объект» и «субъект»: эпическая поэзия объективна, лирическая — субъективна, драматическая же соединяет эти два начала. Благодаря В.Г. Белинскому как автору статьи «Разделение поэзии на роды и виды» (1841) гегелевская концепция (и соответствующая ей терминология) укоренились в отечественном литературоведении.

Деление литературы на роды не совпадает с ее членением на поэзию и прозу. В обиходной речи лирические произведения нередко отождествляются с поэзией, а эпические — с прозой. Подобное словоупотребление неточно. Каждый из литературных родов включает в себя как поэтические (стихотворные), так и прозаические (нестихотворные) произведения. Эпос на ранних этапах искусства был чаще всего стихотворным (эпопеи античности, французские песни о подвигах, русские былины и исторические песни и т. п.). Эпические в своей родовой основе произведения, написанные стихами, нередки и в литературе Нового времени («Дон Жуан» Дж. Н.Г. Байрона, «Евгений Онегин» А.С. Пушкина, «Кому на Руси жить хорошо» Н.А. Некрасова). В драматическом роде литературы также применяются как стихи, так и проза, порой соединяемые в одном и

том же произведении (многие пьесы У. Шекспира). Да и лирика, по преимуществу стихотворная, иногда бывает прозаической (вспомним тургеневские «Стихотворения в прозе»).

В теории литературных родов возникают и более серьезные терминологические проблемы. Слова «эпическое» («эпичность»), «драматическое» («драматизм»), «лирическое» («лиризм») обозначают не только родовые особенности произведений, о которых шла речь, но и другие их свойства. Эпичностью называют величественно-спокойное, неторопливое созерцание жизни в ее сложности и многоплановости, широту взгляда на мир и его приятие как некоей целостности. Эпичность как идейно-эмоциональная настроенность может иметь место во всех литературных родах – не только в эпических (повествовательных) произведениях, но и в драме («Борис Годунов» А.С. Пушкина) и лирике (цикл «На поле Куликовом» А.А. Блока). Драматизмом принято называть умонастроение, связанное с напряженным переживанием каких-то противоречий, с взволнованностью и тревогой. И наконец, лиризм – это возвышенная эмоциональность, выраженная в речи автора, рассказчика, персонажей.

6.2. Происхождение литературных родов. Эпос, лирика и драма сформировались на самых ранних этапах существования общества, в первобытном синкретическом творчестве. Происхождению литературных родов посвятил первую из трех глав своей «Исторической поэтики» А.Н. Веселовский, один из крупнейших русских историков и теоретиков литературы XIX в. Ученый доказывал, что литературные роды возникли из обрядового хора первобытных народов, действия которого являли собой ритуальные игры-пляски, где подражательные телодвижения сопровождались пением – возгласами радости или печали. Эпос, лирика и драма трактовались Веселовским как развившиеся из «протоплазмы» обрядовых «хорических действий».

Из возгласов наиболее активных участников хора (запевал, корифеев) выросли лиро-эпические песни. Теория происхождения литературных родов, выдвинутая Веселовским, подтверждается множеством известных современной науке фактов о жизни первобытных народов. Так, несомненно происхождение драмы из обрядовых представлений: пляска и пантомима постепенно все активнее сопровождались словами участников обрядового действия. Вместе с тем в теории Веселовского не учтено, что эпос и лирика могли формироваться и независимо от обрядовых действий. Так, мифологические сказания, на основе которых впоследствии упрочились прозаические легенды (саги) и сказки, возникли вне хора. Они не пелись участниками массового обряда, а рассказывались кем-либо из представителей племени (и, вероятно, далеко не во всех случаях подобное рассказывание было обращено к большому числу людей). Лирика тоже могла формироваться вне обряда. Лирическое самовыражение возникало в производственных (трудовых) и бытовых отношениях первобытных народов. Существовали, таким образом, разные пути формирования литературных родов. И обрядовый хор был одним из них.

6.3. Своеобразие целей, содержания и формы эпоса как литературного рода. В эпосе организующим началом произведения является повествование о персонажах (действующих лицах), их судьбах, поступках, умонастроениях, о событиях в их жизни, составляющих сюжет. Это цепь словесных сообщений или, проще говоря, рассказ о

происшедшем ранее. Повествованию присуща временная дистанция между ведением речи и предметом словесных обозначений. Для повествующего (рассказывающего) характерна позиция человека, вспоминающего об имевшем место ранее. Дистанция между временем изображаемого действия и временем повествования о нем составляет едва ли не самую существенную черту эпической формы.

Жанры эпоса: сказка, предание, былина, эпопея, роман, роман-эпопея, повесть, рассказ, новелла, очерк

6.4. Своеобразие целей, содержания и формы лирики как литературного рода. В лирике на первом плане единичные состояния человеческого сознания: эмоционально окрашенные размышления, волевые импульсы, впечатления, внерациональные ощущения и устремления. В лирике система художественных средств полностью подчиняется раскрытию цельного движения человеческой души.

Лирика обретает себя главным образом в малой форме (элегия, лирическое стихотворение, мадригал, послание и др.). Хотя и существует жанр лирической поэмы, воссоздающей переживания в их многоплановости.

Носителя переживания, выраженного в лирике, принято называть лирическим героем. Этот термин, введенный Ю.Н. Тыняновым в статье 1921 г. «Блок», укоренен в литературоведении и критике (наряду с синонимичными ему словосочетаниями «лирическое я», «лирический субъект»).

Специфические свойства лирики (Медитативная лирика. Лирика медитативно-изобразительная. Изобразительная лирика. Повествовательная лирика).

6.5. Своеобразие целей, содержания и формы драмы как литературного рода. Драматические произведения (*др.-греч. drama* — действие), как и эпические, воссоздают событийные ряды, поступки людей и их взаимоотношения. Развернутое повествовательно-описательное изображение в драме отсутствует. Собственно авторская речь здесь вспомогательна и эпизодична: списки действующих лиц, иногда сопровождаемые краткими характеристиками, обозначение времени и места действия; описания сценической обстановки в начале актов и эпизодов, а также комментарии к отдельным репликам героев и указания на их движения, жесты, мимику, интонации (ремарки). Основной текст — это цепь высказываний персонажей, их реплик и монологов.

Драма ориентирована на требования сцены, поэтому она тяготеет к внешне эффектной подаче изображаемого. Ее образность оказывается гиперболической, броской, театрально-яркой.

Жанры драмы: драма, комедия, трагедия, трагикомедия, фарс, водевиль и др.

Вопросы и задания для самопроверки

1. Укажите, чем отличаются роды литературы: эпос, лирика, драма.
2. Назовите основные жанры эпоса, укажите их характерные черты. Приведите примеры каждого жанра.
3. Назовите основные жанры лирики, укажите их характерные черты. Приведите примеры каждого жанра.
2. Назовите основные жанры драмы, укажите их характерные черты. Приведите примеры каждого жанра.

ТЕМА 7. МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС: ОСНОВНЫЕ ТЕРМИНЫ И ПОНЯТИЯ

7.1. Всемирная (мировая) литература. Единство мирового литературного процесса определяется связями между отдельными литературами. Литературные связи в контексте культурных связей существовали между народами, странами, континентами изначально. На всем протяжении литературной истории человечества складывалась всемирная литература как некое целое, находящееся в непрерывном становлении и развитии. Особенно важно осмысление развития всемирной литературы как системного единства. Это не механистическая сумма литератур отдельных народов, а многосложное явление, рассматриваемое во внутренних соотношениях и взаимосвязях ее частей, закономерностей развития. Важнейшее свидетельство общности литературного развития человечества в эпоху его новой и новейшей истории – единообразная смена методов и стилей в литературах разных народов.

Национальная литература – это литература, выражающая самосознание народа. И именно с этих позиций она должна рассматриваться в школьном литературоведении.

Всемирная (мировая) литература – понятие, охватывающее всю совокупность литератур мира; основное его содержание – литературный процесс в масштабе всемирной истории

К началу XX в. выкристаллизовались три основные трактовки понятия всемирной литературы:

1. Простая сумма всех произведений, начиная с примитивных песен первобытных племен до многообразных форм художественного творчества современных высококультурных народов.

2. Избранный из литературного богатства всех наций более узкий круг произведений высочайшего уровня, входящих в мировую сокровищницу художественной литературы (взгляд, близкий романтикам и уязвимый в том, что трудно установимы и к тому же изменчивы критерии такого отбора).

3. Процесс взаимовлияния и взаимообогащения литератур, возникающий лишь на определенной ступени развития цивилизации (взгляд Гете).

В современном литературоведении выделяют также иные концепции всемирной (мировой) литературы:

- всемирная литература как литература регионов всеобщего языка (эллинский Восток, латинский Запад);

- всемирная литература как общность национально-типических проявлений – вне зависимостей от влияний и культурных обменов.

7.2. Литературный процесс как историческое движение национальной и мировой художественной литературы, развивающейся в сложных связях и взаимодействиях. Литературный процесс есть совокупность общезначимых изменений в литера-

турной жизни (как в творчестве писателей, так и в литературном сознании общества), т.е. динамика литературы в большом историческом времени.

Единицами мирового литературного процесса выступают литературное течение, литературное направление, художественная система, международные литературные общности, художественный метод.

Динамика и стабильность в составе всемирной литературы – следующие характеристики мирового литературного процесса.

Формы (типы) движения литературы во времени разнородны. Это может быть и *поступательное движение* (неуклонное возрастание личностного начала в литературном творчестве, ослабление канонических начал жанрообразования, расширение диапазона выбора форм писателем), и *циклические изменения* (зафиксированное в теориях Дм. Чижевского и Д.С. Лихачева ритмическое чередование первичных и вторичных стилей).

Литературному процессу свойственно чередование периодов расцвета и подъема («классические» этапы национальных литератур) с кризисами, временами стагнации и упадка.

Мировому литературному процессу свойственны как временные, локальные явления, так и надвременные, статичные (константы) – топики.

Топика (от др.-греч. *topos* – место, пространство) – универсальные, надвременные, статичные структуры в составе культуры; константы всемирной литературы. Перечислим основные из них: типы эмоциональной настроенности (возвышенное, трагическое, смех и т.п.), нравственно-философские проблемы (добро и зло, истина и красота), «вечные темы», сопряженные с мифологическими смыслами, нравственные феномены и философские ситуации, устойчивые мотивы и вечные образы, а также арсенал универсально значимых художественных форм (стилевых и жанровых). Топика составляет фонд литературной преемственности, который уходит корнями в архаику и пополняется от эпохи к эпохе.

7.3. Стадии мирового литературного процесса. Мировой литературный процесс характеризуется стадийностью. В современном литературоведении выделяют три стадии мирового литературного процесса.

Первая стадия – «архаический период», а А.Н. Веселовский назвал ее эпохой синкретизма. Литература существует в форме фольклора. Преобладает мифопоэтическое сознание. Отсутствует рефлексия над словесным искусством. Нет литературной критики, теоретических штудий, художественных программ. По современным представлениям, эта стадия длится от древнего каменного века до VII-VI вв. до н.э. в Греции и н.э. на Востоке.

Вторая стадия (сер. I тыс. до н.э. – сер. XVIII в.) – «традиционалистское художественное сознание», «поэтика стиля и жанра». Эта стадия характеризуется «ориентированием на заранее готовые формы речи, отвечающие требованиям риторики и зависимые от жанровых канонов». Постепенно происходит «переход от безличного начала к личному», литература приобретает светский характер.

Наконец, третья стадия (сер. XVIII в. - ...), она длится по сей день. Для нее характерны «индивидуально-творческое художественное сознание», или «поэтика автора». С приходом на литературную арену романтизма как нового типа художественного сознания и художественной практики, происходит «освобождение от жанрово-стилевых предписаний риторики», «литература сближается с бытием человека», наступает «эпоха индивидуально-авторских стилей».

7.4. Международные литературные связи. Взаимосвязи и соответствия в литературных процессах различных национальных культур могут быть следствием контактных связей, генетического сродства, литературной трансплантации, типологического схождения.

Контактные литературные связи – связи, при которых происходит прямое соприкосновение эстетических идей или литературных произведений. Принадлежность к определенной национальной культуре обуславливает особенности восприятия и интерпретации явления иностранной литературы.

Здесь уместно привести следующее мнение известного литературоведа В.М. Жирмунского: «Называя имена Байрона, Вальтера Скотта, Диккенса, Жорж Санд, мы вспоминаем писателей, без которых состав русской литературы XIX в. был бы существенно иным. Без Байрона не было бы, по крайней мере в том же виде, «Кавказского пленника» и «Цыган», «Демона» и «Мцыри» и целого ряда романтических поэм 20-х и 30-х гг.; без Вальтера Скотта мы не имели бы «Капитанской дочки» и «Дубровского», «Тараса Бульбы» и «Князя Серебряного», не говоря уже об исторических романах Загоскина, Лажечникова и др.».

Генетическое сродство предполагает наличие единого источника литературных явлений. Например, общие античные источники европейских литератур, восхождение к драме Тирсо де Молины многочисленных национальных вариантов истории о Дон Жуане, а также народные и литературные сказки со сходными сюжетами (см. ниже) и т.п.

Литературная трансплантация – перенос существенных явлений иностранной литературы и их усвоение. Примером может служить древнерусская литература, восприятие ею элементов византийской культуры (см. напр., Остромирово Евангелие).

Типологические схождения – обязательное следствие принципиального единства развития человеческой культуры и необходимое условие осуществления контактных связей между национальными литературами. Например, самозарождение сходных сказочных сюжетов в литературах Востока и Запада (напр., «Золотая рыба» – китайская народная сказка, русская народная сказка о рыбке-помощнице, индийская сказка о рубке-помощнице, «Сказка о рыбаке и рыбке» А.С.Пушкина).

Типологические схождения – это не только тип литературных связей. Это, что особенно важно, первооснова единства мировой литературы. Приведем два примера типологических схождений, которые будут очень интересны как самому учителю, так и ученикам. Речь пойдет о явлениях истории литературы, которые дополняют картину мирового литературного процесса в сознании учащихся.

Классический сюжет сравнительной истории литератур – Фауст у Гете и Пушкина – первый из них. Образ Фауста у двух величайших поэтов стал, своего рода, итогом эпохи Просвещения. И в этом случае ученым по сей день не удается однозначно ответить на вопрос, типологические или контактные литературные связи здесь стали основой сходства образов.

Выявление и анализ литературных взаимодействий позволяют осознать внутреннее единство мировой литературы и национальное своеобразие родной литературы.

Вопросы и задания для самопроверки

1. Дайте определение понятия «мировая литература».
2. Каковы формы движения литературы во времени?
3. Перечислите константы всемирной литературы.
4. Перечислите стадии мирового литературного процесса и охарактеризуйте их.

РАЗДЕЛ II ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII - XXI вв.

ТЕМА 8. МНОГООБРАЗИЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ В XVIII в.

8.1. *Классицизм в русской литературе.* Предпосылкой возникновения русского классицизма было укрепление самодержавной государственности и национальное самоопределение России начиная с эпохи Петра I. Русский классицизм возник почти на век позднее французского: к середине XVIII в. Русский классицизм изначально ставил перед собой просветительские задачи, стремясь воспитать своих читателей и наставить монархов на путь общественного блага.

В русском классицизме литературная теория опередила литературную практику. Нормативные акты русского классицизма — реформа стихосложения, реформа стиля и регламентация жанровой системы — были осуществлены между серединой 1730 и концом 1740-х гг., то есть в основном до того, как в России развернулся полноценный литературный процесс в русле классицистической эстетики.

Первоочередной задачей нормирования литературы оказалась реформа стихосложения — ведущей литературной формой классицизма была именно стихотворная, поскольку с начала XVII в. до 1730-х гг. общеупотребительным был силлабический (равносложный) принцип стихосложения, не соответствующий акцентологии русского языка.

Первый этап реформы стихосложения был осуществлен Василием Кирилловичем Тредиаковским в трактате «Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий», изданном в 1735 г. Второй этап реформы русского стихосложения осуществил Михаил Васильевич Ломоносов в «Письме о правилах российского стихотворства», которое он, обучавшийся тогда в Германии, прислал из Марбурга в Петербург с приложением текста своей первой торжественной оды «На взятие Хотина» в 1739 г. «Письмо...» Ломоносова явилось результатом тщательного изучения им «Нового и краткого способа...» Тредиаковского.

Русский классицизм — стиль в искусстве, распространённый в России во второй половине XVIII — 1-й половине XIX в. Классицизм возникает и развивается под воздействием просветительских прогрессивных тенденций общественной мысли. Господствующими становятся идеи патриотизма и гражданственности, создания «нового отечества», внесловной ценности человеческой личности. В античности, в классической эпохе Древней Греции, находят пример идеального государственного устройства и гармоничных соотношений человека с природой. Античность (известная по памятникам литературы, скульптуры и архитектуры) воспринимается как благодатная эпоха свободного развития личности, духовного и физического совершенства человека, идеальной порой человеческой истории без общественных противоречий и социальных конфликтов.

Идеи Просвещения нашли отражение в теории классицизма. Одно время даже было принято классицизм XVIII в. называть «просветительским классицизмом» в отличие от «сословного классицизма» XVII в. Понятие «просвященного разума», способного переустроить мир на благо человека, стало одним из общих мест. Классицизм характе-

ризуется стремлением к ясности, определенности, однозначности, логической выверенности.

Другой основополагающей задачей было подражание современной и гармоничной природе, причем греков ценили именно за это умение. Дидро подчеркивал, что изучать античность — значит научиться правдиво видеть природу. Красота понимается как нечто извлеченное из природы, но ее же и превосходящее.

Искусство должно содействовать укрощению грубых страстей и способствовать восхождению от состояния невежества к «высшим разумениям», от варварства — к цивилизации, от грубой особи — к человеку просвещенному. Красота должна изображать истину и добродетель, заниматься нравственным воспитанием. Все плохое нужно изображать в безобразном виде.

Изящные искусства рассматривались как необходимые и полезные. Когда они дойдут до самого совершенства и «сделаются у какого-либо народа всеобщими», ожидается, что «мало-помалу исчезает невежество и нечувствительность грубого и непросвещенного человека, разум его наполняется приятностями». Искусство таким образом считается одним из главных способов воспитания человека. Воспитательная функция — и в выборе сюжетов из подвигов и благородных поступков прошлого. Покровительство художникам поэтому — важнейшая добродетель властимущих. Благотворное воздействие искусств на человека тем сильнее чем они разнообразнее и при этом чем сильнее между собой взаимодействуют — живопись, архитектура, скульптура и т.п.

Особенности классицистического художественного мышления. Классицистическая концепция человека. Жанровая система классицизма. Каноны жанра.

8.2. *Сентименталистская концепция человека.* Сентиментализм в литературе (вторая половина XVIII — начало XIX в.) — от французского слова «sentiment» — чувство, чувствительность. Особое внимание — к душевному миру человека. Главным объявляется чувство, переживание простого человека, а не великие идеи. У сентименталистов было много общего с Просвещением. И прежде всего — демократические тенденции, их симпатии к простым, обыкновенным людям (обычно они противопоставлялись развращенной знати). Яркий пример тому — противопоставление города (цивилизации) деревне (воплощению простоты и естественности). Наибольшее развитие сентиментализм получил в Англии (Дж. Томсон, О. Голдсмит, Дж. Крабб, Л. Стерн). На развитие европейского сентиментализма определяющее влияние оказало творчество французского писателя Жана-Жака Руссо (1712—1778). По его убеждению, каждый человек рождается добрым и хорошим. Он становится порочным и злым под влиянием развращенного общества.

Характерные жанры сентиментализма — элегия, послание, роман в письмах, дневник, в которых преобладают исповедальные мотивы.

Произведения часто пишутся от первого лица. Они полны лиризма и поэтичности.

В России русский сентиментализм появился с отставанием примерно на двадцать лет (Карамзин, Муравьев). Он не получил особого развития. Самым известным русским сентиментальным произведением является «Бедная Лиза» Карамзина.

8.3. *Романтизм в русской литературе.* Романтизм (фр. *romantisme*) — идейное и художественное направление в европейской и американской культуре конца XVIII в. — первой половины XIX в. Романтизм – особое мироощущение, особый способ отношения к миру. В искусстве это такой способ воспроизведения мира, в котором над точностью передачи самой действительности преобладает отношение художника к изображаемому. Собственное, оригинальное видение мира является главным. Историко-типологические черты романтизма: философско-эстетический субъективизм, романтическое двоемирие, антагонизм идеала и действительности, романтический максимализм. Близость автора к герою, лирическая окраска авторской речи. Романтизм характеризуется утверждением самоценности духовно-творческой жизни личности, изображением сильных (зачастую бунтарских) страстей и характеров, одухотворённой и целепильной природой. Распространилось на различные сферы деятельности человека. В XVIII в. романтическим называли всё странное, живописное и существующее в книгах, а не в действительности. В начале XIX в. романтизм стал обозначением нового направления, противоположного классицизму и Просвещению.

Обычно считается, что в России романтизм появляется в поэзии В.А. Жуковского (хотя к предромантическому движению, развившемуся из сентиментализма, часто относят уже некоторые русские поэтические произведения 1790—1800-х гг.). В русском романтизме возникает свобода от классических условностей, создаётся баллада, романтическая драма. Утверждается новое представление о сущности и значении поэзии, которая признаётся самостоятельной сферой жизни, выразительницей высших, идеальных стремлений человека; прежний взгляд, по которому поэзия представлялась пустой забавой, чем-то вполне служебным, оказывается уже невозможным. В романтизме русской литературы показывается страдания и одиночество главного героя. К поэтам-романтикам можно отнести также К.Н. Батюшкова, Е.А. Баратынского, Н.М. Языкова. Ранняя поэзия А.С. Пушкина также развивалась в рамках романтизма. Вершиной русского романтизма можно считать поэзию М.Ю. Лермонтова. Философская лирика Ф.И. Тютчева является одновременно и завершением, и преодолением романтизма в России.

Идея личности – одна из ключевых для всей романтической концепции, но в разных национальных и социальных формациях романтизма она существовала по-разному. Нравственно-эстетический пафос романтизма связан, прежде всего, с утверждением достоинства человеческой личности, самоценности ее духовно-творческой жизни. Это нашло отражение в образах героев романтического искусства, которому свойственны изображения незаурядных характеров и сильных страстей, устремленность к безграничной свободе. Революция провозгласила свободу личности, но та же революция породила дух стяжательства и эгоизма. Эти две стороны личности (пафос свободы и индивидуализм) весьма сложно проявились в романтической концепции мира и человека. В романтическом искусстве представлена личность, действующая по законам своей метафизической природы, тогда как предметом реализма станет человек, детерминированный и подвластный общим закономерностям развития общества.

8.4. *Реализм в русской литературе: общая характеристика.* Реализм (лат.– вещественный, действительный) – направление в искусстве, деятели которого стремятся понять и изобразить взаимодействие человека с окружающей его средой, причем в понятие последней включаются и духовные, и материальные компоненты. Сущность реалистического метода – воссоздание действительности в ее объективных закономерностях, историзм, изображение типических характеров и типических обстоятельствах.

Вопросы для самопроверки

1. Укажите основные черты просветительского классицизма.
2. Охарактеризуйте сентименталистскую концепцию человека.
3. Укажите основные отличия классицизма от романтизма.

ТЕМА 9. РАЗВИТИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX В.

Литературный процесс первой трети XIX в. характеризуется важными событиями, определившими путь развития русской литературы на многие десятилетия. Большинство историков литературы считает этот период самой высокой точкой в историческом пути русской литературы. Основанием для такой оценки служат процессы, происходившие в разных сферах литературной жизни. Именно в эти годы формировался современный литературный язык. С начала века шла открытая полемика по многим эстетическим вопросам, в которую были вовлечены критики, журналисты, художники, читательская аудитория. Историки литературы отмечают быструю смену литературных стилей: русская литература прошла путь от классицизма и сентиментализма к романтизму и реализму. Сам факт формирования в первой половине XIX в. основных художественных методов и направлений дает основание судить об этом периоде как о самом насыщенном масштабными событиями.

В этот период завершается формирование жанровой системы русской лирики, открываются новые возможности драматургических форм, происходит становление русской прозы, ее основных жанров (повести, романа). Стоит заметить, что именно на этот период приходится творчество гения русской литературы А.С. Пушкина, творчество русских классиков И.А. Крылова, А.С. Грибоедова, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя. В русской литературе этого периода происходит зарождение и развитие многих художественных явлений (жанров, приемов создания художественных образов, языковых средств и т.д.), способствовавших решению эстетических задач художников. Таким образом, литературный процесс первой половины XIX в. представляет собою уникальное явление, рассмотрение которого в системе довольно затруднительно в рамках любого учебного пособия.

9.1. Идеино-тематические и жанрово-стилевые тенденции в литературе романтизма

Реальные источники романтического искусства в России следует искать в Отечественной войне 1812 г. Именно этим было вызвано то, что большую роль в развитии художественного метода романтизма в русской литературе сыграла историческая судьба и личные качества Наполеона. Многие русские поэты в своем творчестве разрабатывали и способствовали развитию языка романтической поэзии. Основателем русского романтизма и нового метафорического языка принято считать В.А. Жуковского.

Поэты-декабристы неоднозначно воспринимали романтизм Жуковского. Так, К.Ф. Рылеев прямо заявлял о его пагубном воздействии на русскую литературу, но А.А. Бестужев, наоборот, утверждал, что «с Жуковского и Батюшкова начинается новая школа русской поэзии». Пушкин называл Жуковского «кормилицей» всей последующей плеяды поэтов-романтиков, признавая его заслуги в разработке нового поэтического языка.

Жуковский – первый русский поэт, для которого внутренний мир человека явился главным содержанием поэзии. Рассудочность, вульгарный дидактизм, пафосная риторика после Жуковского становятся решительно невозможными у сколько-нибудь значительного поэта.

По совету просвещенного журналиста и друга А.И.Тургенева начинающий поэт Жуковский познакомился с курсом эстетики немецкого философа-кантианца Бутервека. Эта книга имела очень большое значение и для развития эстетических взглядов Жуковского. Существенную роль в развитии эстетических воззрений Жуковского сыграла и его работа над курсом литературы, который он преподавал своим племянницам Протасовым в Белеве. Вместе с ученицами он читал произведения европейских писателей и поэтов, подвергая эти сочинения эстетическому разбору. Это «философическое» и «эстетическое» чтение произведений европейской литературы, указывающее на приближение Жуковского к сравнительно-исторической точке зрения на литературный процесс, и ввело его в мир поэтики европейской романтической поэзии. Так, процесс освобождения Жуковского от теории классицизма шел путем изучения современных эстетических курсов и чтения произведений романтиков.

На почве гуманизма Жуковского формируется своеобразный тип «прекрасной» или «нежной» нравственности лирического героя, сочетающий в себе моральный энтузиазм и эстетическую мечтательность. В.А. Жуковский даже написал статью «О нравственной пользе поэзии», представляющей собой вольный перевод одноименного сочинения немецкого моралиста И.Я. Эйнгеля. В ней Жуковский выступил против непосредственного влияния поэзии на «усовершенствование нравственного чувства» и «образование добродетелей». Изящная нравственность – это морально преображенное эстетическое чувство, вызывающее у человека положительные нравственные эмоции. Нравственная польза поэзии, как и любого вида искусства, заключается, согласно Жуковскому, в возбуждении высоких нравственных чувств, вырастающих на почве эстетически преображенной страсти.

Нравственно-эстетические взгляды Жуковского нашли свое отражение и в эпистолярном наследии поэта. О поэзии он рассуждал в письмах к А.И. Тургеневу, П.А. Вяземскому, Н.М. Карамзину и др. Жуковский глубоко осознал, что основной предмет искусства «не существенно-нравственное», а «изящно-нравственное»: художника не должна интересовать общественная мораль и поведение общества, он призван отражать духовный (нравственный) опыт человечества.

В контексте обсуждения эстетических вопросов Пушкин писал в 1825 г. П. А. Вяземскому: «Я не следствие, а точно ученик его <...>». Жуковский в письмах Пушкину представлял живущего в Михайловском молодого друга: «...Ты должен быть поэтом России, должен заслужить благодарность <...> Дорога, которая перед тобою открыта, ведет прямо к великому <...>»; «...Ты рожден быть великим поэтом и мог бы быть честью и драгоценностью России. Но я ненавижу все, что ты написал возмутительного для порядка и нравственности. Наши отроки (то есть все зреющее поколение), при плохом воспитании, которое не дает им никакой опоры для жизни, познакомились с твоими буйными, одетыми прелестию поэзии мыслями; ты уже многим нанес вред неисцелимый <...>. Талант ничто. Главное: величие нравственное». Можно предположить, что эпистоляр-

ные наставления Жуковского, содержащие ответ на вопросы: что такое поэзия и каким должен быть истинный поэт, были восприняты Пушкиным и в определенной степени послужили толчком к самосознанию. Думается, результат переписки Жуковского с Пушкиным отразился и в стихотворении «Пророк», в котором описана встреча поэта с небесным ангелом.

Жуковский считал, что творчество – это удел избранных. Поэт творит лишь в те минуты, когда Бог посылает ему вдохновение. Таким образом, вдохновение – это дар Бога: «Я музу юную, бывало, // Встречал в подлунной стороне, // И Вдохновение летало // С небес, незваное, ко мне...<...>». В его понимании поэт, который в угоду каких-то своих интересов предаст саму идею искусства, окажется для общества страшной силой, способной разрушить окружающий мир; если поэт найдет в себе силы следовать звучащему в нем божественному голосу и пойдет туда, куда он его позовет, тогда он обретет истинное блаженство, так как мир вокруг него из мертвого преобразуется в живой и пронизанный любовью.

«Лелеющая душу гуманность» стала «визитной карточкой» В.А. Жуковского-романтика. Его идеализм заключался в безграничной вере в добродетельную природу человека, в его способность понять свои грехи встать на путь истины («осуществить божественный промысел»). Ярким примером отражения гуманистической позиции автора выступает его элегия «Море».

На первый взгляд, поэт избрал не совсем подходящий образ для выражения своих гуманистических идей. Морской пейзаж в романтизме, как правило, являет собой картины беспокойной, могучей, бушующей или величественно-бескрайней природы. Символическое содержание образа-мотива моря оказалось близким специфике романтического направления с его культом сильной, «избранной личности», с его стремлением к постижению мистических сторон бытия, общей причиной которых послужила неудовлетворенность действительностью. Так, в стихотворении Н. Языкова «Морская тоня» описание моря состоит из трех частей, разных состояний моря. У Языкова нет в пейзаже неба, отсюда море Языкова может пониматься как отражение внутреннего состояния человека, которому свойственны перепады в настроении, в восприятии мира («вдруг поднимутся и хлынут темны водные струи»), но в этом, по мнению поэта, кроется его свободная природа, его своеволие.

Морской край в поэзии К. Батюшкова – идеальный край для неги и поэзии, для любовных свиданий («Тень друга», «Послание Н.М. Муравьеву»). Широко известно пушкинское стихотворение «К морю», в котором «свободная стихия» символизирует романтическую поэзию. В элегии М. Лермонтова «Парус» море символизирует разные жизненные условия для человека. Приведенные примеры подтверждают факт пристального внимания романтиков к символическому образу. На фоне совершенно разных лирических образов моря созданный Жуковским имеет свои индивидуальные смыслы.

Через символический образ моря В.А. Жуковский передал свои представления о душе человека: «Что движет твое необъятное лоно? // Чем дышит твоя напряженная грудь? // Иль тянет тебя из земныя неволи // Далекое, светлое небо к себе?». Само море не может открыть свою «тайну», ибо оно «безмолвное». Тем не менее, лирический герой, который видит в непрерывном движении водной стихии признаки внутренней трево-

ги и смятения, предполагает ответ, постигает «тайну»: источник постоянного движения, изменения моря – небо. Два существа: «необъятное» море и столь же безграничное небо, ощущая свою природную взаимосвязь, тяготеют друг к другу. Море неразрывно связано с небом, по-своему зависимо от него. Море у Жуковского не свободно, в отличие от абсолютно свободного неба. Море томится в «земной неволе», оно может лишь наслаждаться видом «далекого», «светлого» неба и стремиться к нему своею душой. Любовь к нему – высокий идеал, который наполняет жизнь моря глубоким смыслом.

По природе своей душа человека склонна к мятежности. Эта склонность начинает себя проявлять тогда, когда человек теряет бога (небо): «Когда же собираются черные тучи, // Чтоб светлое небо закрыть от тебя, // Ты стонешь, ты рвешься, ты волны подымаешь <...>». Так, мятежность человека направлена не против бога, а против «черных туч», которые закрывают от него небо. Заканчивается лирический монолог победой моря над теми силами, которые отнимают у него небо: «И тьма исчезает, и тучи уходят». В этих стихах реализуется в полной мере концепция поэта о главной сути души человека – стремлении к высокому, горнему. Таким образом, морской пейзаж в поэзии Жуковского-романтика получил оригинальное развитие, приобрел новое символическое наполнение, стал средством выражения религиозно-философских взглядов поэта на мир и человека.

С образом-символом моря в романтической поэзии тесно связан другой романтический образ – образ Наполеона, воплотившего представления многих романтиков о свойствах человека, характера его взаимоотношений с окружающим миром.

Образ Наполеона в русской поэзии первой трети XIX в. связан, прежде всего, с темой Отечественной войны 1812 г., поэтому в ранних произведениях русских авторов французский полководец представлен как тиран, завоеватель. В стихотворении «Певец во стане русских воинов» В.А. Жуковского ярко выражено отношение лирического героя к личности Наполеона: «Давно ль, о хищник, пожирал // Ты взором наши грады? // Беги! Твой конь и всадник пал: // Твой след – костей громады; // Беги! И стыд, и страх сокрой // В лесу с твоим сарматом».

В «Бородинской годовщине» (1831) трактовка образа Наполеона несколько смягчена, но сохранено представление об одинокой трагической судьбе тирана: «И его как не бывало, // Перед кем все трепетало! // Есть далёкая скала; // Вкруг скалы морская мгла; // С морем степь слилась другая, // Бездна неба голубая // К той скале путь заграждён // Там зарыт Наполеон». Глагол «зарыт» очень выразителен и передает авторскую мысль о том, что человек со своими сильными страстями – ничтожен, смертен, а природа (море) вечно, потому что сливается с «бездной голубой».

А.С.Пушкин посвятил Наполеону большое количество произведений в разные периоды своего творчества. Первое упоминание о Наполеоне содержится в стихотворении 1814 г. «Воспоминания в Царском Селе»: «<...>Сразились. Русский-победитель! // И вспять бежит надменный галл; // Но сильного в боях небесный вседержитель // Лучом последним увенчал». Возвышенный стиль обусловлен высокой темой, романтическим настроением лирического героя. Он патриот, поэтому в произведении Наполеон изображен с «кровавым мечом», он убийца. В элегии «Наполеон на Эльбе» «дерзостью венчанный царь» воспринимается как губитель Европы: «Страшись, о Галлия! Европа! Мщенье,

мщенье!// Рыдай – твой бич восстал – и всё падёт во прах <...>». Пушкин активно использует монолог лирического персонажа как средство самохарактеристики исключительной по своей дерзости личности.

В мае 1821 г. Наполеон Бонапарт умер, поэтому в поэзии Пушкина наблюдается смена романтического пафоса в оценке этой исторической личности. В оде «Наполеон» уже появляется чувство сострадания к изгнаннику: «Чудесный жребий совершился:// Угас великий человек.//В неволе мрачной закатился// Наполеона грозный век// Исчез властитель осужденный,// Могучий баловень побед». Причину его гибели автор видит в справедливом правосудии: «И длань народной Немезиды// Подъяту видит великан// И до последней все обиды//Отплачены тебе, тиран». Отсутствие восклицательных знаков в этом высказывании свидетельствует о душевном спокойствии лирического героя: он не «борется» с врагом своим голосом, а «объясняет» читателю проявление закономерности мироустройства: кто на русскую землю с мечом (войной) придет – «от меча и погибнет». И в этом можно усмотреть эпическую традицию, сложившуюся в древней русской литературе. Образ Наполеона окружен романтическим ореолом: автор использует оксюморон: «чудесный человек» и «тиран», высокую лексику («длань», «подъяту», «жребий» и др.), мифические образы («и длань Немезиды»), яркие эпитеты («могильный», «чудесный»), метафорические образы («помчал к боям их ополченья, их цепи лаврами обвил»), разные синтаксические конструкции.

Поэт прославляет Наполеона как полководца и человека в стихотворении «Герой». Произведение построено в виде диалога поэта и его друга. Поэт, размышляя над тем, каким ему видится Наполеон, восклицает: «Одров я вижу длинный строй,// Лежит на каждом труп живой,// Клейменный мощною чумою, Царицею болезней...он,// Не бранной смертью окружен,// Нахмурясь ходит меж одрами,// И хладно руку жмёт чуме,// И в погибающем уме// Рождает бодрость <...>». Так, поэт восхищается не ратными подвигами Наполеона, а его человеческим мужеством. Он призывает всех, кто высказывается о завоевателе, оставить ему «сердце», не видеть в нем только тирана.

М.Ю. Лермонтов, как и другие русские поэты, проявлял особый интерес к личности Наполеона, событиям Отечественной войны 1812 г.. «Наполеоновский» цикл, условно выделяемый в поэзии М.Ю. Лермонтова, представлен группой стихотворений, посвященных двум темам.

Самостоятельную группу составляют стихотворения, посвященные победе русского народа в Отечественной войне 1812г.: «Поле Бородина» (1831); «Два великана» (1832); «Бородино» (1837). В отдельную группу можно отнести произведения, где центральным персонажем выступает Наполеон и предметом поэтического осмысления выбрана историческая судьба французского полководца: «Наполеон» (1829), «Наполеон»(1830), «Святая Елена» (1830), «Воздушный корабль» (1840), «Последнее новоселье» (1841).

Обращение к наполеоновской теме закономерно для М.Ю. Лермонтова, хотя порой оно диктовалось внешними факторами. Например, десятилетие со дня смерти Наполеона; перенос его праха с острова Святой Елены во Францию; годовщина Бородинского сражения. Но в большей степени оно мотивировано эстетическим идеалом и этическими взглядами поэта-романтика.

В элегии «Наполеон» отразились внутренние вопросы поэта о Наполеоне: «Зачем он так за славою гонялся?// Для чести счастье презирал?// С невинными народами сражался?// И скипетром стальным короны разбивал?». Уже в первых строках элегии проявляется авторская позиция: «В сырой земле и в яме неглубокой – // Там спит герой, друзья! – Наполеон!». Вторая часть элегии содержит монолог тени Наполеона, обращенного к певцу: «Пускай историю страстей// И дел моих хранят потомки.// Я презрю песнопенья громки;// Я выше и похвал, и славы, и людей!». По законам романтического искусства образ Наполеона окружен устрашающей певца тайной, нет в стихотворении ответов на поставленные вопросы.

Тему великого человека с трагической судьбой М.Ю. Лермонтов продолжил в думе «Наполеон». Романтический колорит думе придает пейзаж, связанный с появлением тени Наполеона: «В неверный час, меж днем и темнотою,// Когда туман синеет над водой,// В час грешных дум, видений, тайн и дел// Которых луч созреть бы не хотел <...>». Стихия родственна герою: «Когда гроза бунтует и шумит,// И блещет молния, и гром гремит,// Мгновенный луч нередко озарял // Печальну тень, стоящую меж скал». И даже преклоняется перед ним: «Пред ним лепечут волны и бегут <...>». Лирический герой сочувствует Наполеону, размышляя о его трагической судьбе изгнанника. Но вместе с чувством сострадания присутствует и откровенное восхищение героем: «<...> И быстрый взор, дивящийся слабый ум// Хоть чужд страстей, все полон прежних дум// Сей взор как трепет в сердце проникал,// И тайные желанья узнавал».

В элегии «Святая Елена» (1830) поэт несколько расширяет масштаб образа Наполеона. Император представлен как загадочное, почти сверхъестественное явление. Герой отдален от мира по причине своей исключительности: «Он миру чужд был. Всё в нем было тайной// День возвышения – паденья час». В произведении возникает тема предопределенности, судьбы: «Изгнанник мрачный, жертва вероломства// И рока приходи слепой <...>// Родился он игрой судьбы случайной<...>».

Великий человек закончил свою жизнь в бесславии, одиночестве, забвении: «Погиб, как жил – без предков и потомства,// Хоть побежденный, но герой».

Последний раз к наполеоновской теме поэт обратился в послании «Последнее новоселье» (1841). В произведении предметом осмысления стали две темы, занимавшие его на протяжении всего творчества: общество и личность (государство и Наполеон). В первой части послания прослеживается контраст толпы и героя, которого Франция забыла: «И вздорная толпа, довольная собою,// Гордится, прошлое забыв». Наполеон уже воспринимается автором как «отмеченный божественным перстом». Он фатально одинок: «Один, – он был везде, холодный, неизменный,// Отец седых дружин, любимый сын молвы,// В стенах египетских, у стен покорной Вены,// В снегах пылающей Москвы». В последних строках второй части наблюдается мотив утраты, скорби, сожаления об одиноком человеке: «Один, – замучен мщением бесплодным,// Безмолвною и гордою тоской –// И, как простой солдат в плаще своём походном,// Зарыт наемною рукой». Поэт убежден, что французский народ, забывший героя, не достоин его славы великого полководца. Так, в послании «Последнее новоселье» образ Наполеона героизирован, он великий полководец, государственный деятель.

Исследователи Лермонтова не раз обращали внимание на то, что его стихотворение «Два великана» стоит особняком, в нем очень ярко проявляется народно-поэтическая традиция, которую, как было указано выше, использовал Пушкин в оде «Наполеон». В нем звучат сказочные или песенные формулы («за горами, за долами», «дальнее море»), просторечная лексика («хватать», «тряхнул», «ахнул»), и образ «русского витязя» сродни былинному богатырю, и образ Московского Кремля («в шапке золота литого») – символ веры и государственной силы. Антитеза «дерзкий пришелец» и старый, умудренный годами «русский великан» – явное противопоставление Наполеона и Кутузова, ставшее традиционным после басни И.А. Крылова («Ты сер, а я, приятель, сед...»). Лермонтовский образ шире, эпичнее. Русский великан – это не только Кутузов, это и русский народ, и сердце России – Кремль.

Враг русской земли – «трехнедельный удалец», это дерзновенное и самоуверенное наполеоновское войско, уверовавшее после взятия Москвы, что выиграло войну. Русский витязь спокоен и невозмутим, как будто заранее знает исход борьбы («с улыбкой роковой русский витязь отвечал»). В стихотворении не изображен бой между двумя великанами, как того требовала традиция героического эпоса. Пришедший «с грозой военной» «трехнедельный удалец» осмелился поднять руку на «русского великана» («и рукою дерзновенной хватать за вражеский венец»), но тот только «посмотрел, тряхнул главою» – и пришелец «упал»! В гордости, с какой Лермонтов пишет о победе «русского великана», снова (как и в стихотворении «Бородино») проявляется его любовь к воинской славе прошлых поколений.

В конце стихотворения возникают излюбленные в романтической поэзии образы бури, морской пучины. Они связаны с осмыслением судьбы горделивого «трехнедельного удалца», который вызывает у победителя сочувствие и сожаление. Итак, говоря об Отечественной войне, Лермонтов высвечивает лучшие черты русского «великана», а когда пытается осмыслить личность Наполеона, то рассматривает его в контексте отношений с другим миром, не русским. Так он «разделяет» несовместимые в его сознании две истины: Наполеон – враг русской земли, и Наполеон – титаническая личность. И этим «разделением» он продолжает сложившуюся годами традицию в русской поэзии, которая насыщена разными вариациями этого образа.

О судьбе рефлексирующей и способной на поступки личности Лермонтов продолжил размышлять в самой сложной по смыслам поэме «Демон».

В христианское средневековье Демон воспринимался как сверхчеловек, оторвавшийся, поднявшийся над человечеством, и помещался в пространство между Богом и человеком. Демонами считались и небогоугодные мысли, свойственные сознанию человека, способного к познанию.

В религиозном аспекте, человек по природе состоит из божественного и греховного (демонического), в нравственном – доброго и злого. Жизнь – это бесконечная борьба и единство противоположностей в нем. Так, Демон как художественный образ и идея обладал универсальным смыслом.

Известно, что поэму «Демон» автор писал на протяжении почти всей жизни. Ученые установили восемь редакций поэмы. Трагическое крушение героя содержится в разных редакциях, но в последней оно усиливается проигранным поедин-

ком с Ангелом за душу Тамары. В поэме обнаруживается влияние библейского (ветхозаветного и новозаветного) мифа о грехопадении. Этот мотив выражает авторскую концепцию о природе зла на земле. Лермонтов трактует причину изгнания как познание, и в этом он опирается на ветхозаветный миф об Адаме и Еве. Демон, как и Адам, познал скрытую ранее истину и не принял ее. В позиции Демона проявился односторонний взгляд на людей, желание устроить другое бытие. В поэме внимание автора сосредоточено и на мотиве возвышения Демона, то есть возвращения его к природному началу – добру: он «любить готовый// И весь открытый для добра»). Демоном движет осознанная невозможность жить злом (скучно сеять «зло без наслажденья»), он увидел в Тамаре воплощенную красоту на земле и устремился к ней, желая присвоить ее себе, подчинить своей воле, с искренним чувством – спасти от зла. Но на пути встретил ангела Бога. Субъективность авторской концепции заключается в понимании невозможности возвращения в мир добра, Бога, так как невозможно забыть, что Бог создал мир несовершенным и что он «изгнанник рая». Так, гордыня в Демоне возведена в абсолютную степень.

Лермонтов склонен думать, что Бог искушает «чистого херувима» (человека) познанием и тот превращается в «изгнанника рая». Демон также невольно искушает грешными мыслями душу Тамары, и она гибнет в борьбе с ним за Бога в себе. По этой причине посланник Бога не отдал душу Тамары Демону. Концепция автора сводится к тому, что причина всех бед на земле (царство Демона) кроется в познании, которым человек наделен Богом. Отсюда следует вывод, что причина зла на земле – в воле Бога. Демон проклинает свою судьбу, потому что видит в ней обреченность на одиночество и зло не по своей воле, а по воле Бога.

В мировоззренческую концепцию человека Лермонтов «вписывает» «жизнь» души человека после смерти. В поэме автор опирается на христианские представления о бессмертной душе, которая, вырвавшись из земных оков, отправляется на суд с целью определения своей «судьбы» – пребывания в раю или в аду. Душу Тамары подхватил Ангел. Автор подводит читателей к мысли о том, что борьба за души идет нешуточная.

В поэме изображен весь мир-космос, который состоит из двух миров: мира земли и мира небес. Мир земли в свою очередь разделяется автором на мир природы и мир людей. Мир земли (Демона и людей) и мир неба (Бога и ангелов) в восприятии Лермонтова не взаимосвязаны. Если небеса, как райская обитель, наполнена верой и любовью («когда он верил и любил»), то на земле Демон «сеял зло», и на ней – «преступленья лишь да казни, // Где страсти мелкой только жить; // Где не умеют без боязни // Ни ненавидеть, ни любить». Субъективность такого взгляда Лермонтова на человека как сверхчеловека («орудие судьбы» других) обусловлена личным опытом общения с миром Бога, обособленность от окружающих, замкнутость, резкость характера и др.

Так, в людях не проявляется божество. Мир природы, наоборот, красив и гармоничен, в нем все взаимосвязано, хотя он и не однороден. В нем есть шумные долины Грузии и спокойные горы Кавказа: «И дик и чуден был вокруг// Весь божий мир...»; «Роскошной Грузии долины// Ковром раскинулись вдали; // Счастливый, пышный край земли!». Автор не видит противоречий в этом мире. У природы нет связи с миром человека.

Противоречивость мира людей обусловлена, по мнению автора, процессом познания, свойственным человеку.

Познание оказалось губительными для изначально по своей природе гармоничной природы, и она разрывает связь с Богом. Вернуться к Богу, по мнению автора, можно, но только отказавшись от познания. В этой концептуальной позиции и проявляется в абсолютной степени трагизм мировосприятия автора, его болезненное сознание, непонимание закона гармонии как единства противоположностей.

Лермонтов выразил свое понимание мироустройства и природы души человека, которая должна пребывать на земле в постоянной борьбе за свое будущее спасение от власти Демона (не угодить в ад). Если использовать другие произведения автора на эту тему, то можно сформулировать решение проблемы авторским монологом: «забыться и заснуть», но при этом сохранить жизненные силы. Таким образом, спасением является «забвение». Но человек не может отказаться от того, что дано природой, Богом, – это его способность к рассудочности, разумному восприятию мира. Следовательно, человек должен развивать свой ум, уходить от рассудочности и приходить к разумному (божественному) восприятию мира.

Творчество М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, А.С. Пушкина свидетельствует, что причина утверждения в русской романтической (и реалистической) литературе мифологического, мистического и народно-поэтического контекста заключалась в возможности раскрытия таких сторон реальности и мироощущения личности, которые не получили и не могли получить своего воплощения в традиционных литературных формах. Жанр баллады, часто используемый романтиками, характеризуется особым интересом ко всему тому, в чем раскрываются внутренняя сложность и противоречивость индивидуальной психологии, неповторимости и своеобразии судьбы человека. Баллада особенно охотно обращалась к необычным эмоционально-психическим состояниям героев, исследовала их поступки в момент гнева, страсти, тяжелых жизненных испытаний. Это позволяло представить человеческую жизнь в иных, более сложных, объемных измерениях, нежели в произведениях классицизма.

В.А. Жуковского по праву считают «балладником». Он активно перерабатывал античные сюжеты, сюжеты средневековой европейской баллады, фольклорные сюжеты. Современной читательской аудитории они мало знакомы по причине их тяжеловесного стиха и слога, многих «темных» мест, связанных с другими контекстами, и т.д. Думается, баллада «Светлана» все-таки стала популярной и читается даже младшими школьниками. Главным признаком художественного мира баллад Жуковского является единство мира мертвых и мира живых (романтическое двоемирие). Эти два мира находятся в диалектическом единстве и проникают друг в друга. Так, в балладе «Церера», основанной на античной мифе о Прозерпине, в подземное царство не может проникнуть солнечный свет, но зато свободно проникает тепло. Так, теплые чувства матери-природы, ищущей свою пропавшую дочь, пробуждают в подземном мире энергию жизни в схороненных семенах и корнях – и жизнь возрождается на земле: цветут цветы, зеленеют луга, распускаются

листья на деревьях. С помощью мифа поэт выразил свои представления о том, что тепло души человека способно сохранить окружающий мир и самого себя.

Яркие образцы баллады создал А.С. Пушкин. Становление и расцвет русского романтизма, многообразие образцов, созданных в жанре баллады его современниками, а также тенденции лиро-эпического творчества декабристов получили одобрение А.С. Пушкина и привели его к созданию подлинно народных баллад («Жених», «Утопленник», «Гусар», «Песнь о вещем Олеге»). Пушкин искал выход за пределы лирического метафоризма баллад Жуковского, выдвигая в качестве образца опыт применения просторечия Катениным, при этом сохраняя типологические свойства баллад: «сюжетную основу, лиро-эпический характер жанра, новеллистическое построение, фрагментарную композицию, динамику действия, лаконизм и концентрированное использование специфических художественных средств».

Сначала он обратился к исторической балладе. Долгий поиск поэтического сюжета из древней истории привел Пушкина к исключительному в поэтическом отношении летописному сюжету, основанному на устном предании о смерти Олега, великого воина Древней Руси. Он писал: «Товарищеская любовь старого князя к своему коню и заботливость о его судьбе есть черта трогательного простодушия, да и происшествие само по себе в своей простоте имеет много поэтического». Именно исторический колорит стал предметом особой заботы Пушкина.

Предсказанная судьба Олега сводится к тому, что он принял смерть от самой смерти. В словах кудесника («...примешь ты смерть от коня своего») нет никакой тайны: все умирают от смерти. Никакой символ лучше не мог обозначить эту силу, как черная «гробовая» змея, обосновавшаяся в черепе коня. Князь умер от укуса змеи, потому что сам пошел навстречу смерти, сомневаясь в справедливости слов волхва. Так, гордыня и неспособность понимать «вещее» слово подтолкнула его к роковому шагу. Пушкин демонстрирует в своей балладе художественное мастерство поэта-историка, поэта-философа, поэта-романтика, которое заключается в способности видеть великое в малом, всеобщее в частном, историческое в вечном, в фантастике реальность.

В балладном сюжете «Русалка» с подчеркнутой таинственностью, мистичностью русалка, точно сотканная из лунного света, появляется из воды и искушает монаха. Детали текста подсказывают, что монах в момент встречи с русалкой смотрел не на небеса, где истинно пребывает Бог, и не на символы христианской веры, которые у него обязательно должны были быть (он монах), а смотрел на «темные воды»! Из этого следует, что его взгляд в момент молитвы о «смерти вожденной» был обращен на воду, которая, в первую очередь, обладает живительной силой. Невольно возникает мысль о воде как природной обожествленной стихии, и уже от такого понимания деталей рождаются другие рассуждения.

Несчастный монах, который готовился к уходу в мир иной и «лопаткой» рыл себе могилу, а в оставшееся время молился, после встречи с русалкой изменил привычный образ жизни, стал по вечерам ждать появления русалки из воды, а потом исчез, куда и почему – автор напрямую не указывает, но отмечает, что «И только бороду седую// Мальчишки видели в воде». Фантастический мир баллады соотносим с реальной жизненной правдой о силе человеческих желаний, о силе воздействия женской красоты.

В середине 20-х гг. XIX в. в русскую прозу вошел необычный жанр, который позднее стали называть фантастической повестью. Так появляются «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» А.А. Погорельского-Перовского (1828), «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя (1831-1832), «Пестрые сказки» В.Ф. Одоевского (1833), «Вечер на Хопре» М.Н. Загоскина (1834) и др. Фантастический сюжет в повестях оказывается способом разоблачения пороков этой среды, которой присущи суеверия, лицемерие, злоба, обман, коварство и предательство. Новые пути для развития фантастической прозы открыла повесть А.С. Пушкина «Пиковая дама». Следующий шаг в развитии фантастической прозы был за Н.В. Гоголем.

В цикле «Вечера на хуторе близ Диканьки» герои находятся во власти религиозно-фантастических представлений, языческих и христианских верований. Демонологические персонажи существуют в их сознании, и представления о них выражены в суевериях. В повестях обнаруживаются следующие персонажи народной демонологии: черт, русалка, колдун, ведьма, которые воссозданы в соответствии со сложившимися в народном сознании представлениями. Отличие мы видим только в отношении самого писателя к нечистой силе. Есть повести, где он относится к сверхъестественным явлениям иронически, высмеивает нечистую силу и она не вызывает страх. Персонажи, как правило, не очень боятся этой нечисти. Гоголь выразил свое стремление высмеять всякую нечисть, мешающую жить простому народу. Борьба нечистой силы за душу человека происходит каждодневно, но не во внешнем мире, а в самом человеке. Автор утверждает победу светлых сил над темными: человек подвержен греховным помыслам и страстям, но способен победить их. Но среди этой веселости проглядывают злое, вселяющие ужас существа.

Персонажи народной демонологии в гоголевских повестях приобретают разные облики, и это, прежде всего, связано с идеей цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки». Там, где автор утверждает победу светлого начала над темным, нечистая сила не вызывает страха, и поэтому так весело и иронично он повествует о героях и их проступках («Ночь перед Рождеством», «Сорочинская ярмарка»). Если в повествовании темное начало берет вверх над героями, тогда представители нечистой силы внешним обликом, речью, поступками нагоняют ужас («Страшная месть», «Пропавшая грамота»). Преступления их так же страшны, как и обличие нечистой силы. Борьба же этих двух начал происходит в душе человека. Но если убрать чертей, колдунов, русалок и прочую нечисть, то повести «Вечеров...» потеряют свою художественную цельность и смысл. Особенность структуры цикла «Вечеров...» подводит читателя к пониманию, что человек вмещает в себе и черта, и Бога и в радостных, веселых моментах жизни всегда будет проглядывать что-то «унывное». Гоголь предписывает демонологическим персонажам отрицательное начало с эстетической целью, чтобы более глубоко заглянуть в мир души человека.

Таким образом, важным завоеванием романтизма стал художественный психологизм, самое высокое проявление творческой силы художника, направленной на постижение истины бытия и природы человека. Психологизм стал основополагающим принципом типизации и в реалистической литературе.

9.2. Развитие литературного языка в творчестве русских классиков

В первом десятилетии XIX в. важным событием стало комедийное и басенное творчество И.А. Крылова, которое способствовало расцвету оригинальной русской литературы с точки зрения ее языковых ресурсов, универсального характера проблематики, глубины отражения русского самосознания и знаний русского человека о мироустройстве. Об этом качестве его произведений говорили уже его современники. Так, А.С. Пушкин считал его самым народным поэтом, потому что у его басен был самый широкий круг читателей: «и литератор, и купец, и светский человек, и дама, и горничная, и дети». Н.В. Гоголь видел в баснях Крылова проявление развивающегося реалистического метода.

Важной стороной новаторства басенного творчества Крылова является их содержание. Поэт расширил проблематику своих басен, вводя в них вопросы взаимоотношений государств, политических антагонистов, реалии социальных противоречий. Условный жанр он превратил в подлинно реалистическую лиро-эпическую форму, в которой на первый план выдвинул типические, т. е. глубоко обобщенные и в то же время индивидуальные характеры, жизненные ситуации и события, обладающие универсальным смыслом.

Так, в басне «Волк и Ягненок» первый персонаж воспринимается аллегорией силы, второй – слабости («У сильного всегда бессильный виноват»). Слово «сила» по своему лексическому значению и семантическому полю многозначно. Оно может обозначать силу физическую, социальную силу (власть), силу ума и силу духа. Обнаружению универсального смысла морали способствует ее «приложение» к жизненной практике. Так, в физической борьбе побеждает сильный. В соперничестве умов также первенство принадлежит умнейшему. Человек, обладающий властью, применяет ее по отношению к подвластному.

Басня «Волк и Ягненок» объясняет закономерности не только внешнего для человека мира, но и его внутренний мир, его природное и культурное начала. Значение индикаторного слова «агнец» (в басне – «ягненок») как «непорочности во плоти» позволяет сделать следующее умозаключение: обстоятельства земной жизни человека таковы, что сила святости (просвещения) в нем слабее силы греховности (эгоизма, неприятия «правды» другого). Можно присовокупить к этому суждению и еще одно умозаключение: природное начало в человеке («хочется кушать») оказывается сильнее голоса рассудка («мне и отроду нет году», «я чем виноват»). Природное начало объективно сильнее, потому что оно является древнейшим «средством» человека в общении с окружающим миром. Ягненок как аллегория идеального человеческого сознания как нельзя нагляднее подтверждает действенность басенной морали. Так, мастерство Крылова-художника проявляется в способности гениально выразить басенными образами универсальные законы бытия.

Слова, характеризующие отдельные черты народного быта, пословицы как речевые акты, эмоционально-экспрессивные слова и острые словечки персонажей и автора-рассказчика обусловлены внутренним содержанием образов, смыслом воспроизведенных явлений. Это единство стало неотъемлемым признаком русской реалистической литературы. Ярким доказательством функции языка как средства создания художествен-

ного образа может послужить зарисовка из басни «Ворона и лисица»: «Вороне где-то бог послал кусочек сыра.// На ель ворона взгромоздясь, позавтракать совсем уж было собралась// Да призадумалась <...>». Выделенные курсивом слова максимально точно характеризуют пространственно-временные условия описываемого события и поведение вороны в исключительной для нее ситуации. Слово «призадумалась» довершает авторское ироничное «разглядывание» вороны, являющейся аллегорией «простодушья» человека (восприятия мира не умом, а сердцем).

Чтобы высветить мастерство Крылова, можно сравнить его описание с текстом из басни М.М. Хераскова, в котором ощущается условность авторских характеристик: «Ворона негде сыр украла// И с ним везде летала:// Искала место, где б пристойнее ей сесть,// Чтобы добычу съесть.// Но на дерево лишь села <...>». Думается, Н.В. Гоголь справедливо писал, что звери у Крылова «мыслят и поступают слишком по-русски <...>».

Реалистическому изображению служат и другие ресурсы формы басни. Так, рифмы и рифмовки используются автором избирательно: например, опоясывающая рифмовка привносит в текст басни некий налет «литературности», поэтому стихи с подобной рифмовкой произносятся чаще автором либо героями, которые хотят что-то высказать другому в качестве поучения. Интонация как средство создания определенного речевого эффекта используется в баснях очень активно по той причине, что сама по себе она жанр почти «разговорный», ее предполагается не только читать, но и декламировать. В басне «Слон и Моська» разговорной интонацией автор делает этот случай совершенно естественным, уличным происшествием: «По улицам слона водили,// Как видно, напоказ, –// Известно, что слоны в диковинку у нас <...>». В письменной речи интонирование трудно изобразить, обычно Крылов прибегает к конструкциям, в которых порядок слов и их значение вполне определяют интонацию: «И нового богатства добывая,// Лишаются нередко своего// Всего.».

Крылов основывает свои басни на свободном ритмическом течении стиха, пользуясь разноstopными ямбическими строками, переходя от пяти- или четырехstopного ямба к одноstopному. Разноstopность басенных стихов была и в баснях А.П. Сумарокова, И.И. Хемницера, И.И. Дмитриева, в народных сатирических присказках и в лубочных стихах. Стих басен Крылова не только сохраняет особую близость к разговорной речи и интонации, но развивает и превращает их в одно из основных средств речевой выразительности. Сильным средством выразительности является нарушение повторности, ритмический перебой на всех уровнях стиха.

В баснях Крылова органично сочетаются элементы поэтического и разговорного синтаксиса. Эллиптические конструкции довольно обычный прием разговорной речи, где словесные формулы и обороты заменяются одним словом или словосочетанием. Поскольку в басне всегда действие имеет законченный конец и сама по себе басня стремится к сжатости формы, то эллипсис в таком случае служит самым продуктивным элементом синтаксиса. Весьма употребителен риторический вопрос, в котором заключается собственно утверждение и вопросительная интонация использована только для того, чтобы усилить внимание восприятия: «А иногда – кто без греха?»; «Ну, сам поду-

май ты:// Кто ж будет в мире прав, коль слушать клеветы?// Мне взятки брать? Да разве я взбешуся?».

Для басен И.А. Крылова характерно использование всех структурных типов обобщенно-личных предложений (этот тип предложения широко распространен в поговорках и пословицах), заключающих в себе особые стилистические функции: они способствуют выражению общих положений, выводов, относящихся ко всем читателям: «Не презирай совета ничьего, // Но прежде рассмотри его»; «А вот о том как в баснях говорят». Известно, что большое количество выражений из басен Крылова перешли в жанр пословиц и поговорок: «Не плюй в колодезь, пригодится // Воды напиться»; «Берись за то, к чему ты сроден»; «А видывал частенько, что рыльце у тебя в пуху» и др.

Иностранец, основательно изучивший басни Крылова, будет иметь более ясное представление о русском национальном характере, чем если прочитает множество сочинений, «трактующих об этом предмете» (И. С. Тургенев). Таким образом, басни Крылова обладают ценностью не только с точки зрения отражения в них народной мудрости, но и по причине их художественного совершенства.

А.С. Грибоедов явился прямым продолжателем традиций Крылова в плане использования языковых и стиховых ресурсов с целью создания колоритной картины русского быта и отражения мировоззрения разных слоев русского общества.

В первых комедийных опытах («Молодые супруги», «Студент») еще ощутимо влияние условностей классицистической комедии, которая проявляется и в говорящих именах, и в условности комической ситуации, и в закономерном развитии комедийного действия, и в условности многих сюжетных ходов. Сам автор-драматург ставил перед собой важную задачу: перейти от комедии «ситуаций» к комедии «характеров», которые он обнаружил в «сжатых комедиях» (баснях) И.А. Крылова.

Грибоедов склонял читателей к смеху над всеми героями произведения: представителями «фамусовского» общества, Софьей, обманувшейся в Молчалине, Лизой, вынужденной сносить «и барский гнев, и барскую любовь», Молчалиным, изложившим Чацкому свое обезоруживающее жизненное кредо, и над Чацким, попавшим в комическую ситуацию (без вины виноватый). В.Г. Белинский, как и А.С. Пушкин, считал, что «Чацкий хотел исправить общество от его глупостей <...> своими собственными глупостями, рассуждая с глупцами и невеждами о высоком и прекрасном <...>».

Если читатель по собственной инициативе больше внимания уделял не главному герою – Чацкому, а Софье, то пьеса Грибоедова начинала «светиться» другими гранями: она прочитывалась как лирическая драма. Софья, очевидно, влюблена в Чацкого, который всем своим поведением подчеркивает свое превосходство и свободу в проявлении своих чувств к ней. Она же зависима от условностей общества и не может себе позволить бездумно бросаться словами в адрес всех, кто ей неугоден или кого она любит. Как свидетельствует сценическая история этой комедии, самыми удачными были те постановки, в которых актрисы играли влюбленную в Чацкого Софью. При всех других интерпретациях этого образа получалась какая-то «б... или московская кузина» (А.С. Пушкин).

Так, комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума», как и сама личность драматурга, всегда вызывала интерес у читателей своей сложной проблематикой, особым характе-

ром комизма, острым словом. Многие выражения из речи героев перешли в разряд крылатых фраз и закрепились в словарях и справочниках «Счастливые часов не наблюдают», «Не должно сметь свое суждение иметь», «А судьи кто?», «В науку он вперит ум, алчущий познаний», «Свежо предание, да верится с трудом» и др.

Опыт Крылова-реалиста оказался продуктивным для своего времени. Стремление к созданию литературного языка, на котором можно было «разговаривать» с широким кругом читателей, в полной мере реализовалось в творчестве А.С. Пушкина. Его слово является формой практического сознания и орудием познания окружающего мира. «Слово есть легкий и невидимый, воздушный организм, наделенный магической силой что-то особенное значить, в какие-то особые глубины проникать и невидимо творить великие события» (А.Ф. Лосев).

Речь автора и героев в романе «Евгений Онегин» как коммуникативное средство передает их знания о себе и окружающем мире, поэтому в тексте романа выступает в качестве формы их объективизации и актуализации и эстетического воздействия на читателя. С внешним по отношению к тексту романа миром художественный язык Пушкина (как семиотическая система) непосредственно связан своими строительными материалами, номинативной, лексико-фразеологической системой. Эстетическая заданность пушкинской номинации реализуется в форме слова, в месте его расположения, в его семантическом поле и т.д. В этом плане имена героев (собственные и нарицательные) обладают ярко выраженной коммуникативной функцией.

Характерной чертой классицистической номинации в русской литературе было имя собственное. «Говорящие» имена и фамилии, закрепившись в XVIII в., получили свое «хождение» и в реалистической литературе XIX в.. В ней имя персонажа не условно, оно имеет отношение к сути образа и к смысловой сфере всего произведения. В этом отношении любопытен тот факт, что Пушкин выбрал для героя своего «самого задушевного произведения» широко употреблявшееся в русской литературе имя – Евгений. Семантическое поле этого имени довольно многопланово. Его формирование началось в русской литературе со второй сатиры А.Д. Кантемира «На зависть и гордость дворян злонравных». Евгений (в переводе с греческого – благородный) считает, что он дворянин, но его не почитают, «с пышными презрен именами». Как следует из описаний Евгения, к деятельности он не готов, потому что не приучен к труду по причине отсутствия материальной зависимости от его результатов. Евгений – даром живущий, без собственного смысла (синонимы из словаря В.И. Даля – «тунеядец», «дармоед», «мироед»).

Без особого труда в описаниях жизни Евгения усматриваются детали, которые Пушкин использовал при характеристике дня Онегина. Евгений Онегин также пребывает в «пороговой» ситуации. Он «наследник всех своих родных», то есть последний в роду. Отец оставил ему долги, а наследство дяди неограниченно. С удовольствиями и комфортом герой не сможет расстаться, это его родовое (природное) качество. Как отметил автор, «труд упорный ему был тошен». Так, автор приводит читателей к осмыслению будущей судьбы Онегина и предположению, что он не будет искать для себя спасение в каком-то деле, а использует с этой целью средство, в котором он «истинный был гений». Думается, что для такого понимания будущей судьбы Онегина автор вводит в роман

множество предикативных имен героя. По самым приблизительным подсчетам у Онегина свыше сорока предикативных имен. Среди них: «философ», «фармазон», «инвалид», «искуситель», «франт», «эконом», «сумасброд», «тиран», «приятель», «сам-друг» и т.д.

В объяснении с Татьяной он сказал о себе, что не может быть ни «отцом», ни «супругом», не хочет прослыть «недостойным мужем». Но в то же время к ней испытывает чувства: «Я вас люблю любовью брата // И, может быть, еще нежней». Эта фраза героя воспринимается читателями как намек Онегина на какие-то смыслы, которые должно порождать использованные им слова «брат» и «нежней». Можно предполагать, что автор, вставляя эти слова в речь героя, рассчитывал на то, что читатель романа вспомнит не только литературу классицизма, но и другой культурный контекст, в котором слова «чувствительный», «нежный», «милый» имели широкое употребление и выражали просветительские взгляды авторов.

Благородный, чувствительный Евгений изображен в «русской истинной повести» Н.М. Карамзина «Евгений и Юлия». Он долгое время жил и учился за границей. Вернувшись в свое поместье, нашел в нем счастливую мать и нежную, любящую Юлию, которую называл «сестрицей» и о которой думал, как о своем «друге», все годы разлуки. После предложения матушки соединиться «вечным, священным союзом» (обвенчаться, стать мужем и женой) он вдруг в тот же день заболел и через девять дней умер. Автор не называет эту болезнь, а только описывает ее течение и рассуждает по поводу случившегося: «Так человек по некоторому природному побуждению – может быть, счастливому, – закрывает глаза свои, когда освещает его луч будущих горестей!». В бреду Евгений повторял: «Я не хочу, не хочу с нею расстаться!.. только с нею хотел бы я царствовать<...> Оставь меня, искуситель, и не кажись Юлии!». Если соотнести эти слова со словами автора, то можно предположить, что искуситель все-таки владел (в «чужих краях») душой Евгения, развратил его, сделал больным, от последствий он и умер. По словам автора, герой осознавал, какую беду он мог принести Юлии и, возможно, потомству, если их священный союз состоялся бы.

Такое предположение подтверждается тем, что Карамзин, будучи просветителем, изображал и в других произведениях («Бедная Лиза», «Остров Борнгольм») драматические ситуации в интимных отношениях: он исследовал причины и следствия «преступной» (в состоянии затмения, без божественного освящения) любви. Просвещенный, благородный и чувствительный Евгений сгорел изнутри, переборол свой эгоизм (желание быть с Юлией), чтобы не принести горе своей возлюбленной. Таким образом, Карамзин использовал имя Евгений для характеристики чувствительного героя из дворянского сословия, который попадает в критическую ситуацию и должен сделать выбор, принять решение – и это решение определит его дальнейшую судьбу.

Безусловно, Пушкин, создавая образ Евгения Онегина, учитывал возможные ассоциативные реакции читателей, с помощью которых они могли установить связь романа с повестью Карамзина. В таком свете не только сюжетное действие (взаимоотношения Евгения и Татьяны), но и характер этих взаимоотношений совпадают с изображенными Карамзиным: о нежном братском чувстве к Юлии говорил герой Карамзина, называл ее «сестрицей», следовательно, себя мыслил «братом», а Онегин любил Татьяну «любовью брата».

Изначально слово «брат» в русском языке обозначало не кровное родство, а «мужского члена коллектива или же мужского члена рода». Позднее оно стало обозначать и духовное родство (родство души) и использоваться в религиозной сфере. В XIX в. фразеологическое сочетание «братство и товарищи» сделалось важнейшим признаком декабристской поэзии: в ней на смену гуманному «другу человечества» пришли романтические «друзья-товарищи» – «братья» (В.В. Колесов).

Как известно, Пушкин уже ранее использовал это слово в названии поэмы («Братья-разбойники»), в призыве лирического героя к свободной жизни в стихотворении «Узник». В романе «Евгений Онегин» слово «брат» встречается не так часто, как, например, «дева» или «поэт», но обладает многоплановым эмоционально-смысловым содержанием. Так, среди многочисленных гостей Лариных был и двоюродный брат автора романа – Буянов (герой поэмы дяди Пушкина – В.Л. Пушкина). «Братом» называет Татьяна погибшего на дуэли Ленского. Стоящее в тексте рядом со словом «брат» слово «поэт» подчеркивает основу братского родства Татьяны и Ленского: она заключена в их мечтательной природе.

Так, братское чувство (братская любовь) характеризуется, в первую очередь, мыслями, заботой о другом человеке. И действительно, Онегин не воспользовался доверчивостью Татьяны, написавшей ему любовное письмо (он «привычке милой не дал ходу»), и, как старший брат, преподал ей урок: «Не каждый вас как я поймет, // К беде неопытность ведет».

Таким толкованием слов Онегина («Я вас люблю любовью брата») можно было ограничиться, если бы не последовало их продолжение: «И может быть еще сильнее». Это предположение героя способствует выстраиванию догадок о каком-то другом чувстве, которое испытывает Онегин к Татьяне. Тогда он мыслит себя уже не братом Татьяны, а кем-то иным.

Онегин любит Татьяну «любовью брата», следовательно, она для него «названная сестра». Названные брат и сестра – это те, кто роднится по причине какого-то общего свойства: таковыми, например, называются «крестовые» брат и сестра. Можно предположить, что Онегин, как христианин, признаётся в любви к ближнему своему – Татьяне. Такую любовь «регламентирует» вторая христианская заповедь. Но, как бы подумав, он уточняет, что его чувство несколько отличается от братской (христианской) любви своей «нежностью». Синоним слова «нежный» – «чувственный». Так, Онегин говорит о своем «нежном чувстве», но кем себя номинирует – остается только догадываться.

Среди толкований слова «брат» есть следующее: «Братственный – <...> любовный» (В.И. Даль). Отсюда следует, что выражения «братское» чувство и «любовное» чувство могут быть синонимичны. Для понимания скрытого предикативного имени Онегина необходимо уточнить смысл выражения «названная сестра», каковой является Татьяна для Евгения. «Названная сестра» или «посестра» мужчины – «это брань, нареканье, любовница» (В.И. Даль). Из толкования следует, что Евгений как бы признается Татьяне, что она вызвала в нем чувство, какое вызывают женщины в мужчинах. Он может быть ей братом, но мог бы стать ее любовником, однако не сделает этого во имя ее же блага. Как и герой Карамзина, он сдерживает свое желание ради блага Татьяны, чтобы уберечь ее от возможного общественного позора.

В романе «Евгений Онегин» автор описывает многие семьи (Лариных, Онегиных, Скотининых, Зарецких, Пустяковых и др.), поэтому он прибегает часто к использованию таких номинаций, как «муж» и «жена», «супруг» и «супруга», «чета». Как свидетельствуют словари, «муж» и «супруг», как «жена» и «супруга», являются лексическими синонимами, но в одних ситуациях Пушкин использует слово «жена» для характеристики «женской половины» четы, в других – «супруга». Эта разность может свидетельствовать о каких-то смысловых нюансах, понятных героям и автору. Отметим, что в высшем свете не принято было использовать слово «жена» в публичном разговоре, но муж Татьяны разговаривает с «родней и другом», поэтому нет ничего неприличного в его выражении интимных чувств.

В романе Татьяна Ларина воспринимается своим мужем как «своя», идеальная, совершенная. В его речи словосочетание «жена моя» сближается по смыслу с речевыми словосочетаниями «ангел мой», «душа моя», «моя богиня». Таким образом, муж Татьяны перед Онегиным похваляется своей женой-богиней, а также женой-женщиной, принадлежащей ему. Это преимущество перед Онегиным для него тем более значимо, что в сравнении со своим «другом и родней» он (генерал), конечно же, проигрывает как мужчина.

Таким образом, собственно-предикативные имена героя, использованные Пушкиным, раскрывают сложный, противоречивый характер героя, предсказывают его судьбу и объясняют его поступки. Посредством имен Пушкин не только сообщает читателям знания о своем герое, но и активизирует имеющиеся знания читателей о разных сторонах русской национально-исторической и культурной жизни. Это мастерское, феноменальное владение русским языком является отличительным качеством гения Пушкина, и не случайно его называют создателем современного литературного языка. Его «создание» сохранили, обогатили русские поэты и прозаики последующих поколений. В этой цепи языковой традиции заключена жизненная сила всей русской культуры.

Вопросы для самопроверки

1. Нравственно-эстетические взгляды В.А. Жуковского.
2. Образ Наполеона в русской романтической поэзии.
3. Историзм и мистицизм романтических баллад.
4. Эстетическая функция фольклорно-мифологических образов в повестях Н.В. Гоголя.
5. Язык басен И.А. Крылова как средство создания образов.
6. Традиции И.А. Крылова в комедиях А.С. Грибоедова
7. Функции слова в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин»

ТЕМА 10. РАЗВИТИЕ РЕАЛИЗМА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

10.1. Развитие прозы во 2-й половине XIX в.. Россия во 2-й половине XIX в. живет ощущением неотвратимости скорых перемен, надвигающихся переворотов. И потому художественно-аналитическое исследование современности было подчинено в русской культуре этого времени задаче преобразования человека и мира. А изучение жизни и ее законов выступало как необходимое условие, как предпосылка грядущего обновления — социального, духовного, нравственного. Романтическая жажда преобразования человека и общества, их изменения и усовершенствования — важнейшая особенность русского классического реализма. Если реализм первой половины XIX в. часто определяют как синкретический, неразрывно связанный с романтизмом, то начиная с середины XIX в. влияние романтизма в творчестве прозаиков уменьшается, и все более проявляются свойства, характерные для реалистического метода. На основании этого А.М. Гуревич выделяет во второй половине XIX в. в качестве отдельных стадий развития реализм «эмпирический» («натуральная школа»), «типический» (И.С. Тургенев, И.А. Гончаров, А.Н. Островский), «сверхтипический» (Ф.М. Достоевский, Л.Н.Толстой), «атипический» (Чехов), указывая писателей, в творчестве которых особенности того или иного этапа проявились наиболее ярко.

«Натуральная школа» в русской литературе середины XIX в. Показателем новых тенденций в литературе 2-й половины XIX в. стало творчество писателей «натуральной школы», ознаменовавшей появление «нового литературного направления» (А.М. Гуревич). В. Белинский, определяя его сущность, в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» писал о «натуральности» и «натурализме» как основных критериях художественного творчества. В рамках «натуральной школы» начинали свое творчество многие писатели, которые печатались в сборниках «Физиология Петербурга» (1845), «Петербургский сборник» (1846), программных для «натуральной школы». «Записки охотника» И.С. Тургенева, «Бедные люди» Ф.М. Достоевского, «Сорока-воровка» А.И. Герцена, «Обыкновенная история» И.А. Гончарова – наиболее известные произведения этого этапа развития русского реализма. Общественно значимая тематика (жизнь «низких» слоев общества), житейское правдоподобие, культ депоэтизированной действительности, реализм художественного выражения, объективность, отказ от самоцельного эстетства и романтической риторики – важнейшие признаки, на основании которых писателя относили к этой школе.

Ее самым распространенным жанром становится физиологический очерк. Писатели-«физиологи» изображали прямую зависимость человеческой «особи от той или иной среды»: сословной, профессиональной, географической, бытовой, возрастной. В их произведениях человек выступал прежде всего как «отпечаток», носитель и представитель определенных общественно-бытовых «пород», «видов», «разрядов» и их многочисленных подразделов. Художники начинают исследовать закономерности развития среды, определяющей человека, в их произведениях представлен весь спектр нравственной проблематики литературы этого времени.

В «Записках охотника» И. Тургенева конфликт героя и среды запечатлен в цикле очерков и рассказов, объединенных точкой зрения повествователя. Идиллия Хоря и Калиныча сменяется картиной народной трагедии в «Малиновой воде», «Бирюке», «Ари-нушке». Так в русской литературе появляется новая тема – тема русского крестьянства, которое уже не воспринимается писателями как однородная масса, противостоящая герою: в этой среде и Тургенев, и Григорович, и Салтыков-Щедрин видят лица и судьбы, представляющие значительный интерес для читателей.

Таким образом, в реализме «натуральной школы» формируются характерные черты этого метода, определяющие для литературы второй половины XIX в.:

- критический пафос изображения действительности;
- народность как форма национального самосознания;
- поиск нового общественного идеала, способствующего утверждению демократизма в произведениях большинства писателей.

Типологические особенности реализма середины XIX в. Во 2-й половине XIX в., в эпоху зрелости реализма в России, отчетливо выделяются не просто индивидуальные, но и типологические особенности реализма И.А. Гончарова, Н.А. Островского, И.С. Тургенева, с одной стороны, и реализма Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого – с другой. Как новую фазу реалистического искусства рассматривают обычно и творчество писателей конца XIX в.: Короленко, Гаршина, Чехова. Художественное воплощение характера человека в его социальном и психическом проявлении, отражающее зависимость личности от общества, – важнейшее свойство реализма 2-й половины XIX в.

Реализм И.А. Гончарова, А.Н. Островского, И.С. Тургенева определяют как «типический» (А.М. Гуревич). Именно в это время проявляются две важнейшие его черты: 1) установка на создание типичных конкретно-исторических характеров, воплощающих родовые, сущностные черты определенной среды, эпохи, общественного уклада; 2) установка на объективность, достоверность изображения действительности, стремление воссоздать жизнь в ее естественном течении и жизнеподобных формах.

«Типическим» считают реализм И.А. Гончарова (1812-1891), автора романов «Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв». В романе «Обломов» читатели видят определяющее воздействие патриархально-поместного уклада на характер и образ жизни главного героя, на всю его судьбу. Стремление Обломова устроить подобие уютного патриархального гнезда в столице, его бесплодная мечтательность и практическая беспомощность, тщетность попыток возродиться к новой жизни под влиянием Штольца и Ольги, женитьба на Агафье Пшеницыной и сама смерть — все это охарактеризовано и объяснено в финале романа одним понятием — «обломовщина». Здесь особенно отчетливо проявилось пристрастие писателя к изображению устоявшейся жизни, т.к. тип, по убеждению автора, «слагается из долгих и многих повторений или наслоений явлений и лиц»; включенность его персонажей в привычный ритм буднично-повседневного существования, в прочный круг сложившихся привычек и отношений; наконец, эпическая объективность замедленного гончаровского повествования. Все это свидетельствует о том, насколько отчетливо и полно воплотились в творчестве Гончарова указанные свойства «типического» реализма.

«Типическим» считают литературоведы и реализм И.С. Тургенева (1818-1883), автора известных рассказов (сборник «Записки охотника»), повестей («Муму», «Ася», «Первая любовь» и др.) и романов («Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети» и др.). Писатель повторял, варьируя мысль о том, что задача художника — «сквозь игру случайностей добиваться до типов», а «образ, взятый художником из недр действительности, выходит из рук его типом». Уже малая проза 1850-х г. свидетельствует о том, что основными в творчестве И.С. Тургенева стали «вечные» проблемы нравственности, долга, веры. В центре его интересов — исследование человеческого характера изнутри, что отражало «новую манеру» И.С. Тургенева, в произведениях которого многогранно воплотились мотивы любви, страсти, одиночества, поиска счастья, игры тайных сил, судьбы, смерти. Важную роль в организации пространства и времени в произведениях Тургенева играют локусы гостиной, которая в романах писателя часто берет на себя функции салона; порога, через который приходится «переступить» его героям; гостиницы (оппозиция дома, своего гнезда), а также хронотопы дороги, путешествия, топос «заграницы» и уездного города, функцию которого иногда выполняет дача или поместье в деревне. В произведениях писателя «социально-исторический план повествования» соединяется с планом «вселенским», «метафизическим», «универсальным», причем в повести в отличие от романа этого периода акцент смещен в сторону второго плана, а в романах — в сторону первого, а тема прозрения во многом связана с метафизическими законами жизни.

Так, повесть «Муму» (1852) в художественном и идеологическом плане сопоставима с «Записками охотника». По поводу повести К.С. Аксаков писал: «...Вы здесь гораздо серьезнее; мелочные эффекты слов и изображений оставили Вас почти вовсе, и на первом плане — ясный и вместе с тем многозначительный образ Герасима». Литературоведы часто называют Герасима богатырем, беззаветным жертвенником, мучеником. Он «вбирает в себя лучшие стороны народных характеров. В его образе появляются и новые штрихи: вслед за былиной о Микуле Селяниновиче и кольцовскими песнями Тургенев поэтизирует вековую связь Герасима с землей, наделяя его богатырской силой и выносливостью (Ю. Лебедев). Тургенев не использовал картину примирения Герасима и барыни в качестве финала, ибо ему была «ясна неправдивость подобного мирного и благостного конца повести, если смотреть на искусство как на воплощение не случайного, а закономерного» (Е. Добин).

В повести «Муму» с образом Герасима соотносятся важнейшие универсальные мотивы, связанные с описанием природы, статусом человека и характеризующие место человека в пространстве (Ю.В. Доманский). Таков мотив дома-космоса, в котором человек чувствует себя хорошо, уютно, счастливо; пространство вне дома представляется неким хаосом. Именно в этом значении мотив дома реализуется в повести в трех конкретных проявлениях: дом барыни, каморка Герасима в Москве и его избушка в деревне. Герасим живёт среди людей, но как бы вне их Дома, вне человеческого пространства. Дом барыни представляет собой своеобразный микрокосмос, модель иерархии мира людей (Ю. Доманский). Это антиместо, где Герасим и Муму никогда не смогли бы жить. Алогичность поступка героя (утопление Муму) и последующий его уход из города указывают на то, что Герасим подчиняется стихийным порывам, не может с ними совладать.

Смерть Муму для Герасима стала величайшим человеческим горем, привела к опустошению его души, наполнила его глубочайшей тоской, стала знаком его отречения от полноты жизни (И. Турбанов). «Стихийные» герои – частый у Тургенева тип, неизменно связанный с национальным началом (Е. Фомина).

Стремление писателя к естественности, натуральности, строгой объективности изображения во многом определило и особенности воссоздания им душевной жизни человека, т.е. принципы тургеневского психологизма. Важнейшей задачей художника он считал не углубленный аналитизм, а живое, отчетливое, ясное для читателей воссоздание душевных движений и душевных состояний во всем их многообразии. Главная особенность тургеневского психологизма — в его ненавязчивости, незаметности.

Все эти индивидуальные свойства художественного метода Тургенева оказываются вместе с тем типологически значимыми, характерными для рассматриваемого этапа русского реализма, определяемого как «типический» реализм.

Индивидуальные особенности реализма писателей 1870-1900-х гг.

Тяготение русских писателей к актуализации общечеловеческих, универсальных проблем, углубленный интерес к скрытым возможностям человеческой личности, стремление выйти за пределы ограниченного человеческого существования в сферу «надличного» бытия особенно ярко проявляется в творчестве таких писателей 2-й половины XIX в., как Ф.М. Достоевский и Л.Н. Толстой, реализм которых литературоведы определяют как «сверхтипический», «универсальный» (А.М. Гуревич). Эти писатели свою главную задачу видели не столько в создании исторически конкретных социальных типов, но в том, чтобы добраться до корней человеческих поступков, до первооснов и первопричин (социальных, психологических, духовно-нравственных) наблюдаемых и воссоздаваемых процессов и явлений (А.М. Гуревич).

Ф.М. Достоевский (1821-1881) именовал «реализмом в высшем смысле» постижение не просто реальности «как она есть», но и тенденций ее развития, заключенных и скрытых в ней возможностей. Писатель создавал в своих произведениях исключительные, экстремальные ситуации, а его герой был способен целиком отдаться захватившей его идее, довести ее до крайности, до логического конца. Главными героями романов Ф.М. Достоевского («Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы») стали персонажи, наименее связанные с определенной социальной средой, нравственно-культурной традицией, семейным преданием. Сам писатель указывал, что человек «из случайного семейства» ему более интересен, чем человек из «родового семейства». Как считают некоторые исследователи, этим Достоевский ослаблял социальную обусловленность характера – основной принцип реализма. Внутренний мир его героев более свободен, автономен, менее зависим от социальной «почвы», общественного положения персонажа, в чем и проявилась, по мнению исследователей, традиция романтизма.

Сам Достоевский, определяя свой метод, говорил о «реализме в высшем смысле», имея в виду, что в его произведениях метафизическая реальность просвечивает сквозь происходящее, фокусируя внимание читателей на неприметных, на первый взгляд, событиях, поступках героев, мимоходом произнесенных ими словах и т.д. основополагающее значение. Этим объясняется основополагающее значение в художественной структуре произведений Достоевского евангельских притч (в «Преступлении и

наказании" это не только притча о воскрешении Лазаря, но и притча о фарисее и мытаре, о блудном сыне, о благородном разбойнике, о Марии Магдалине и др., центральный мотив которых возвращение к Христу, возрождение веры); основными же фазами архетипического сюжета являются искушение, покаяние и воскресение. У Достоевского притча – средство преодоления полифоничности его произведений (В.Г. Одинокоев). Известно, что Евангелие было настольной книгой писателя. Текст романов и включаемый в произведения библейский контекст позволяют Ф.М. Достоевскому создать мир, в центре которого Бог, пред которым и предстоит современный человек. Таков, по мнению многих исследователей, единый мифологический сюжет романов Достоевского, позволивший некоторым исследователям определить его реализм как «мифологический» (С.М. Телегин), а духовную эволюцию его героев – как «путь самоутверждения в вечности через религиозное озарение» (В.Г. Одинокоев).

Эти наблюдения исследователей над романами писателя можно отнести и к его малой прозе, например к святочному рассказу «Мальчик у Христа на елке», герой которого шестилетний мальчик, «член случайного семейства», не осознающий еще своей страшной потери – смерти матери. Выбравшись из подвала в огромный город, он пытается найти сострадание и получить помощь у встреченных им людей. Детские ожидания не сбылись, и ребенок замерзает. В предсмертном сне сбываются его мечты: он оказывается в гостях у Христа на елке, его окружают любящие люди (дети, мать). Изображая исключительные обстоятельства, в которых существует ребенок, писатель отдает дань романтизму. В сострадательной интонации описания злоключений мальчика отчетливо проявляются традиции русского сентиментализма: признание красоты в обыкновенном, приоритет души и чувства над разумом (см. рассуждения повествователя о том, нужно ли давать милостыню нищим детям).

Повествование рассказа в целом построено по принципу контраста: великолепные ёлки, горы сластей на детском празднике, разубранные витрины магазинов – и маленький голодный и озябший нищий. В большом столичном городе не нашлось ни одного человека, который бы проявил сострадание к ребенку. Показательно, что все это происходит во время Рождества – в дни милосердия, доброты, всепрощения. Так тема обездоленного детства, органично дополняющая в произведениях Достоевского картину современной социальной жизни, актуализирует широкий библейский контекст. История рождения Иисуса Христа в одной из пещер Вифлеема – тема традиционного семейного чтения во время Святков: «Посмотрите, дети, Иисус, Сын Божий, Который царствует над всем миром, у Которого в руках все богатства, теперь выглядит беднее всех самых бедных детей. И в самом деле, у вас, например, есть и теплая комнатка, и красивая постелька, и мягкие одеяльца, а у бедного Дитяти Иисуса ничего этого нет. Он родился в скотном загоне, и пречистая Его Мать принуждена была положить Его в яслях на соломе. Не правда ли, дети, вам жаль маленького Иисуса?

Если жаль, если вы хотели бы поделиться с ним и вашими одеяльцами, и всем, чего у вас много, то всегда помните, что сказал Иисус Христос, когда он вырос. А Он говорил так: «Кто одевает и кормит бедных, тот одевает и кормит Меня». Вот почему если вы хотите сделать что-либо приятное Иисусу Христу, то лучше всего помогайте бедным...» (пересказ Н.П. Воздвиженского).

В рассказе «Мальчик у Христа на елке» писатель призывает верить в Спасителя, следовать его заповедям: он будит в нас совесть, просит не забывать о детях, об их страданиях, их нуждах, оказывать им помощь. Так в сакральном пространстве рассказа оказываются задействованы читатели, которые на время чтения произведения вспомнили о заветах Христа, но им еще предстоит встать на путь деятельностного служения Спасителю. И в этом читатели, прежде забывшие о бедственном положении детей, напоминают блудного сына, нарушавшего в дальней стороне заповеди Христа, а затем признавшего правоту Отца небесного. Так, Ф.М. Достоевский использует сферу диалогизированного авторского слова, чтобы напомнить своим современникам о высоком нравственном идеале.

У Ф.М. Достоевского, как и у Л.Н. Толстого, аналитическое начало усиливается за счет объективности и натуральности изображения. Именно эта особенность и сближает обоих писателей.

Представление о реализме как о создании устойчивых социально-психологических типов не было характерно и для Л.Н. Толстого (1828-1910), автора известных романов «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение», многочисленных повестей и рассказов. Свой художественный метод Л.Н. Толстой определял как сочетание принципов «генерализации» и «мелочности», то есть как метод пристального наблюдения и детального анализа человеческой психики, позволяющий выявить «общие всем людям тайны». Суть изображения человека у Толстого – показать и доказать принципиальную одинаковость всех людей вне зависимости от их общественной принадлежности и исторической эпохи.

Воссоздавая сложность человеческого сознания, писатель сумел аналитически расчлнить поток душевной жизни, выявить механизм душевных противоречий, уловить «бесконечно малые» единицы психического процесса. По наблюдению Н.Г. Чернышевского, Л.Н. Толстой воспроизводил «диалектику души» человека: взаимосвязь и взаимопереливы разнообразных мыслей и чувств, их борьбу, их непрестанное развитие. «Внимание графа Толстого, — писал Чернышевский, — более всего обращено на то, как одни мысли и чувства развиваются из других..., как мысль, рожденная первым ощущением, ведет к другим мыслям, увлекается дальше и дальше, сливает грезы с действительными ощущениями, мечты о будущем с рефлексией о настоящем».

Писатель стремился к беспощадному, детальному анализу душевной жизни человека в ее текучести, изменчивости, бесконечном многообразии, к постижению тайн его психики.

Л.Н. Толстой был убежден: главнейшие свойства человеческой природы не зависят от места и времени, и люди всегда и везде в принципе одинаковы: «Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее». Поэтому, выявляя глубинное и неизменное ядро личности, апеллируя к «первозданному, вечному, естественному», Толстой получал возможность обосновать и воплотить свою любимую идею естественной общности людей, которую он рассматривал как возможность сопротивления, противостояния столь ужасавшим его процессам современной действительности — всеобщему раздроблению, распаду общественных, личных, семейных связей, усиле-

нию эгоизма и индивидуализма. «Жизнь, — говорил он, — тем более жизнь, чем теснее ее связь с жизнью других, с общей жизнью».

В известном рассказе Л.Н. Толстого «После бала» (1903) ярко выражена социальная позиция автора по отношению к окружающей его действительности. Исследователи обратили внимание на то, что бал происходит в последний день Масленицы (И.А. Есаулов), в Прощеное воскресенье, во время которого верующие должны просить прощения друг у друга. Этот обычай установлен во исполнение заповедей Христовых. Литургическое название Прощеного воскресения – «Изгнание Адама из рая». В начале Поста как пути к Пасхе каждый человек уподобляется падшему Адаму, поэтому в евангельском чтении, звучащем в Прощеное воскресенье, говорится: «Если вы будете прощать людям согрешения их, то простит и вам Отец ваш Небесный» (Мф. 6:15).

Рассказчик Иван Васильевич становится свидетелем того, как «братцы не милосердствовали» в первый день Великого поста, наступающего после Масленицы. Эта «немилосердность» нарочито подчеркивается писателем тем, что наказываемый шпицрутенами является не просто «солдатом», а «татаринном», то есть мусульманином. Этим Л.Н. Толстой, по мнению И.А. Есаулова, сознательно акцентировал нехристианский характер социума. Так, основным фабульным событием рассказа становится избиение слабого сильным: наказывают не только беглеца, но и одного из солдат, который, как кажется полковнику, проявил милосердие к наказуемому.

Рассказ «После бала» не ограничивается социальной темой. Произведение может быть воспринято читателями как повествование об «оскудении любви». На балу герой переполнен этим чувством: «...любовь к Вареньке освободила всю скрытую в моей душе способность любви. Я обнимал в то время весь мир своей любовью». В финале рассказа, после воспоминания о сцене наказания беглого солдата, Иван Васильевич констатирует: «Любовь с этого дня пошла на убыль. Когда она, как это часто бывало с ней, ...задумывалась, я сейчас же вспоминал полковника на площади, и мне становилось как-то неловко и неприятно, и я стал реже видаться с ней. И любовь так и сошла на нет». Как видим, и рассказчик не сумел простить полковника, а значит не исполнил важнейший обряд Прощеного воскресения – простить всякого ближнего. Простить — значит предоставить Христу суд над падшим человеком.

По отношению к своей возлюбленной Иван Васильевич поступает не менее жестоко, чем солдаты – с татаринном. Рассказчик не может простить Вареньке ее «вину», которая состоит в том, что она дочь полковника. И.А. Есаулов считает, что это и приводит к оскудению любви героя, а в конечном итоге — и к тому, что рассказчик «никуда ... не годился». Иван Васильевич, поневоле ставший судьей «ближнего» своего, выступил в роли ветхого Адама, изгнанного из рая (И.А. Есаулов).

В этом рассказе отчетливо проявляется присущий Толстому психологизм с ярко выраженным анализом переживаний персонажей, прямой авторской оценкой изображаемого.

Следует отметить, что в утверждении новых принципов изображения жизни Толстой и Достоевский не были одиноки. Рядом с ними – М.Е. Салтыков-Щедрин (1826-1889), вошедший в историю литературы своими «Губернскими очерками», романами «История одного города», «Господа Головлевы» и др. Писатель указывал, что самые

дерзкие фантазии его оказывались порой поистине пророческими, ибо «жизнь иногда идет наперекор самой невероятной сатире». Обосновывая необходимость художественных преувеличений, он видел в них способ открыть «другую действительность», более реальную, чем видимая, но недоступную обычному наблюдению, считал, что они позволяют «коснуться всех готовностей», скрытых в человеке, «испытать, насколько живуче в нем стремление совершать такие поступки, от которых он в обыденной жизни поневоле отказывается». Так раскрывал Щедрин суть своего социально-прогностического реализма (А.М. Гуревич), направленного на то, чтобы обнажить механизм связи человека и социума, отношение человека и государства.

М.Е. Салтыков-Щедрин создал 29 сказок, которые содержат в себе проблемы и образы всего творчества великого сатирика. Среди наиболее известных сказок писателя «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил», «Дикий помещик», «Премудрый пескарь» и др.

Социальная проблематика «Повести о том, как один мужик двух генералов прокормил» лежит на поверхности. Но, как и любое явление искусства, этот текст прежде всего художественное произведение, позволяющее читателю в историческом факте (угнетение одного сословия другим) увидеть отражение вечного аспекта жизни. Основной приём, использованный Салтыковым-Щедриним в этой сказке, – приём антитезы. И на это указывает ее заглавие: число «один» противопоставлено числу «два», мужик – генералам, город – острову. Атрибуты северной столицы (Екатерининский канал, Большая Подъяческая, регистратура, казначейство, дома, снаружи которых «висит человек... в ящике на верёвке... или по крыше словно муха ходит») соответствуют сложившемуся в русской литературе образу Петербурга как города «неорганичного, искусственного..., вызванного к жизни некоей насильственной волей в соответствии с предумышленной схемой» (В.Н. Топоров). У Салтыкова-Щедрина это город уединённого (и разъединённого) существования людей (даже генералы друг с другом не общались). Жизнь в Петербурге – образ недолжного человеческого существования, выходом из которого могла стать жизнь на острове.

Остров, как органичное и естественное жизненное пространство, противопоставит Петербургу. Если до появления на острове генералы «слов никаких не знали, кроме «Примите уверение...», то на необитаемом острове они не только рассуждают о конкретных предметах и явлениях (где север–юг, запад–восток, как еду «добывают»), но и философствуют о том, отчего солнце прежде всходит, а потом заходит, в самом ли деле было вавилонское столпотворение и потоп. Кроме еды, мысли генералов обращены к вечным сторонам жизни.

Остров, на котором оказываются генералы, – это остров «мужичины», ибо он там жил до их появления. В описании богатств этого райского уголка можно услышать отголоски ветхозаветного описания Эдема: «И насадил Господь Бог рай в Едеме на востоке, и поместил там человека, которого создал. И произрастил Господь Бог из земли всякое дерево, приятное на вид и хорошее для пищи... Господь Бог образовал из земли всех животных полевых и всех птиц небесных, и привёл к человеку...» (Быт. 2, 8–9, 19). В «Повести...» мужик – своеобразное воплощение первочеловека, не впавшего еще в первородный грех. Его способности безграничны: «... нарвал генералам по десятку спелых

яблок... покопался в земле – и добыл оттуда картофелю; потом ... извлёк огонь. Потом из собственных волос сделал силок и поймал рябчика» и т.д. И здесь тоже отражена ветхозаветная характеристика первого человека: «И сказал Бог: сотворим человека по образу нашему... и да владычествуют они над рыбами морскими, и над птицами небесными, и над скотом, и над всею землею...» (Быт. 1, 26).

Образ «мужичины», спящего под деревом, порождает и другие ассоциации. Яблоки, растущие на этом дереве, возможно, соотносят его с Древом жизни – вариант Мирового древа. Плоды Древа жизни – «райские яблоки», «молодильные яблоки» и др., способствующие увеличению жизненной силы. В результате мужичьих стараний, начавшихся с наделения генералов яблоками, те скоро «забыли, что вчера чуть не умерли с голоду». Атрибутами «мужичины» являются «острый запах мякинного хлеба и кислой овчины», актуализирующей архетипический мотив овечьего руна как символа плодородия. В славянской мифологии хлебные растения, с которыми также соотносится мужичина, являются признаками довольства и благосостояния, на них лежит отпечаток святости. Но мужик этими качествами в произведении не обладает. Он довольствуется малым не потому, что его к этому принуждают, а потому, что он сам не хочет большего. Подобный образ жизни также соотносится у Салтыкова-Щедрина с недолжным существованием. Героя никто не принуждал быть «мужичиной», эту роль он выбрал сам.

И оба генерала выбрали добровольно свою роль: на чужом острове ведут себя как власть имеющие, хотя для этого у них нет никаких «объективных» оснований. Подобное поведение связано с их внутренним осознанием своего права быть генералами («Вот как хорошо быть генералами – нигде не пропадёшь»). Это убеждение персонажей в своём праве быть «генералами» соотносится у писателя с темным началом в человеке в большей степени, чем стремление другого персонажа быть «мужичиной». Писатель показывает нам персонажей, в которых одно из начал («генеральство», «мужичество») преувеличено за счёт отказа от другого: нет гармонии внутри человека – не может быть её и в обществе.

Эти же принципы изображения действительности представлены и в сказке «Дикий помещик», в которой исполняются заветные желания обеих сторон социальных отношений: помещик освободился от крестьян, крестьяне – от помещика. Итог этого для писателя очевиден. Помещик стал диким: «с головы до ног оброс волосами, ...ногти у него сделались, как железные... ходил же все больше на четвереньках... Утратил даже способность произносить членораздельные звуки и усвоил себе какой-то особенный победный клик, среднее между свистом, шипеньем и рявканьем». Мужики же без помещика представлены писателем в виде «роя». Итак, человеческий образ жизни не может быть сформирован вне общественных социальных отношений.

Это же можно сказать и о сказке «Премудрый пескарь», в которой исполнилось желание главного персонажа «прожить так, чтоб никто не заметил». Но сам же пескарь и приговор произносит такому образу жизни: «Ведь этак, пожалуй, весь пескарий род давно перевелся бы».

Таким образом, сказки М.Е. Салтыкова-Щедрина, представляющие читателю иную реальность, всем своим содержанием обращены к современникам писателя.

Развитие реализма в конце XIX – начале XX в. А.П. Чехов (1860-1904) входит в литературу в начале 1880-х гг. Его творчество знаменует собой завершение традиции русского классического реализма и преддверие открытий литературы новейшего времени. Писатели этого времени отразили в своих произведениях ощущение сложности, непонятности жизни в целом, ее трагизма — вне зависимости от состояния общества и политического режима. Они воссоздают тревожную атмосферу всеобщего неблагополучия, выявляют степень готовности рядовых людей из самых разных слоев общества к духовно-нравственному пробуждению, личностному самосознанию.

Мир высших духовно-нравственных ценностей и «отдаленных целей», необходимых, но недоступных современному человеку, и сфера его повседневно-будничной жизни существуют у Чехова порознь, как бы сами по себе, едва соприкасаясь друг с другом. Власть мелочей, пустяков, повседневных забот, точно паутина, опутывающих человека, может быть названа главной темой чеховского творчества. Отсюда тяготение писателя к анекдотичности сюжетов и ситуаций, деталей и реплик, выражающих абсурдность бытия. В трагикомическом чеховском мире анекдотичным может оказаться все — от бессмысленно и бесплодно прожитой жизни (как в «Крыжовнике») до опечатки в телеграмме («хохороны вторник» — в «Душечке»). В художественной системе Чехова главное свободно смешивается со второстепенным, типическое — с атипическим, закономерное — со случайным; они неотделимы друг от друга. Случайное здесь равноправно с неслучайным. В понимании Чехова, задача писателя — создание художественного мира, наиболее близкого «к естественному бытию в его хаотичных, бессмысленных, случайных формах».

Рядовой человек, убеждающийся в несостоятельности привычных представлений о жизни, вынужденный устанавливать новые ориентиры в обступившем его хаосе случайностей, едва ли не главная тема чеховских «рассказов-открытий» (В.Б. Катаев), в большей мере характерных для раннего творчества писателя. В поздних рассказах Чехов нередко приводит своих героев к подлинным духовным и нравственным прозрениям, способным подчас изменить их судьбу («Учитель словесности», «Дама с собачкой» и др.).

У Чехова на первый план выдвигаются не личные качества чеховских героев, а восприятие ими жизни. С этим связаны и особенности чеховского психологизма: это психологизм косвенный, скрытый, «подтекстовый». Главное внимание писатель уделяет мимолетным, разрозненным и случайным жизненным впечатлениям, под влиянием которых незаметно, как бы сами по себе, слагаются и изменяются настроения человека, его повседневное душевно-эмоциональное состояние и самочувствие.

В рассказах «Смерть чиновника» (1883) и «Толстый и тонкий» (1883) — дискуссия с традиционной трактовкой образа маленького человека, который чаще всего изображался жертвой жестокого и подавляющего социального механизма, действующего через представителей власти, изображаемых обыкновенно в черных красках. У Чехова эта идейная конструкция оказывается перевернутой с ног на голову. Генерал в «Смерти чиновника» и Толстый в «Толстом и тонком», несмотря на то, что они обладают большими чинами, доброжелательны и душевно открыты. Духовное же рабство маленьких людей (таков чиновник Червяков, бесконечно извиняющийся перед генералом за то, что, чихнув

в театре, он случайно обрызгал его лысину) объясняется не тем, что так проявляется их закономерная реакция на социальное давление извне, а их психикой, присущей им системой ценностных координат. Червяков умирает, потому что генерал не позволил этому чиновнику унизиться до желаемой им самим степени.

Если представители классического реализма стремились воссоздать мир в его постоянных и устойчивых чертах, то Чехов — в его мгновенном и сиюминутном облике. А.М. Гуревич определяет чеховский реализм не просто как «атипический», но как «случайностный». Кажущиеся, на первый взгляд, излишними детали необходимы автору, т.к. являются знаками другой жизни, потенциальных возможностей бытия, которые в минуты духовного просветления и очищения открываются людям. Здесь — истоки романтики, составляющей неотъемлемую грань художественного мира Чехова (А.М. Гуревич).

Эти поиски Чехова-художника близки исканиям его современников. В творчестве В. Гаршина беспощадное изображение действительности соединялось с романтико-героической устремленностью к иной, свободной и светлой жизни. В. Короленко, считавший принцип верности действительности недостаточным, стремился органично соединить реальное с ожидаемым (принцип «возможной реальности», «синтез реализма и романтизма»).

В творчестве А.П. Чехова, В.М. Гаршина, В.Г. Короленко проявились черты, отличающие этих писателей от представителей «типического» реализма И.А. Гончарова и И.С. Тургенева и «сверхтипического» реализма Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого.

10.2. Развитие драмы во второй половине XIX в.

Важнейшим этапом развития русского национального театра стало творчество А.Н. Островского (1823-1886), определившего на многие годы репертуар российского театра. Продолжая традиции Н.В. Гоголя, А.Н. Островский перенял такие черты гоголевского реализма, как «внимание к обыкновенным, наиболее постоянным формам действительности, к быту, к человеческой ежедневности, к тем формам психики, которые являются принадлежностью людской массы». В отличие от своего великого предшественника Островский сосредоточился не на обличении порока как такового, а на выявлении и демонстрации того кодекса нравственных представлений, какими руководствуются обыкновенные люди в практической жизни.

Сравнивая пьесы Островского с драматическими произведениями Гоголя, критики указывали на ярко выраженную субъективность гоголевской картины жизни, где преобладают «преувеличение», «гипербола», в то время как главное свойство комедий Островского — натуральность и достоверность, «математическая верность действительности». Драматург середины XIX в. воссоздает жизнь в ее подлинности, «как она есть». Одушевленному лиризму Гоголя противостоит беспристрастность художественной манеры Островского. Установка на создание социально-психологических типов предстает в его творчестве как стремление к бытовой правде и жизнеподобию, строгой объективности изображения.

Характеризуя поэтику А.Н. Островского, исследователи выделяют следующие черты, присущие пьесам этого автора:

а) использование басенных формул в названиях произведений как наглядного обозначения основной темы;

б) самоценность диалога и «речевого действия», наделение персонажей фольклорными, неакадемическими формами речевого поведения;

в) четкость композиционной структуры пьес: замедленная экспозиция, создание ситуаций, несущих потенциальную конфликтность; динамичные беседы персонажей; мгновенные метаморфозы бытийных состояний героев;

г) характеры проявляют себя в ситуации выбора между соблазном свободы и обязательностью патриархальных правил (таков, например, конфликт отцов и детей; корысть выступает как скрытый и явный лейтмотив поступков);

д) преобладание жанра семейно-бытовой драмы, характеризующейся тяготением к повествовательности, значительной ролью элементов нравоописательной очерковости, этнографизма, мелодраматическими монологами и самопризнаниями персонажей; трагикомическим пафосом, присущим развязкам драм; приемами повествовательной прозы, отраженными в монологах-воспоминаниях действующих лиц;

е) ярко выраженный проповеднический дидактизм.

Наиболее полно и многогранно талант А.Н. Островского проявился в пьесах пореформенного периода, в которых тревожное ощущение отпадения личности от общего и родового, невозможность противостоять началам исторического обновления побуждают персонажей Островского к решительному нравственному выбору, предполагающему личную ответственность героя за совершенные поступки. В драме «Гроза» (1859) столкнулись в непримиримом противоречии два уже осознанные писателем начала русской жизни, знаменовавшие ее «страшные вопросы» (А. Григорьев). «Одно из них — начало консервативное, основанное на признании непререкаемого авторитета, традиции, выработанной веками, и формальной нравственности, исключаящей творческое отношение к жизни; другое начало — стихийно-бунтарское, выражающее неодолимую потребность общества и личности в движении, изменении жестких, утвердившихся отношений» (Л.М. Лотман).

Высшая, очищающая идея пьесы связана с образом Катерины, чья гибель как разрешение драматургического конфликта дала основание интерпретаторам сравнивать пьесу с классической (а иногда и с классицистической) трагедией. Мещанский быт «соотносится с великим: высокими трагедийными страстями и неистовой, мистической верой» (П. Вайль, А. Генис). Но надличностный, всечеловеческий пафос классицизма имеет у Островского национальную почву. Это именно родовые законы нравственности, динамично соотносясь с консервативными моральными устоями, выступают в «мещанской трагедии» в функции рока, придавая всему житейскому, присутствующему в драме, сакральную значимость и глубину. Смерть Катерины подняла драматургический конфликт на небывалую высоту, но не дала его разрешения — драма уходит за пределы сцены, в «романную» свободу пробужденного историей быта, в свободу человеческого жизнетворчества. Судьба Катерины выстрадана всем комплексом неожиданно настигших ее противоречий, главные из которых в роковом несовпадении естественных порывов к счастью с нравственной незаконностью этих порывов; патриархального упования на

правоту родовой общественной морали над личной судьбой и ясного осознания неправомерности, несостоятельности такой «правоты».

Христианский аспект трагедии связан с понятием «греха», означающим ответственность всякого человека перед Богом: безгрешность, исполнение человеком своего христианского долга оказываются на одной чаше весов, в то время как языческая, плотская и «грешная» любовь «лежит» на другой и манит в «омут» (такая трактовка «любви» постоянно приравнивается Катериной к гибели, духовной смерти). С христианской точки зрения трагедия героини «Грозы» — «трагедия не столько обманутого чувства, сколько несостоявшейся святой» (Н. Ищук-Фадеева).

Поиски А.Н. Островского-драматурга были продолжены А.П. Чеховым. Своеобразие его художественного метода чрезвычайно ярко и последовательно проявляется в его зрелых драмах — от «Чайки» до «Вишневого сада» включительно. По мнению исследователей, человек интересует Чехова главным образом не как социальный тип, хотя он изображает людей социально очень точно. Так, в пьесе «сталкиваются не социальные типы, а скорее социальные исключения», ибо индивидуальное в чеховских героях «определенно и явно поглощает типическое». Можно сказать, что Чехов-драматург предпочитает героев, находящихся на периферии социального слоя. Например, для изображения пореформенной России более характерен такой персонаж, как «ярославская бабушка», чем беспечно-легкомысленные и непрактичные Гаев и Раневская. Не случайно при постановке «Вишневого сада» Чехов настойчиво подчеркивал, что и Лопухин не должен походить на обыкновенного купца, что это мягкий, интеллигентный человек. В усадьбе Раневской собраны люди, с трудом уместяющиеся в рамках определенной им социальной роли.

Показательна в этом смысле «атипическая» ситуация «Вишневого сада» — пьесы, построенной не на борьбе за обладание разоренным имением, а на отсутствии этой борьбы — нежелании персонажей бороться за него. И хотя герои драмы — люди из разных социальных слоев, их объединяет взаимное уважение, любовь, дружеская приязнь. Отсюда и бесконфликтность чеховской пьесы, отсутствие в ней прямых, непримиримых столкновений между персонажами, несмотря на то, что едва ли не все они несчастливы. Однако прямых виновников несчастий и страданий героев в «Вишневом саду», как и в других чеховских драмах, нет.

Жизнь персонажей в пьесах Чехова (и повествовательных произведениях тоже) слагается как бы сама по себе — без видимого их участия и помимо их воли («Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни...»). Именно поэтому писателю не нужны драматические события, острый сюжет, захватывающая интрига. Драматична сама по себе повседневная, будничная жизнь людей, драматично привычное, а вовсе не необыкновенное.

Вместе с тем в драмах Чехова на сцену не допущена как раз обычная повседневная жизнь в ее низменных, прозаических сторонах и проявлениях. Так, за сценой остается главное событие «Вишневого сада» — продажа имения с молотка, как и предпринимательская деятельность Лопухина. На сцене же царит совершенно особая атмосфера, свободная от бытовых дрязг и прозаичности повседневного существования. Действие в пьесах разворачивается в тихой помещицкой усадьбе или в уютном и обеспечен-

ном интеллигентном доме. Как бы оставляя за порогом свои неудачи, неурядицы, заботы, герои собираются здесь, чтобы перевести дух и подвести итоги. Они влюбляются, выясняют отношения, рассуждают и спорят на отвлеченные темы, не допуская в свой круг посторонних.

Этот привычный, повседневный уклад оказывается с самого начала пьесы нарушенным приездом некоего «гостя-хозяина», своего и чужого одновременно (Аркадиной, Серебрякова, Раневской). И этот приезд сразу же выбивает жизнь из привычной колеи, делает повседневное существование необычным — праздным и праздничным, а в то же время придает ему драматическую напряженность. Мотивы социальные оказываются растворенными в нравственно-психологических, они лишь усиливают ощущение общего неблагополучия, нескладицы жизни (взаимное непонимание близких людей в «Вишневом саде», драматическое ощущение бесплодно прожитых лет в драме «Дядя Ваня») и необходимости изменения. Испытание героя повседневностью становится у Чехова более серьезным, нежели его испытание событием. Столь характерная для традиционной драмы динамика событий заменяется в его пьесах динамикой настроений.

Чеховские герои, не прикрепленные к быту, способны и готовы в любой момент стряхнуть с себя бремя житейской прозы и обыденного существования, ощутить свою причастность вечности, будущему, высшим началам бытия. Они воспринимают свою жизнь как итог жизни прошлых поколений и предвестие новой эры.

Эта высокая романтическая устремленность, питавшаяся предчувствиями надвигающихся перемен, была характерной чертой общественной психологии в России конца XIX в.. Вот почему к социально приглушенным чеховским пьесам применимы понятия типичности и реализма. Но это реализм особого толка, наполненный скрытой романтикой.

10.7. Основные направления в развитии русской поэзии второй половины XIX в.

К середине XIX в. в русской поэзии отчетливо проявляется смена периодов, обусловленная историко-литературными и общественными факторами. Негативное отношение к романтизму вылилось в неприятие поэзии в целом. Так, Л. Толстой сравнивал поэта с пахарем, который за плугом «выделывал танцевальные па». В подобной «антипатии» проявилось упрочение позиций реализма с его почтительным отношением к факту, к социальной обусловленности человека, способствующее понижению статуса поэзии. Проза становится в авангарде литературного движения, именно она диктует свои права и оказывает сильное влияние на поэзию середины века.

Выражением этого «диктата» стало стремление подчинить лирику свойственным для прозы требованиям простоты и естественности. Процесс прозаизации поэзии (М.Л. Гаспаров) коснулся всех уровней поэтической структуры. Об этом свидетельствует широкое обращение поэтов к пограничным случаям эпоса и лирики (появление свободного стиха у Фета, Полонского, Михайлова; создание Тургеневым «стихотворений в прозе»), наступление трехсложников как наиболее близких разговорной речи метров («Тройка», «Мы с тобой бестолковые люди» Некрасова, «На заре ты ее не буди» Фета), увлечение приблизительной и неточной рифмой, упрощение строфики, отказ от поэтической многозначности слова (особенно в некрасовской школе поэзии), широкое обращение к «роле-

вой» лирике и т.д. Богатство поэтической формы, культивировавшееся в первой трети XIX в., уже не является самоцелью, и стих становится все более прозоподобным (М.Л. Гаспаров). Лирика стремится к изображению не только внутреннего мира лирического героя, но и внеположной ему окружающей действительности. Эта тенденция обусловила эстетический раскол в русской поэзии середины века: к 1850-м гг. формируются два основных течения – «реальной» («демократической») и «чистой» поэзии. Первое было связано с именем Н.А. Некрасова, вокруг которого сформировалась целая поэтическая школа, вторая – с именем А.А. Фета, которого И.С. Тургенев именовал «жрецом чистого искусства».

Истоки этого раскола находятся в журнальной полемике «утилитаристов» и «эстетов», развернувшейся в начале 1850-х гг. по поводу пушкинского и гоголевского наследия. По мнению критиков Н.Г.Чернышевского, Д.И. Писарева, Н.А. Добролюбова, литература должна выполнять воспитательную функцию и приносить непосредственную пользу обществу. От поэзии требовали верности общественному служению даже в ущерб красоте и богатству поэтической формы.

Художественную задачу создания «дельной поэзии» (В.Г. Белинский) ставил перед собой Н.А. Некрасов, издавая свой второй поэтический сборник (1856 г.). В стихотворениях, посвященных теме поэта и поэзии («Муза», «Замолкни, Муза мести и печали...» и др.), поэтическое ремесло представлено как изнуряющий и жертвенный труд. Поэт – пророк, вещающий от лица угнетенного народа, той «презренной толпы», которую отвергали романтики. Долг поэта – «громить пороки смело», жить «для блага ближнего», «быть гражданином». Главной ценностью поэзии декларируется не гармония и совершенство художественной формы («Мой суровый, неуклюжий стих!), а сила лирического переживания, способность поэта воздействовать на читателя («Торжествует мстительное чувство,/ Догорая, теплится любовь»). Наиболее ёмко эта позиция выразилась в требовании: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан» («Поэт и гражданин»).

Следуя этому девизу, Некрасов вводит в поэзию новые темы, прежде считавшиеся непоэтическими. Радикальная демократизация тематики сопровождается у него трансформацией жанров, стиля, языка, стиха. Поэт создает элегию на общественные темы, пародийные романсы и оду, воскрешает сатиру и послание, вводит в литературу остросоциальную стихотворную повесть и лирическую поэму, поэму-обозрение, крестьянскую эпопею. Это жанровое многообразие «отражает сложность, пестроту, противоречивость русской жизни середины XIX в.» (В.С. Баевский). Некрасов обогащает поэтический язык: вместе с «ролевыми» персонажами («Калистрат», «Нравственный человек»), с героями и повествователями поэмы 1860-х гг. проникает в его поэзию социальное «разноречие»; излюбленным героем становится русский крестьянин со своей судьбой и своим словом о мире. В поисках этого «музыкального» слова автор обращается к фольклорным жанрам (лирической песне, причитанию, волшебной сказке и др.). Недаром Муза поэта выступает, вопреки поэтической традиции, в крестьянском обличье («Вчерашний день, часу в шестом...», «Муза»). Итогом творчества Некрасова стала поэма-эпопея «Кому на Руси жить хорошо», воплотившая присущее поэту стремление к всесторонне-

му изображению действительности, соединенному с глубоким социальным и психологическим анализом».

Поэтические открытия Некрасова были подхвачены Н.А. Добролюбовым, И.С. Никитиным, М.Л. Михайловым, Л.Н. Трефолевым, поэтами-«искровцами» В.С. Курочкиным, Д.Д. Минаевым и др., составлявшими «некрасовскую школу». В их творчестве воплотилось свойственное некрасовской поэзии обращение к злободневным проблемам современности, тот же сатирический (Минаев, Курочкин) и трагический (Добролюбов, Никитин) пафос, те же фольклорные стилизации (Трефолев), те же эстетические идеалы. Вслед за своим учителем они провозглашали гражданское служение в качестве основной цели поэзии.

Противоположной точки зрения придерживались критики А.В. Дружинин и В.П. Боткин, которые в качестве лозунга использовали пушкинские строки: «Мы рождены для вдохновенья,/ Для звуков сладких и молитв» («Поэт и толпа»). а значение поэзии видели в «светлой и гармоничной» художественной форме, запечатлевающей вечные эстетические ценности и идеалы» (А.В. Дружинин).

Наиболее последовательно принципы «артистической» критики реализовал в своем творчестве А.А. Фет, называвший поэзию «единственным убежищем от всяческих житейских скорбей, в том числе и гражданских». В конце жизни он признавался: «Я никогда не мог понять, чтобы искусство интересовалось чем-либо помимо красоты». Культ прекрасного (вечной и «чистой» красоты) стал основой его поэтического мира: «Целый мир от красоты,/ От велика и до мала,/ И напрасно ищешь ты/ Отыскать ее начало» («Целый мир от красоты...») и др.

Не сиюминутная «злоба дня», а вечность, не мучительное страдание, а «высокое наслаждение» и «исцеление от муки» – так определял сущность поэзии Фет в стихотворении «Муза», полемизируя с некрасовскими поэтическими декларациями. Воплощением вечной красоты для поэта предстают природа и человеческие чувства – «блаженный мир любви, добра и красоты». Идеальным локусом этой «вечной красоты» стал в его лирике идиллический образ усадьбы – земного рая, в котором возможно гармоническое слияние человеческого (дом) и природного (сад) начал. Но обретение рая на земле оборачивается романтическим мотивом ухода, бегства от реальности в мир фантазии, мечты, грезы («*Quasi una fantasia*»).

Поэзия Фета насквозь суггестивна. Внушить, навеять – вот единственная настоящему достойная задача поэта. Слова слишком грубы для ее выполнения: «Что не выскажешь словами–/ Звуком на душу навей». Его стилю присуща не только суггестивность, но и импрессионистичность. Поэт стремится запечатлеть не столько движения души и картины природы, сколько впечатление от них.

Эстетические воззрения Фета разделяли и другие поэты второй половины XIX в. – Ф.И. Тютчев, А.Н. Майков, Я.П. Полонский, А.К. Толстой, А.А. Григорьев, Н.Ф. Щербина, Л.А. Мей и др. В лирике сторонников «чистого искусства» можно найти фетовскую декларацию свободы поэтического слова от социально-политической ангажированности («Мысль поэта» Майкова), ту же характерную апологию красоты («Поэту-гражданину» Полонского), те же романтические мотивы ухода («*Silentium*» Тютчева), такое же представление о божественной природе поэтического слова («Поэзия» Тютчева, «Лунатик»

Мея). Поэт здесь представлен свободным певцом, в момент поэтического озарения прикасающимся к духовному абсолюту Творца и его творения. Им свойственно романтическое убеждение в мессианистическом значении поэта, пытающегося перевести «невыразимое» божественное Слово на язык поэзии.

Несколько особняком среди поэтов «чистого искусства» стоит Ф.И. Тютчев. Поэт воспринимал мир, бытие как катастрофу. Он писал с ощущением, что человечество висит над пропастью, которая в каждое мгновение готова навсегда поглотить его: «И человек, как сирота бездомный,/ Стоит теперь и немощен, и гол,/ Лицом к лицу пред пропастью темной». На контрастах, антитезах, оппозициях основана его лирика, отражающая крушение мировой гармонии. Из стремления преодолеть настроение отчаяния, одиночества возникает бунтарство, которое, в свою очередь, сменяется поисками успокоения, гармонии в слиянии с природой, Россией, Богом (В.С. Баевский).

К тютчевской поэзии больше, чем к какой-либо другой в XIX в., применимо понятие мифопоэтического творчества, т. е. творчества, в основе своей содержащего художественный миф о Вселенной. В этой связи принято говорить о поэтической космогонии Тютчева (С.В. Сапожков). По мировоззрению он был пантеистом (пантеизм – от греческих слов "пан", то есть "всё", "теос", то есть "бог"; буквально – "бог во всём"), что проявлялось в его стремлении прозреть в видимом явлении невидимое высшее духовное начало. Тютчев верил в то, что бог «растворён» в природе и живёт в каждом камне, цветке, облаке, во всех природных стихиях. Именно поэтому пейзажная лирика поэта — это больше, чем конкретно-чувственное переживание природы. Пейзажные образы Тютчева нередко представляют собой не просто природные реалии, но стихии бытия. Образы воды, грозы, ночи, дня, солнца, звезд и т.п. являются в его лирике героями индивидуально-авторского мифа о Природе, не сводимого к одному культурному источнику. Перед нами особая, поэтическая вера в божественную одухотворенность мироздания, в богоподобность Природы — вера, сближающая мироощущение Тютчева с романтической традицией.

Разница между двумя поэтическими течениями особенно очевидна, когда поэты обращаются к одному и тому же предмету. Так, Фет, блестяще переводивший, по словам Полонского, песни соловья на русский язык, в стихотворении «Безобидней всех и проще...» дает образец «ролевой» лирики: перед нами монолог соловья, запертого в золотой клетке любимой девушкой. Однако неволя если и вызывает у персонажа добровольное желание смерти, то эта смерть несет с собой экстатическое наслаждение («Пусть умру я, распевая,/ От восторгов и усилья»). Тем самым образ соловья у Фета осмысливается в романтической традиции – как символ идиллического единства природы и человека в момент любовного переживания. Не то у Добролюбова в стихотворении «Соловей». Исходная ситуация, казалось бы, та же: соловей пойман в силки птицелова. Однако замена женского рода на мужской, негативная физиологическая деталь («толстый хозяин») и дополнительное физическое увечье (соловья ослепляют ради более благозвучного пения) кардинально меняют смысл стихотворения: любовная коллизия подменяется социальной, возникает аналогия с жизнью «маленького» человека, подвергшегося насилию со стороны угнетателей, и надрывная песня соловья («рыданья и стоны в мелодии песни твоей») вызывает у читателя ответные скорбные эмоции.

Противостояние двух линий развития русской поэзии было достаточно острым и обоюдно пристрастным. Так, М.Е. Салтыков-Щедрин, саркастически именуя поэзию «чистого искусства» «мотыльковой», указывал: мир изменился, и от поэта теперь требуется повышенное внимание к злободневным вопросам современности: «Ведь нельзя, называя себя русским поэтом, не знать того, что наша эпоха занята интересами, идеями, вопросами гораздо пошире, поглубже и поважнее ваших любовных похощений и нежных чувствований».

В свою очередь, сторонники «чистого искусства» отказывали «некрасовцам» в знании законов поэтического ремесла, считая их дилетантами в области искусства. Хрестоматийно известна реплика И.С. Тургенева по поводу стихотворений Н.А. Некрасова: «Поэзия в его стихах и не ночевала!». Фет называл сторонников гражданской поэзии «псевдопоэтами».

Однако деление русской поэзии на «чистую» и «реальную» не стоит абсолютизировать: творчество поэтов богаче их эстетических деклараций и манифестов. Майков, считавшийся сторонником «чистого искусства», в начале своего творческого пути находился под сильным влиянием «натуральной школы» и свою поэму «Машенька» опубликовал в «Петербургском сборнике» (1846), редактором которого был Некрасов. Полонский сочувственно относился к поэзии Некрасова, и многие его поэтические образы соотносятся с образами некрасовской школы («Нищий», «Соловьиная любовь» и др.). Некрасов, в свою очередь, создал замечательные, по-тютчевски трагические любовные стихотворения («Я не люблю иронии твоей», «Горящие письма», «Мы с тобой бестолковые люди...»), а Никитин – по-фетовски гармоничные образцы пейзажной лирики («Вечер ясен и тих...», «Когда закат прощальными лучами...»). И здесь вспоминается примиряющий голос Аполлона Григорьева, рассматривавшего оба течения как две закономерные стороны общего развития литературы послепушкинского периода. По его мнению, истинные художники едины в своем служении идеалу и разнятся лишь в формах выражения своего служения.

Вопросы для самопроверки

1. Какие характерные свойства реалистического метода наиболее полно проявились в творчестве писателей середины XIX в.?
2. Проанализируйте один из рассказов И.С. Тургенева. Укажите черты «натуральной школы», отраженные в выбранном Вами произведении.
3. Каковы особенности реалистического изображения жизни в повести И.С. Тургенева «Муму»?
4. Как реализуются характерные для Ф.М. Достоевского особенности изображения современной жизни в рассказе «Мальчик у Христа на елке»?
5. Укажите общие черты и отличие святочного рассказа Ф.М. Достоевского «Мальчик у Христа на елке» и Н.С. Лескова «Христос в гостях у мужика».
6. Определите особенности изображения Л.Н. Толстым русской действительности в рассказе "После бала".
7. В чем особенности изображения человека и общества в сказках М.Е. Салтыкова-Щедрина (на материале одной сказки – по выбору)?

8. В чем суть «безыдейного» Чехова? Охарактеризуйте философский подтекст чеховского комизма в одном из ранних рассказов (по выбору).
9. Каково соотношение социального и философского начал в прозе Чехова 1880-1890-х годов (на материале одного из рассказов – по выбору)?
10. Как проявились в драматургии А.Н. Островского традиции предшествующей драматургии — Д.И. Фонвизина, А.С. Грибоедова, Н.В. Гоголя?
11. Покажите роль фольклорных элементов в драматургии Островского.
12. Как соотносятся бытовое и философское, комическое и трагедийное начала в драмах Чехова (на материале одной из пьес – по выбору)?
13. Что связывает чеховскую драму с русской классической драмой XIX в. и что отличает от нее?
14. Охарактеризуйте основные принципы чеховской драмы.
15. Определите основные оппозиции художественного мира Ф. Тютчева (на материале одного-двух стихотворений – по выбору). Как они помогают реконструировать поэтический миф творчества Тютчева?
16. На примере двух-трех стихотворений покажите особенности поэтического словоупотребления Тютчева.
17. Что имел в виду Ю. Тынянов, говоря о «прозаизации стиха» как о ведущей черте поэтического стиля Н. Некрасова?
18. В чем новаторский характер поэзии Некрасова?
19. На примере двух-трех стихотворений покажите, в чем проявляется суггестивность и импрессионистичность лирики А. Фета.

ТЕМА 11. РАЗВИТИЕ РУССКОЙ ПОЭЗИИ РУБЕЖА XIX-XX вв. (1890-1917 гг.)

11.1. Общая характеристика рубежа XIX-XX вв.

Эпоха рубежа XIX-XX вв. была очень бурной. Ключевое слово этого периода – «кризисность». В публицистических и литературно-критических статьях это слово встречается довольно часто наряду с такими словами, как «перелом», «перепутье», «возрождение». Показательными в этом отношении являются и названия произведений В. Вересаева «Без дороги», «На повороте», Д. Мережковского «Грядущий хам», А. Блока «Возмездие» и др.

Появляется новый класс – пролетариат, свободный от собственности и готовый идти до конца в борьбе за осуществление народной мечты об обществе справедливости, равенства, братства. Он выходит на арену политической борьбы, которая приведет к свержению существующего строя и установлению диктатуры пролетариата.

Мысль о человеке, не только бунтующем, но и способном творить историю, получает развитие в творчестве ряда писателей. Так, в творчестве М. Горького на первый план выходит Человек с большой буквы, хозяин земли, революционер, бросающий вызов самому богу. Показательны поэма «Человек», роман «Мать» и другие произведения писателя.

Появляется и новая поэзия – *пролетарская*, тесно связанная с политической борьбой масс. «Стихи с революционным содержанием становились прокламациями, а прокламации писались, как стихи» (А. Богданов). Призыв к открытой борьбе звучит в стихотворениях Л. Радина («Смело, товарищи, в ногу! / Духом окрепнем в борьбе, / В царство свободы дорогу / Грудью проложим себе»). Эти же призывы слышны и в стихотворении Г. Кржижановского «Варшавянка» («Но мы подыдем гордо и смело / Знамя борьбы за рабочее дело, / Знамя великой борьбы всех народов / За лучший мир, за святую свободу!»).

Эти революционные гимны распространялись сначала в революционном кругу, а затем стали популярными в народной среде. Новая по содержанию, пролетарская поэзия оперирует словами-символами гражданской поэзии XIX в., использует традиционные для романтического стиля эпитеты («праведная кровь», «роковой гнет», «жгучая скорбь», «святая правда» и др.) и метафоры («цепи рабства», «заря свободы», «чаша страдания» и др.), широко распространенные в политической лирике декабристов и народников. Агитационная направленность обусловила жанровую природу творчества поэтов-революционеров – пролетарские гимны и агитационные песни, которые исполнялись на сходках, митингах и были мощным средством воздействия на народные массы.

Менялись философские представления о мире и о человеке. Начало XX в. стало временем фундаментальных естественно-научных открытий. Наиболее важные из них в мировоззренческом отношении – квантовая теория и теория относительности. Под сомнением оказалась считавшаяся прежде аксиомой идея познаваемости мира, его структурной завершенности. То, что прежде казалось стабильным, обернулось неустойчивостью и подвижностью. На смену незыблемой прежде модели исторического прогресса,

основанной на представлениях о линейной зависимости причин и следствий, пришло понимание условности и приблизительности любой историософской логики. Отсюда разочарование в материалистическом понимании мира и интерес к идеализму. Кризис прежних исторических представлений выразился, прежде всего, в утрате универсальной точки отсчета, а также в зарождении и расцвету в России на рубеже веков декаданса.

11.2. Декаданс, или декаденство, – особый тип сознания, определенная форма умонастроения, возникающая, как правило, в кризисные эпохи. Декаденство выражается в чувстве отчаяния, бессилия, душевной усталости. Это неприятие окружающего мира, подчеркнутый индивидуализм и пессимизм, рафинированная утонченность, осознание себя носителем высокой, но вырождающейся, гибнущей культуры. В декадентских произведениях часто эстетизируется угасание и гибель. В той или иной мере декадентские настроения затронули многих поэтов «новых течений», прежде всего поэтов-символистов старшего поколения В. Брюсова, К. Бальмонта, З. Гиппиус и др. Последовательными декадентами были А. Добролюбов и Ф. Сологуба, которого современники называли певцом смерти: «О смерть! Я твой. Повсюду вижу / Одну тебя, - и ненавижу! Очарования земли./ Людские чужды мне восторги,/ Сраженья, праздники и торги,/ Весь этот шум в земной пыли». Критик А.М. Скабичевский писал о таких произведениях: «Больная литература больного века».

11.3. Реализм и модернизм – два направления в литературе рубеже XIX-XX вв.

Кризис мировоззрения способствовал активным поискам русской философской мысли, переживавшей на рубеже XIX-XX вв. подлинный расцвет. В. Соловьев, Л. Шестов, Н. Бердяев, С. Булгаков и другие философы оказали значительное влияние (как философия Всеединства В.Соловьева на младшее поколение символистов) на литературу того периода.

«Наше время – это время самого крайнего материализма и вместе с тем самых страстных идеальных порывов духа. Мы присутствуем при великой, многозначительной борьбе двух взглядов на жизнь, двух диаметрально противоположных мирозерцаний», – отмечал Д.С. Мережковский в своей статье «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892). Речь в статье Д. Мережковского идет о новом направлении, возникшем в этот период в литературе, – модернизме, первым течением которого является символизм. При этом он отмечает три элемента нового искусства: «мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности».

Действительно, на рубеже XIX-XX в. литература развивается по двум основным направлениям: реализма и модернизма, размежевание между которыми объясняется не столько борьбой литературных группировок и школ (а их в этот период было довольно много), сколько возникновением в литературе противоположных представлений о задачах искусства и месте человека в мире.

Это противопоставление воплощено в произведениях реалиста М. Горького («Человек») и мастера модернистской прозы Ф. Сологуба («Маленький человек»). В обоих текстах человек сам творец своей жизни. Но если у М. Горького это Человек-победитель,

«величественный, гордый и свободный борец, идущий вперед! И – выше! Все – вперед! И – выше», то у Ф. Сологуба этот персонаж ничтожно маленький, и физически, и умственно. Поиски чудодейственных капель, способных уменьшить вес и рост человека (жена героя крупнее его, и он мечтает ее уменьшить, чтобы быть ей под стать), приводят к трагическим последствиям: капли найдены, но жена, заподозрив неладное, меняет местами стаканы, и муж выпивает снадобье. Маленький человек становится настолько крохотным, что растворяется в пыли. Человек М. Горького – равен Богу, он творец мира. Человек Ф. Сологуба – ничтожная песчинка в мироздании, обреченная на страдание и самоуничтожение.

Новая ситуация в литературе создала почву для самых неожиданных комбинаций двух направлений. Появляются промежуточные в стилевом отношении произведения, возникают объединения, пытающиеся совместить принципы реализма и модернизма (такова, например, группа «Краса», в которую вошли крестьянские поэты и поэты-символисты). Сложно порой определить, к какому направлению относится творчество, например, М. Кузмина. Эта ситуация хорошо иллюстрируется репликой Л. Андреева: «Кто я? Для благородно рожденных декадентов – презренный реалист; для наследственных реалистов – подозрительный символист».

Тем не менее, *реализм* на рубеже веков продолжал оставаться масштабным и влиятельным литературным направлением. В 1890-е г. реалистические силы русской литературы группируются вокруг созданного Н. Телешовым и братьями И. и Ю. Бунинскими московского кружка «Среда» (собирались по средам на квартире Н. Телешова). В литературу в это время, наследуя традиции классического реалистического искусства, входят молодые писатели-реалисты А. Куприн, И. Шмелев, Б. Зайцев, А. Серафимович и др. Реализм конца XIX-начала XX в. претерпевает значительные изменения. Мир в произведениях писателей-реалистов становится подвижным, в нем взаимодействуют разные субъективные «правды»; в сюжете, как правило, нет ясно выраженного деления на яркие и проходные эпизоды, в равной мере важно и то, что случилось, и то, что так и не произошло, ярко выражен интерес к личности человека, к его индивидуальности. Изменилось отношение реалистов к возможности преобразования жизни, акцент делается на способности человека не только противостоять среде, но и активно перестраивать жизнь.

11.4. Импрессионизм как одно из направлений искусства. Импрессионистический стиль

Тенденция к эмоциональной выразительности, авторской оценке изображаемой действительности выразилась в русской литературе этого периода в появлении нового стиля – импрессионизма (с французского – впечатление). Так называлось «одно из направлений в искусстве (живописи, литературе, музыке, театре, скульптуре) последней трети XIX – начала XX вв, основанное на принципе непосредственной фиксации художником своих субъективных наблюдений и впечатлений от действительности, изменчивых ощущений и переживаний.

Показательной является картина К. Моне «Сток сена на закате» (1891), за которой последовал ряд других, где тот же стог выглядел совершенно по-разному, в зависимости

от освещения, погоды, настроения художника и т.д. Такой принцип «впечатления» позволял извлекать из обыденных и примелькавшихся предметов неожиданные свойства и черты. Вслед за живописью и другие виды искусства обратились к изучению переходных и текучих состояний: поймав мгновение, художник «раздвигал» его крупным планом и находил в нем новые оригинальные пути к художественному содержанию.

Очень скоро сложился так называемый импрессионистический стиль, отличительными признаками которого были отсутствие какой-либо заранее принятой формы и стремление передать предмет в отрывочных, мгновенно фиксирующих каждое ощущение штрихах. Эти штрихи располагались в видимом беспорядке и ни в чем не продолжали друг друга, между тем обнаруживалось их скрытое единство и связь.

Новый стиль открывали для себя многие писатели, далекие друг от друга по убеждению и складу, но сходные в желании «заострить» и умножить изобразительную силу слова. В России импрессионистический стиль отмечается в ранних произведениях А. Чехова, И. Бунина, Б. Зайцева, К. Бальмонта, И. Анненского и др.

Для импрессионистического стиля характерны следующие черты:

- сюжет не важен. В центре повествования не приключения героев, а ощущения, настроения, быстрая смена чувств, душевных состояний. Это ведет к углублению психологизма, когда раскрываются подсознательные, трудноуловимые настроения и чувства. Пересказать сюжет сложно, а порой и невозможно;

- субъективные мимолетные впечатления даются в мельчайших подробностях;

- наблюдается фрагментарность, мимолетная зарисовка сцен, отсутствие структурной иерархии в подаче фактов;

- активно используются тропы (эпитеты, метафоры, метонимия, олицетворение), а также звукопись, светопись, цветопись;

- преобладают неопределенные местоимения и наречия, а также слова типа «казалось»;

- отсутствует всезнающий повествователь;

- герой незатейливый, с обычным «неинтересным» именем, биографические сведения о нем отсутствуют;

- наблюдается связь с живописью (Б. Зайцева называли «Левитаном в прозе»), музыкой и другими видами искусства.

Показательна в этом отношении позиция раннего И. Бунина: «К черту сюжеты, не нужно выдумывать, а пиши, что видел и что приятно вспомнить ... Решение писать возникает во мне чаще всего неожиданно. Эта тяга писать появляется всегда из чувства какого-то волнения, грустного или радостного чувства, чаще всего оно связано с какой-нибудь развернувшейся передо мной картиной, с каким-то отдельным человеческим образом, с человеческим чувством... Это самый начальный момент... Не готовая идея, а только самый общий смысл произведения владеет мной в этот начальный момент – лишь звук его... И я часто не знаю, как кончу».

Большинство рассказов, составивших первую книгу прозы И. Бунина «На край света» (1897), отличается малым объемом (зарисовка), отсутствием сюжета с острой интригой, столкновением характеров. В основе лирического сюжета – чувства лирического героя, вызванные событиями, участником или свидетелем которых он является, воспомина-

ниями о своей прежней жизни, встречах и происшествиях. Так, герой рассказа «Перевал» бредет по горам, пытаясь преодолеть вершину и выйти к людям. В финале рассказа раскрывая смысл данного заглавия: «Будем брести, пока не свалимся. Как ночь, надвигались на меня горести, страдания, болезни, измена любимых и горькие обиды дружбы – и наступал час разлуки со всем, с чем сроднился. И, скрепивши сердце, опять я брал в руки свой страннический посох. А подъемы к новому счастью были высоки и трудны, ночь, туман и бури встречали меня на высоте, жуткое одиночество охватывало на перевалах...». Таким образом, в центре внимания в рассказе находятся размышления человека о превратностях судьбы, о трудностях, надеждах, разочарованиях и одиночестве, на которое каждый обречен от рождения до смерти. Пейзажные зарисовки отражают внутреннее состояние героя и приобретают символическое значение.

Так, перевал символизирует очередной трудный подъем в жизни человека. Образы «густого тумана, гонимого бурей сверху», и «снега» указывают на неопределенность будущего пути, на неуверенность человека перед грядущим. Ветер, пронизывающий насквозь, подчеркивает душевное возбуждение, неустойчивость. Все образы в целом придают повествованию грустный тон, который и становится ведущим, господствующим в произведении.

Поворотным в творчестве И. Бунина станет повесть «Деревня», в которой на смену лиризму придет страшное грубое повествование о жизни российской глубинки.

11.5. Символизм в лирике рубежа XIX-XX вв.

Модернизм (в переводе с французского – новейший) или антиреализм, как его еще называют, формируется в России в 90-е гг. XIX в. Принято говорить о трех течениях модернизма, заявивших о себе на рубеже веков: символизме, акмеизме и футуризме.

Символизм – первое течение модернизма. Он был представлен в России двумя волнами или поколениями: старшие символисты (Н. Минский, Д. Мережковский, З. Гиппиус, В. Брюсов, К. Бальмонт и др.) и младосимволисты (А. Белый, А. Блок, С. Соловьев, В. Иванов и др.).

Старшее поколение, заявившее о себе в 90-е годы XIX века, в своих манифестах пыталось теоретически обосновать новое искусство. Так, Н. Минский видел основную задачу символизма во внушении «читателю метафизических настроений». К. Бальмонт главным считал многозначность образов. В. Брюсов видел в символизме средство познания мира «вне рассудочных форм, вне мышления по причинности». Д. Мережковский писал: «В символической поэзии воедино сливаются два содержания: скрытая отвлеченность и очевидная красота». Символ, по мнению мыслителя, передает «не только сцену из будничной жизни, но вместе с тем целое откровение божественной стороны нашего духа».

В стихотворениях поэта-символиста присутствуют два плана: видимый, как правило, всем понятный, и скрытый, доступный, как считали символисты, лишь посвященным. На это, в частности, указывал К.Д. Бальмонт: «Несмотря на скрытый смысл того или другого символического произведения, ... конкретное его содержание всегда закончено само по себе, оно имеет в символической поэзии самостоятельное существование, богатое оттенками ... Если вы любите непосредственное впечатление, наслаждайтесь в

символизме свойственной ему новизной и роскошью картин. Если вы любите впечатлительное сложное, читайте между строк, – тайные строки выступят и будут говорить с вами красноречиво».

Об этом же пишет и Д.С. Мережковский: «Символы должны естественно и невольно выливаться из глубины действительности. Если же автор искусственно их придумывает, чтобы выразить какую-нибудь идею, они превращаются в мертвые аллегории, которые ничего, кроме отвращения, как все мертвое, не могут возбудить. В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами. Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим. Как тонкие стенки алебастровой амфоры, в которой зажжено пламя».

Одним из программных стихотворений К.Д. Бальмонта является «Я мечтою ловил уходящие тени...» (1895). Видимый план этого произведения выражен довольно четко: речь идет о восхождении лирического героя по крутым ступеням башни во время захода солнца.

Анализ текста позволяет выявить и скрытый план стихотворения. В первой строфе определяется тема:

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

Таким образом, в начале стихотворения речь идет о том, что лирический герой пытается в воображении запечатлеть уходящие мгновения бытия. Причем пытается не только запомнить, остановить мгновения жизни, но и понять их сущность. Об этом свидетельствуют образы башни и ступеней. «Башня – сооружение с четко выраженной вертикальной структурой, символическое выражение представлений об оси мира как связи между небом и землей». «Ступени – символ подъема к высшему, приближения к небесной сфере». На это указывает и время суток – ночь: «Древние наделяли ночное время божественными свойствами и даже создали культ ночи. Приписывали этому времени особую святость, ибо оно ниспослало благословение богов. Ночь – символ зарождения потенциальных возможностей, источник всего сущего. Она порождает свет небесный и плоды земные, обладая реальной животворящей силой».

Для символистов, которые были идеалистами и строили свое мировоззрение и эстетику на идеях И. Канта, сущность мира находится вне видимого, в мире идей, созданных божеством, и только гениям-поэтам в момент творческого озарения открывается истина. Об этом пишет и вождь русского символизма В.Я. Брюсов в программной статье «Ключи тайн»: «Эти просветы – те мгновения экстаза, сверхчувственной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений, глубже проникающие за их внешнюю кору, в их сердцевину. Исконная задача искусства и состоит в том, чтобы запечатлеть эти мгновения прозрения, вдохновения. Искусство начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить самому себе свои темные, тайные чувствования. Где нет этого уяснения, нет художественного творчества».

Лирический герой стихотворения К. Бальмонта – поэт, находящийся в состоянии «прозрения». Во второй строфе описывается сам акт творчества:

И чем выше я шел, тем ясней рисовались,
Тем ясней рисовались очертанья вдали,
И какие-то звуки вдали раздавались,
Вкруг меня раздавались от Небес до Земли.

Приближение к Высшему способствует глубокому постижению истины. Из реющих вокруг поэта звуков слагаются стихи. Вспоминаются строки В.Я. Брюсова из стихотворения «Творчество»: «Звуки реют полусонно,/ Звуки ластятся ко мне».

В записной книжке К. Бальмонта за 1904 г. есть запись; «В свете мгновений я создавал эти слова. Мгновения всегда единственны. Они слагались в свою музыку, я был их частью, когда они звенели».

В третьей строфе рассматриваемого стихотворения рисуется образ дремлющих гор:

Чем я выше всходил, тем сильнее сверкали,
Тем сильнее сверкали выси дремлющих гор,
И сияньем прощальным как будто ласкали,
Словно нежно ласкали отуманенный взор.

Гора – центральный образ стихотворения, распространенный во всем мире символ близости к Богу. Она возвышается над повседневным уровнем человечества и достигает сферы неба. Одновременно центр и ось Вселенной, гора рассматривается в качествеместища божественного вдохновения. Восходя на ее вершину, путник приближается к Центру мира, и когда он достигает высшей точки, то встречается с трансцендентальным миром, выходящим за пределы мирского пространства, достигая тем самым чистой земли. Слово «сияньем» носит религиозную окраску. Осиянный – выделенный Богом, наделенный Божественным светом.

Действительно, символисты считали, что поэт – это избранник Неба. В четвертой строфе дается противопоставление поэта непосвященным:

И внизу подо мною уж ночь наступила,
Уж ночь наступила для уснувшей Земли,
Для меня же блистало дневное светило,
Огневое светило догорало вдали.

Как было сказано выше, ночь для символистов – время общения с Призрачным Миром, это время, когда острее воспринимаются «реющие звуки», а темнота не мешает увидеть яркие светлые картины Горнего мира, так как путь поэта озаряет Солнце. «Во многих древних цивилизациях Солнце – символ созидательной силы, считалось либо самим Богом, либо видимым образом или проявлением высшего существа». В творчестве К.Д. Бальмонта наблюдается культ Солнца, которому поклонялся поэт. Один из сборников его стихов называется «Будем как Солнце». В ключевом стихотворении этого сборника, призывая «быть как Солнце», лирический герой поет гимны Солнцу, «жизни Подателю, светлomu Создателю».

Лирический герой узнал, как останавливать мгновения жизни, делая их бессмертными, то есть он постиг тайны творчества. Но поскольку этот процесс бесконечен, то и постижение его продолжается. Эта мысль усиливается композиционным приемом кольца, который в стихотворении тоже символичен, так как «кольцо – традиционный символ бесконечности (вечности)». Этот же прием использовал В.Я. Брюсов в уже упомянутом стихотворении «Творчество». Первая строфа:

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне,
Словно лопасти латаний
На эмалевой стене.

И последняя замыкающая кольцо строфа:

Тайны созданных созданий
С лаской ластятся ко мне
И трепещет тень латаний
На эмалевой стене.

Таким образом, в стихотворении К.Д. Бальмонта «Я мечтою ловил уходящие тени...» описывается акт творчества, который уподобляется восхождению лирического героя на башню во время захода солнца.

Наивысший творческий взлет символизма происходит в начале 1900-х гг., когда на арену литературной жизни России вышли поэты-младосимволисты. Противопоставляя себя старшим, молодые поэты не принимали крайнего субъективизма, самодовлеющего эстетизма и пессимизма, отстаивали идею творчества как служения высшему началу. Они так же, как и старшие, считали, что прежняя культура исчерпала себя. Но в отличие от старших, видевших в происходящем лишь надвигающийся хаос, Царство Грядущего Хама, младосимволисты воспринимали конец цикла мировой истории как символ грядущего преображения мира, нового Богоявления, преддверие новой жизни в Вечности. Эти идеи и чаяния, надежды на духовное возрождение человечества восходили к философии и поэзии В. Соловьева, последователями которого провозгласили себя младосимволисты.

Старшее поколение символистов уходило от реальной действительности. В стихотворении В. Брюсова «Юному поэту» звучат основные постулаты поэта-символиста:

Юноша бледный со взором горящим,
Ныне даю я 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 безраздумно, бесцельно.

В отличие от старших младшие выдвинули программу активного социального творчества, преобразования в художественном акте мира. Для них художник не только творец образов, но и демиург (демиург в идеалистической философии Платона – божество как творец мира). Новое искусство в своей основе религиозно, это теургия (искусство как жизненное творчество) – магия, с помощью которой можно изменить ход событий, подчинить их себе при помощи слов. Себя младосимволисты называли теургами. Высшая цель искусства, по их мнению, – это сотворение нового человека.

Первый сборник А. Блока «Стихи о Прекрасной Даме» (1905) содержит идеи и образы, характерные для младосимволистов. А. Белый так пояснял сущность Прекрасной Дамы: она « меняет свое земное отображение, - и встает вопрос, подобный тому, - как Папа является живым продолжением апостола Петра, так среди женщин, в которых зеркально отражается новая богиня В. Соловьева, может оказаться Единственная, Одна, которая и будет естественно тем, чем Папа является для правоверных католиков. Она может оказаться среди нас, как естественное отображение Софии, как Папа своего рода (или Мама) Третьего Завета».

По словам К. Чуковского, «это подлинная повесть о том, как один подросток столь восторженно влюбился в соседку, что создал из нее Лучезарную Деву, и весь окружающий ее пейзаж преобразил в неземные селения». В. Брюсов справедливо заметил, что вся книга проникнута жаждой в земном увидеть неземное: «Все, что совершается, для поэта получает значение иносказания».

Наиболее близко А. Блоку было учение В. Соловьева о существовании Души Мира или Вечной Женственности, которая может примирить Небо и Землю и спасти находящийся на грани катастрофы мир через его духовное обновление. Особенно живой отклик получила мысль о том, что сама любовь к миру открыта через любовь к женщине. Соловьевская идея двоимирия, сочетания материального и духовного воплотилась в цикле через многообразную систему символов. Многопланов образ героини. С одной стороны, она вполне реальная, земная женщина: «Она стройна и высока. Всегда надменна и сурова». С другой стороны, это небесный мистический образ Девы, Зари, Величавой Вечной Жены, Святой, Ясной, Непостижимой. Так образ земной женщины трансформируется в сознании А. Блока, приобретая неземные черты.

Лирический герой ищет спасения от мирской суеты, Она обладает тайной спасения. Автор противопоставляет их в стихотворении «Прозрачные, неведомые тени...». Здесь героиня – жительница горного мира: «Перед тобой синют без границы/ Моря, поля, и горы, и леса,/ Перекликаются в свободной выси птицы,/ Встает туман, алеют небеса». Герой – земной человек: «А здесь, внизу, в пыли, в уничиженье,/ Узрев на миг бессмертные черты,/ Безвестный раб, исполнен вдохновенья,/ Тебя поет, его не знаешь ты». Лирический герой жаждет света, освобождения, она должна открыть ему путь из мрака к свету. В стихотворении «Неведомому богу» лирический герой вопрошает: «Не ты ли душу оживишь?/ Не ты ли ей откроешь тайны?/ Не ты ли песни окрылишь,/ Что так безумны, так случайны? ».

Таким образом, история земной, вполне реальной любви преобразуется в романтико-символический, мистико-философский миф. Позже поэт разочаруется в юношеских мечтаниях и на смену Прекрасной Дамы придет Незнакомка, с которой лирический герой

встречается уже не в храме, а в ресторане, где «пьяницы с глазами кроликов «In vino veritas!» кричат».

11.6. Акмеизм в русской поэзии рубежа XIX-XX вв.

Символизм как литературное течение и философская система к 1910-м гг. терял свою ценность, разрушался. Близкие к символизму молодые поэты стали искать новые пути в литературе. Они стремились преодолеть умозрительность и утопизм символистических теорий и овладеть стихотворной техникой.

В статье М. Кузмина «О прекрасной ясности» (1910) декларировались стилевые принципы «прекрасной ясности»: логичность художественного замысла, стройность композиции, рациональная организация всех элементов художественной формы. «Кларизм» – этим термином автор обобщил свои эстетические принципы – по существу стал призывом к большей нормативности творчества.

В 1911 г. Н. Гумилев и С. Городецкий организуют «Цех поэтов». Н. Гумилев считал, что стихи может писать каждый грамотный человек, овладевший техникой, ремеслом. Отсюда и название «цех». На одном из заседаний в 1913 году было провозглашено новое литературное течение *акмеизм*. Основные положения нового искусства были изложены в манифестах Н. Гумилева «Наследие символизма и акмеизм» и С. Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии».

Н. Гумилев так характеризует сущность нового искусства: «Всякое направление испытывает влюбленность к тем или иным творцам и эпохам. В кругах, близких к акмеизму, чаще всего произносят имена Шекспира, Рабле, Виллона и Теофиля Готье. Подбор этих имен не произволен. Каждое из них – краеугольный камень для здания акмеизма. Шекспир показал нам внутренний мир человека. Рабле – тело и его радости, мудрую физиологичность. Виллон поведал нам о жизни, нисколько не сомневающейся в самой себе, хотя знающей все, и Бога, и порок, и смерть, и бессмертие. Теофиль Готье для этой жизни нашел в искусстве достойные одежды безупречных форм. Соединить в себе эти четыре момента – вот та мечта, которая объединяет сейчас между собой людей, так смело назвавших себя акмеистами».

С. Городецкий уточняет определение Н. Гумилева: «Борьба между акмеизмом и символизмом есть борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю... У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще... мир бесповоротно принят акмеистами во всей совокупности красот и безобразий, отныне безобразно только то, что безобразно, что недоовоплощено».

Проповедь здорового мироощущения поначалу была одной из граней акмеистической программы, поэтому поэтическое течение имело и другое название – адамизм. Своеобразной его иллюстрацией стало стихотворение С. Городецкого «Адам»:

Просторен мир и многозвучен,
И многоцветней радуг он,
И вот Адаму он поручен,

Изобретателю имен.
Назвать, узнать, сорвать покровы
И праздных тайн, и ветхой мглы –
Вот первый подвиг. Подвиг новый –
Живой земле пропеть хвалы.

К Н. Гумилеву и С. Городецкому примкнули В. Нарбут, М. Зенкевич, А. Ахматова, О. Мандельштам и др. В их творчестве мир предстает во всем многообразии запахов и красок, в мелких, на первый взгляд, незначительных, деталях. Если для символистов предметная деталь была важна как материальный знак нематериального, интуитивно постигаемого, то акмеистическая деталь самоценна. Освобождая предметную деталь от метафизической нагрузки, акмеисты выработали тонкие способы передачи внутреннего мира лирического героя. Часто чувство не раскрывается непосредственно, оно передается психологически значимым жестом, движением, перечислением вещей. Подобная манера «материализации» переживаний характерна для многих стихотворений А. Ахматовой. Одно из них – «Песня последней встречи», построенная на намеках, ассоциациях, нагруженных смыслом деталях:

Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки;
Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки...

Акмеизм оказался не менее разнородным, чем символизм, и лишь ненадолго объединил часть поэтического поколения 1910-х гг.

11.7. Лирика новокрестьянских поэтов рубежа XIX-XX вв.

Одновременно с акмеистами в литературе громко заявили о себе *новокрестьянские* поэты. Крестьянская поэзия как литературная школа сформировалась еще в XIX в, опираясь на достижения А. Кольцова, И. Никитина, И. Сурикова. Выходцы из народа, они писали о тяжелом труде и быте русского крестьянства, о трагических коллизиях его жизни. Молодые крестьянские поэты, выступившие в литературе в начале 1910-х г, Н. Клюев, С. Есенин, А. Ширяевец, С. Клычков, В. Наседкин и др., не выпускали поэтических деклараций, не обосновывали теоретически свои художественные принципы. В их стихотворениях отчетливо проявились общие черты:

- поэтизация крестьянского труда и быта деревенской жизни;
- одухотворение природы до полного слияния с ней;
- зоо- и антропоморфизм (перенесение присущих человеку психических свойств на явления природы, животных);
- ощущение своей неразрывной связи с миром живого.

Родина, «деревянная» Русь, певцами и глашатаями которой были новокрестьянские поэты, – главный источник их поэтического мироощущения. Изначальную связь с ней они видели в самих обстоятельствах своего рождения. Так, Н. Клюев пишет:

Я родился в вертепе
В овечьем, теплом хлеву,

Помню синие степи
И ягнью молву.

С. Есенин в стихотворении «Матушка в Купальницу по лесу ходила...» так описывает свое появление на свет:

Родился я с песнями в травном одеяле.
Зори меня вешние в радугу свивали.

С. Клычков практически повторяет то, что сказано С. Есениным:

Была над рекою долина,
В дремучем лесу у села, –
Под вечер, собирая малину,
На ней меня мать родила...

В лесной тишине и величье
Меня пеленал полумрак,
Баюкало пение птичье,
Бегущий ручей под овраг...

Одним из ведущих в лирике новокрестьянских поэтов стал мотив возвращения на родину:

Я не останусь в логовище каменном!
Мне холодно в жару его дворцов!
В поля! На Брынь! К урочищам охаянным!
К сказаньям дедов – мудрых простецов!...

– восклицает А. Ширяевец. Ему вторит и С. Фомин:

От дыхания фабрик кабальных,
От разгульного рока столиц
Я вернусь из скитаний печальных
И склонюсь в покаянии ниц.

Новокрестьянская поэзия была неоднородна. И вскоре из ее рядов пустились в самостоятельное плавание такие поэты, как С. Есенин и Н. Клюев, остававшиеся верными сынами своей малой родины. С. Есенин, будучи уже маститым поэтом, замечал: «Все равно остался я поэтом золотой бревенчатой избы». Избяную Русь как рай будет воспевать и Н. Клюев.

11.8. Авангардизм в русской поэзии конца XIX- начала XX в.

Самое крайнее по радикализму новое литературное течение, развивавшееся параллельно с другими в начале 1910 г., – *футуризм* (от лат. – будущее). Именно с него начинается *авангардизм* (с лат. – передовой) в русской литературе. Публично они заявили о себе в 1910 г., когда в свет вышел первый футуристический сборник «Садок судей». Автором этого сборника были Д. Бурлюк, В. Хлебников, В. Каменский. Именно эти поэты вместе с В. Маяковским и А. Крученых составили наиболее крупную и влиятельную футуристическую группировку – кубофутуристов, или будетлян, или поэтов «Гилея»

(Гилея – древнегреческое название территории Таврической губернии, где отец Д. Бурлюка был управляющим имения и куда в 1911 г. приезжала группа кубофутуристов).

Помимо «Гилеи» футуризм был представлен тремя другими группировками – эгофутуризмом (И. Северянин, И. Игнатъев и др.), «Мезонином поэзии» (В. Шершеневич, Р. Ивнев и др.), «Центрифугой» (Б. Пастернак, И. Асеев и др.). Наиболее последовательными из них были кубофутуристы, опубликовавшие в 1912 г. свой первый манифест «Пощечина общественному вкусу», в котором дерзко звучал призыв: «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. с Парохода современности». Конечно, такой призыв не мог не вызвать бурю гнева. Но компания была готова: «Стоять на глыбе слова *«мы»* среди свиста и негодования».

Авангардист не может, подобно модернисту, запереться в кабинете и писать. Его эстетическая позиция – активное и агрессивное воздействие на публику. Производить шок, скандал, эпатаж – это программа жизненного поведения футуристов. Они провоцируют публику нарочитым юродством и грубостью. Таково стихотворение В. Маяковского «Нате!»:

А если сегодня мне, грубому гунну,
Кривляться перед вами не захочется – и вот
Я захохочу и радостно плюну,
Плюну в лицо вам
Я – бесценных слов транжир и мот.

Эпатажное поведение футуристов проявлялось и в названиях сборников стихов (например, «Дохлая луна»), и в оскорбительных отзывах о предшествующей и современной литературе («С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество», – говорится в манифесте «Пощечина общественному вкусу» о Горьком, Андрееве, Брюсове, Блоке и проч.), и в вызывающе внешнем оформлении выступлений (диванная подушка на шнуре через шею у А. Крученых, деревянная ложка в петлице К. Малевича, лорнет Д. Бурлюка и проч.).

В формально-стилевом отношении поэтика футуризма – это поэтика «сдвига». Происходит отказ от точки отсчета, и воцаряется сплошная относительность. Практикуются лексические, синтаксические и смысловые смещения. Лексическое обновление связано с депозитизацией языка, введением грубых образов, вульгаризмов. Сниженные образы – яркая примета стихов Д. Бурлюка, у которого «звезды – черви, пьяные туманом», «Поэзия – истрепанная девка, а красота – кощунственная дрянь». Такие образы и вульгаризмы чаще используются там, где традиция диктует возвышенно-романтическую стилистику. Читательское ожидание резко нарушается.

Слово лишается ореола сакраментальности, его можно дробить, переименовывать. Широко были распространены эксперименты по созданию «заумного» языка. Так, А. Крученых в статье «Слово как таковое» дает образец нового звуко- и словосочетания:

дыр бур щил
убещур
скум
вы со бу
р л эз

Он при этом отмечает: «... в этом пятистишии больше русского национального чем во всей поэзии Пушкина». Поэт так пояснял дробление слов на части: «Живописцы-будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне-речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык), этим достигается наибольшая выразительность».

Новое отношение к слову как к конструктивному материалу приводит к активному созданию неологизмов (это свойственно В. Хлебникову, В. Маяковскому). Знаменитое «Заключение смехом» В. Хлебникова построено на неологизмах, созданных от слова «смех»:

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами,
что смеяньствуют смеяльно,
О, засмейтесь усмеяльно!...

Синтаксические смещения проявляются в отказе от знаков препинания, в введении «телеграфного» синтаксиса (без предлогов), использовании математических и музыкальных знаков. Большое значение придается визуальному воздействию текста. Отсюда использование разноцветных шрифтов, «лесенка» В. Маяковского и т.д.

Установка на смысловое смещение заметна в нарочитой нестыковке соседних строк, стремлении «вывернуть» смысл, подставляя на место подразумеваемого слова нечто неожиданное, противостоящее ему по смыслу («Мне нравится беременный мужчина», – шокирует слушателя Д. Бурлюк). Часто смысловой сдвиг достигается приемом реализованной метафоры, когда иносказание прочитывается буквально. Это любимый прием В. Маяковского, например, его стихотворение «Прозаседавшиеся»:

...И вижу:
Сидят людей половины.
О дьявольщина!
Где же половина другая?
«Зарезали!
Убили!»
Мечусь, оря,
От страшной картины свихнулся разум.
И слышу
Спокойнейший голосок секретаря:
«Они на двух заседаниях сразу»...

Новые эстетические возможности апробируются футуристами в связи с переориентацией с читаемого на произносимый текст. Поэзия, согласно их представлениям, должна вырваться из темницы книги и звучать на площадях. Они ищут новые ритмы, рифмы, инструментовку. Происходит и жанровая перестройка: заметное место начинает занимать лубочная поэзия, частушка, реклама и т.д. Обращение к примитиву – проявление эстетического бунтарства футуристов.

Невероятный интеллектуальный подъем в России конца XIX-начала XX в., в первую очередь в философии и поэзии, позволил Н. Бердяеву назвать этот период «русским культурным ренессансом», «серебряным веком».

Понятие «серебряный век» не столько научное, сколько эмоциональное, вызывающее закономерные ассоциации с другим коротким периодом, освещенным именем А.С.Пушкина, – «золотым веком» русской поэзии.

Серебряному веку были присущи контрасты: срыв в неврастению и примеры мужества и благородства, религиозный экстаз и ересь, игра ума и пристрастие к изысканным формам, тьма и свет. Это время контрастно с тем, что было до (1880-е – пасмурные годы безвременья) и после (советская литература XX в). И хоть и называют этот период серебряным, а не золотым веком, может быть, именно он был самой творческой эпохой в российской истории.

Вопросы для самопроверки

1. Назовите предпосылки появления пролетарской поэзии. Укажите ее характерные черты.
2. Каковы причины, породившие в России конца XIX в. декаданс? Охарактеризуйте его.
3. Назовите и охарактеризуйте литературные направления, по которым на рубеже XIX-XX вв. развивается русская литература.
4. Какое место занимал импрессионизм в русской литературе рубежа XIX-XX вв?
5. Чем отличается эстетика старших символистов от эстетики младших и почему?
6. Что противопоставили символизму акмеисты? Каково другое название этого литературного течения?
7. Что объединяет и что различает крестьянских и новокрестьянских поэтов?
8. С каким литературным течением в русскую литературу начала XX в. входит авангард? Охарактеризуйте его.
9. Кто и почему назвал литературу рубежа XIX-XX вв. серебряным веком русской поэзии?

ТЕМА 12. ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС 1920-1980-х гг.

12.1. Основные тенденции развития русской литературы в 1920 – 1930-е г.

Развитие литературы 1920-1930-х годов predetermined событиями 1917 г., гражданской войной и победой диктатуры пролетариата.

Литература этого периода характеризуется разнообразием школ, течений, направлений. Основные литературные группировки («Кузница», «Октябрь», «Серапионовы братья», РАПП, имажинисты, ЛЕФовцы, конструктивисты и др.) вели поиски путей дальнейшего развития литературы, часто сопровождавшиеся ожесточенной литературной борьбой. Острые дискуссии велись по таким вопросам, как вопрос об отношении к классическому наследию, вопрос о «попутчиках» в литературе, вопрос о творческом методе литературы.

Неоднозначность общественной и литературной ситуации нашла отражение в публицистике этого периода. В «Несвоевременных мыслях» М. Горького, «Окаянных днях» И. Бунина, письмах к Луначарскому В. Короленко обнаруживается разность трактовок происходящего, отражаются противоречия эпохи.

Так, в книге М. Горького «Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре» (1917-1918) мы видим особенности исторического развития России и русской революции. Писатель утверждает: «Годы войны с ужасающей очевидностью показали нам, как мы немощны культурно, как слабо организованы. М. Горький утверждает: «Старая власть была бездарна, но инстинкт самосохранения правильно подсказывал ей, что самым опасным врагом ее является человеческий мозг, и вот всеми доступными ей средствами она старалась затруднить или исказить рост интеллектуальных сил страны <..>. В стране, щедро одаренной естественными богатствами и дарованиями, обнаружилась, как следствие ее духовной нищеты, полная анархия во всех областях культуры».

Писатель указывает, что предстоит огромная работа: «Отнюдь не следует думать, что революция духовно излечила или обогатила Россию... процесс интеллектуального обогащения страны – процесс крайне медленный. Мы должны дружно взяться за работу всестороннего развития культуры».

Писатель указывает на огромный материальный вред, наносимый войной: «Разрушаются тысячи деревень, десятки городов, уничтожен вековой труд множества поколений, сожжены и вырублены леса, испорчены дороги, взорваны мосты, в прахе и пепле сокровища земли, созданные упорным, мучительным трудом человека».

Но, по замечанию писателя, бессмысленное истребление человека человеком, уничтожение трудов людских не ограничивается только материальным ущербом: «Десятки тысяч изуродованных солдат долго, до самой смерти не забудут о своих врагах. В рассказах о войне они передадут свою ненависть детям, воспитанным впечатлениями трехлетнего ежедневного ужаса».

Не забывает писатель напомнить и о состоянии культуры во время войны: «Третий год мы живем в кровавом кошмаре и – озверели, обезумели. Искусство возбуждает

жажду крови, убийства, разрушения; наука, изнасилованная милитаризмом, покорно служит массовому уничтожению людей».

Наблюдения писателя за ходом революции приводят его к неутешительным выводам: «За время революции насчитывается уже до 10 тысяч «самосудов». Вот как судит демократия своих грешников: около Александровского рынка поймали вора, толпа немедленно избивала его и устроила голосование: какой смертью казнить вора: утопить или застрелить? Решили утопить и бросили человека в ледяную воду. Но он кое-как выплыл и вылез на берег, тогда один из толпы подошел к нему и застрелил его».

Особенно заботит писателя, как влияют самосуды на подрастающее поколение: «Солдаты ведут топить в Мойке до полусмерти избитого вора, он весь облит кровью, его лицо совершенно разбито, один глаз вытек. Его сопровождает толпа детей; потом некоторые из них возвращаются с Мойки и, подпрыгивая на одной ноге, весело кричат:

– Потопили, утопили!

Это – наши дети, будущие строители жизни. Дешева будет жизнь человека в их оценке, а ведь человек – не надо забывать об этом! – самое прекрасное и ценное создание природы, самое лучшее, что есть во вселенной». Отношение М. Горького к Октябрьской революции не было политически последовательным и однозначным.

Поэзия 1917-1930-х гг. представляет собой необычайную пестроту тем, проблем, стилей. Развитие поэзии характеризовалось соперничеством художественных систем. С одной стороны, творчество поэтов Пролеткульта и «Кузницы» (А. Гастев, В. Кириллов, И. Герасимов и др.), с другой – поэзия Н. Гумилева, А. Ахматовой, М. Волошина, О. Мандельштама, М. Цветаевой, Б. Пастернака и др. Одни литературные группы в основу творчества положили формалистические концепции (имажинисты, футуристы, конструктивисты и др.), другие утверждали себя на социологической основе («Кузница», «Октябрь», поэты РАПП).

Большой интерес представляет пролетарская поэзия этих лет, в которой проявляется тенденция к широким обобщениям и воспеванию народного идеала. Ей по-прежнему свойственны гиперболизм, планетарность, космизм, агитационно-призывные интонации, ораторские приемы, митинговая лексика, возвышенно-патетический строй.

Поэты выражали свое восхищение силой и величием революционной массы, как, например, в стихотворении В. Кириллова «Мы»:

Мы – несметные, грозные легионы Труда.

Мы – победители пространства морей, океанов и суши.

Светом искусственных солнц мы зажжем города,

Пожаром восстаний горят наши гордые души.

Ведущей темой является прославление поэзии индустриального труда. А. Гастева называли одним из самых «железных» поэтов. Книга стихотворений в прозе «Поэзия рабочего удара» весьма необычна: «Смотрите, я стою среди них: станков, молотов, вагранок и горн и среди сотни товарищей ... Гляжу на них и выпрямляюсь. В жилы льется новая железная кровь. Я вырос еще. У меня самого вырастают стальные плечи и безмерно сильные руки. Я слился с железом постройки». («Мы растем из железа»). Поэт

создает яркие картины, в которых соединяются реалистические детали, приподнято-романтические образы и фантастические сюжеты.

Неоднозначным было отношение пролетарских поэтов к классическому наследию. Обычно цитируют строки В. Кириллова:

Мы во власти мятежного, страстного хмеля;
Пусть кричат нам: «Вы палачи красоты»,
Во имя нашего Завтра – сожжем Рафаэля,
Разрушим музеи, растопчем искусства цветы. (Мы)

Однако годом позже В. Кириллов писал:

Ночные филины, кукушки,
Не вы избранники богов.
Он с нами, лучезарный Пушкин,
И Ломоносов, и Кольцов.

Пролетарские поэты грезили о будущем механизированном рае, их космизм, имея вид утопической мечты, в поэзии 1920-х гг. был дополнен ретроспективным космизмом у М. Волошина. В цикле «Путями Каина» он создает картину развития человечества, раскрывая весь путь превращений человека. Глава «Огонь » начинается афористичным выражением:

Плоть человека – свиток, на котором
Отмечены все даты бытия.

Раскрывая трагедию материальной культуры, М. Волошин называет наиболее существенные признаки исторического прогресса: огонь, меч, порох. Предавшись техническому комфорту, человек лишился тех простых благ, которые были обусловлены его близостью к природе, и потонул в суете и бездуховности.

Тема природы и цивилизации – одна из ведущих тем в литературе данного периода. Так, в творчестве С. Есенина она приобрела характер противопоставления города и деревни. Город – каменная пещера, технический прогресс – враг.

Перед этой силой деревне, природе не устоять. Знаменитый эпизод «соревнования» поезда и жеребенка в «Сорокоусте» завершается победой «железного гостя». Лирическому герою Есенина приходится только сожалеть о таком положении дел. Однако в стихотворении «Мир таинственный, мир мой древний» лирический герой, сравнивая себя с загнанным волком, утверждает свою правоту.

О, привет тебе, зверь мой любимый!
Ты не даром даёшься ножу!
Как и ты, я, отсюда гонимый,
Средь железных врагов прохожу.
Как и ты, я всегда наготове,
И хоть слышу победный рожок,
Но отпробует вражеской крови
Мой последний, смертельный прыжок.

Позиция С. Есенина несколько изменилась после поездки за границу. В стихотворении «Неуютная жидкая лунность» поэт напишет:

Мне теперь по душе иное...
И в чахоточном свете луны
Через каменное и стальное
Вижу мощь я родной стороны. («Неуютная жидкая лунность»)

Наступление цивилизации тревожило Есенина, его беспокоило то, как меняется человек, его духовность с приходом «машинного рая». Лирический герой Есенина идеалистически мечтает о возможности сохранения высокой духовности в русском человеке в условиях «каменной» и «стальной» мощи родной стороны.

Проблема отношений между поэтом и постреволюционной действительностью существовала у многих поэтов. Большинство поэтов к пониманию сущности происходящих событий шли драматичным путем. Не многие из них могли признаться, что они слышали «музыку революции». Так, С. Есенин в автобиографии пишет: «В годы революции был всецело на стороне Октября, но принимал все по-своему, с крестьянским уклоном». Затем скажет: «Самое лучшее время в моей жизни считаю 1919 год», но в том же 1919 г. обмолвится: «Идет совершенно не тот социализм, о котором я думал».

К середине 1920-х гг. Есенин испытывает глубокое разочарование. Ведущим в стихотворениях «Письмо к женщине», «Возвращение на Родину», «Русь советская», «Русь уходящая» и других является мотив возвращения на родину. Лирический герой стихотворений, вернувшись в родные места, обнаруживает:

Я никому здесь не знаком,
А те, что помнили, давно забыли ...
Язык сограждан стал мне как чужой,
В своей стране я словно иностранец.

Разница в понимании событий поэтом и его земляками огромна.

Две сюжетные зарисовки в стихотворениях «Русь уходящая» и «Русь советская» призваны показать возникшую пропасть.

Хромой красноармеец с ликом сонным,
В воспоминаниях морщина лоб,
Рассказывает важно о Буденном,
О том, как красные отбили Перекоп.
«Уж мы его – и этак и раз-этак, –
Буржуйя энтого... которого... в Крыму...»
И клены морщатся ушами длинных веток,
И бабы охают в немую полутьму.

«Клены морщатся» не случайно: гражданская война закончилась, мужики по-прежнему обсуждают сражения, а «мельница – бревенчатая птица / С крылом единственным – стоит, глаза смежив». То, о чем мечталось в «Инонии», так и остается мечтой.

Еще больше удручает поэта другое наблюдение:

Я слушаю. Я в памяти смотрю,
О чем крестьянская судачит оголь:
«С Советской властью жить нам по нутрю...
Теперь бы ситцу... Да гвоздей немного...».

Материальные приоритеты крестьян вызывают у лирического героя чувство сожаления:

Как мало надо этим брадачам,
Чья жизнь в сплошном
Картофеле и хлебе.

Вместе с тем Есенин оставляет за собой право «воспевать /Всем существом в поэте / Шестую часть земли /С названьем кратким «Русь»».

Свое наиболее полное воплощение эпоха великих потрясений нашла в прозе. Главная тема прозы первой половины 1920-х гг. – тема революции и гражданской войны. Писатели решали сложную задачу выбора адекватной формы передачи содержания революционной действительности. Литература в освещении этой темы шла от поэтизации обобщенного образа революционной массы к глубокому социально-психологическому исследованию характеров. Идея творения нового мира соседствовала с идеей сохранения вечных ценностей, при этом общим выводом русской литературы 1920 – 1930-х гг. был вывод о нераздельности судьбы человека, народа и страны.

Литература 1917 – 1931 гг. характеризуется многообразием творческих методов: обнаруживаются переходные явления от модернизма к романтизму и реализму, тенденции натурализма в прозе Б. Пильняка, А. Веселого, П. Романова, гротескный реализм философской прозы М. Булгакова, А. Платонова, различные типы романтизма в прозе Вс. Иванова, Б. Лавренева, А. Грина и поэзии, синтез романтических и реалистических тенденций в творчестве С. Есенина, импрессионизм А. Белого, особый реализм В. Вересаева, Е. Замятина, М. Пришвина, метод социалистического реализма получил развитие в творчестве М. Горького.

12.2. Основные тенденции развития литературы 1932 – 1955 гг.

Второй период истории русской советской литературы (1932 – 1955) определяется курсом ВКП(б) на создание единого Союза советских писателей. Этот факт сыграл важную роль в развитии литературы. Совпадение его с победой в стране административно-командной системы повлекло за собой унификацию литературного процесса. Произошла смена форм литературной жизни. При многообразии идейно-творческих позиций на Первом Всесоюзном съезде советских писателей (1934) был канонизирован один творческий метод – метод социалистического реализма.

Литературный процесс внутри такого длительного периода неоднороден. Отсюда необходимость выделения этапов. Своеобразным «водоразделом» являются годы Великой Отечественной войны, разделившие двадцатилетие на три этапа: литература предвоенных лет (1932 – 1941), литература периода войны (1941 – 1945), литература послевоенного десятилетия (1945 – 1955).

В 1930-е гг. были арестованы и погибли П. Васильев, О. Мандельштам, Б. Корнилов, поэты группы «ОБЭРИУ» (Д. Хармс и др.), Б. Пильняк, И. Бабель, И. Катаев и другие, трагически сложилась судьба М. Цветаевой, запрещались произведения М. Булгакова, А. Платонова, А. Леонова и др.

Поэзию предвоенных лет определяло творчество Б. Пастернака, Н. Заболоцкого, В. Луговского, Н. Тихонова, М. Светлова, Д. Кедрина. Особое место принадлежит М. Цветаевой и А. Ахматовой. Пришла в поэзию молодежь: А. Твардовский, Л. Мартынов, Я. Смеляков, К. Симонов, О. Берггольц и др.

Литература периода войны – особый этап в развитии литературы. При тематическом, жанровом, стилевом многообразии поэзии и прозы общим пафосом ее были вера в победу, призыв к стойкости, мужеству, самоотверженности.

В лирике военных лет исследователи выделяют три жанровые группы: собственно лирические стихи (ода, элегия и др.), сатирические произведения во всех своих проявлениях от «Окон ТАСС» до басни и лиро-эпические произведения (баллады и поэмы).

Большой подъем в годы войны переживали ода и элегия. Одические стихи К. Симонова («Убей его! »), А. Твардовского («Партизанам Смоленщины»), О. Берггольц («Ленинградке»), М. Исаковского («Русской женщине») и др., написанные в первые годы войны, неоднозначны по своему характеру. Одни обращены к каждому воину в отдельности, в других звучит призыв ко всему народу, но для всех произведений характерно соединение открытой публицистичности и глубокой лиричности.

Одним из лучших элегических стихотворений военных лет является стихотворение М. Исаковского «Враги сожгли родную хату». Элегическая поэзия выражала самые разнообразные оттенки чувств: грусть, скорбь о невозможных потерях, жалость, сострадание, горечь разлук и потерь, тяжелые душевные переживания и пр.

В годы войны получило новое наполнение творчество К. Симонова. Стихотворение «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины» отражает одну из основных тенденций развития поэзии в годы войны.

Я все-таки горд был за самую милую,
За горькую землю, где я родился,
За то, что на ней умереть мне завещано,
Что русская мать нас на свет родила,
Что, в бой провожая нас, русская женщина
По-русски три раза меня обняла.

Поэты и писатели часто выносили в заглавия своих произведений слова, актуализирующие тему родины, России: «Русский характер» А. Толстой, «Слово о России» М. Исаковский, «Россия» М. Алигер, «Россия» А. Прокофьев и др.

Проза периода войны характеризуется укрупнением жанров. В начале войны активно развивались публицистические жанры (статьи, очерки), появились первые рассказы. К середине войны большую популярность приобретает рассказ (Л. Соболев «Морская душа», рассказы В. Кожевникова и др.). С 1942 г. начинают печататься повести А. Бека «Волоколамское шоссе», К. Симонова «Дни и ночи» и др.. Были завершены многие

исторические романы («Петр Первый» А. Толстого, «Емельян Пугачев» В. Шишкова, «Багратион» С. Голубова, «Порт-Артур» А. Степанова).

Победа в Великой Отечественной войне вызвала общественный подъем, породила надежды на демократизацию общества. Однако надежды оказались несостоятельными. В области литературы 1946 г. ознаменован появлением Постановления ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград»», сыгравшем крайне негативную роль в развитии литературы, отразившегося на творческой судьбе А. Ахматовой и М. Зощенко. Также негативно сказывается на развитии литературы появление так называемой «теории бесконфликтности» и вытеснение из литературы темы Великой Отечественной войны.

Литературный процесс первого послевоенного десятилетия противоречив. Освоение темы войны началось в двух направлениях. С одной стороны, развивается лирико-романтический тип повествования в «Молодой гвардии» А. Фадеева, «Повести о настоящем человеке» Б. Полевого, «Звезде» Эм. Казакевича, с другой – реалистический, с вниманием к «окопной правде», быту войны в произведениях В. Некрасова «В окопах Сталинграда», В. Пановой «Спутники», В. Гроссмана «За правое дело» и др.

12.3. Стилевое и жанровое многообразие в литературе 1956 – 1985 гг.

Третий период развития литературы (1956 - 1985) приходится на подъем общественного самосознания, в это время ведется борьба с последствиями культа личности И.В. Сталина. Этапными произведениями литературы являются «Районные будни» В. Овечкина, «Судьба человека» М. Шолохова.

Проза о Великой Отечественной войне обратилась к постижению и воплощению правды о войне, осмыслению ее как героического подвига в трагических испытаниях: К. Симонов «Живые и мертвые», Ю. Бондарев «Батальоны просят огня», «Последние залпы», «Горячий снег», Г. Бакланов «Пядь земли». Обнаруживается трансформация военной прозы в философскую (В. Богомолов «В августе сорок четвертого»/«Момент истины», В. Быков «Обелиск», «Сотников», В. Астафьев «Пастух и пастушка», В. Распутин «Живи и помни»). В военной прозе развивается эпическая традиция (Н. Носов «Усвятские шлемоносцы»).

Первооткрывателем «деревенской прозы» по праву считается В. Овечкин. Вслед за ним к данной теме обратились В. Тендряков «Не ко двору», «Три мешка сорной пшеницы». «Деревенскую прозу» представляют такие писатели, как Ф. Абрамов, В. Белов, Е. Носов, В. Астафьев, В. Распутин, В. Шукшин и др.

В литературе 1960-х гг. берет верх социально-критическое направление. Изображая реальные (социальные, трудовые, семейные) отношения, создавая реальные характеры, «деревенская проза» была сильна нравственно-философской наполненностью. Рассказ о жизни деревни чаще всего становился повествованием о духовных и нравственных основах бытия. Об этом свидетельствует и круг разрабатываемых писателями проблем: проблемы традиции, корней, истоков жизни, вечных нравственных ценностей, проблема народного характера, национального типа, проблема национального самосознания и т.д.

«Деревенская проза» 1960-х гг. указала как на важность сохранения единства бытия, так и на те разрушительные тенденции, которые угрожают его основам. В 1963 – 1964 гг. вышли повесть С. Залыгина «На Иртыше» и рассказ А. Солженицына «Матренин двор». Повесть С. Залыгина посвящена коллективизации.

Мотив разрушения дома едва ли не ведущий в «деревенской прозе». И это не случайно. Изба – образ упорядоченной вселенной, то есть космоса. Человек мог реализовать себя только будучи частью целого мира. Войдя в общину, человек входил в правильный миропорядок. Только через связь с этим миропорядком он и мог обрести то, что согласно универсальной христианской идее выступало как высшее благо, – спасение души.

В эпоху коллективизации правильный миропорядок нарушался и инерция разрушения только усиливалась. Разрушенный дом Александра Ударцева, «разрушенный дом» Степана Чаузова, разрушенный крестьянский мир – вот что изображает С. Залыгин в своей повести «На Иртыше».

Национальное самосознание направлено на сохранение единства нации. Незлобивость, прощение, милосердие, чувство взаимосвязанности и взаимозависимости – вот скрепы этого единства. Вводя в произведение мотив разрушения дома, двора, А. Солженицын главное внимание сосредоточил на образе Матрены Захаровой, на том самом праведнике, без которого не стоит село.

История создания и публикации рассказа «Матренин двор» отражает противоречивость времени, когда было написано произведение. Как известно, авторское название рассказа «Не стоит село без праведника», прямолинейное, выражающее основную идею произведения, А. Твардовский предложил заменить другим. «Матренин двор» – это Матренин мир, сотрясаемый страшными ударами истории. Повествуя о жизни и смерти Матрены, писатель показывает жизнь послевоенной деревни. Его основное внимание сосредоточено на изображении взаимоотношений человека и власти. Однако Солженицын интересуется не столько то, как постепенно разрушается духовность, сколько то, как человек умеет противостоять этому жестокому разрушению.

Все в рассказе подчинено созданию образа праведника. Жестокий, равнодушный, лицемерный, греховный мир вокруг героини. Антипод Матрены – Фаддей, в характере которого главное – чувство собственника, вытеснившее все остальные чувства. Не любовь движет всеми поступками Фаддея, а уязвленное самолюбие собственника. Они противопоставлены во всем, начиная с внешней характеристики (чёрные краски в портрете Фаддея, светлые – при характеристике внешности Матрены), заканчивая исповедуемыми ими жизненными принципами.

Несмотря на драматически складывающуюся жизнь, Матрена сумела сохранить чистой душу, не озлобилась, ни прокляла судьбу, не возроптала на Бога. Она жила без зависти к чужому успеху и достатку, напротив, радуясь большим и маленьким победам соседей и родных, не осуждая их за несправедливое к себе отношение. Жалость и любовь к ближнему, живому дополняют эту характеристику.

Центральным событием рассказа является разрушение дома. А. Солженицын, как и Залыгин, устанавливает закономерную связь между разрушением дома и смертью героини.

Образ Матрёны Васильевны стоит в начале целой галереи народных характеров, созданных деревенской прозой в 1960-е гг.: Иван Африканович («Привычное дело» В. Белова), герои Ф. Абрамова, В. Шукшина и др.

В онтологической прозе 1970-х гг. главное место занимает повесть В. Распутина «Прощание с Матерой».

Родовой цикл – цикл смены поколений – позволяет поставить наиболее важные для писателя проблемы: совести, преемственности поколений, памяти, вины перед предками, долга, ответственности. Хранителями векового наследия выступают старики. Дарья является связующим звеном между прошлым и будущим. Она наделена мудростью, размышления ее основаны на собственном опыте и опыте предков, ей присущи сверхслух и свехзрение. Старый человек, стоящий на грани жизни и смерти, осуществляет связь с живыми и живущими. Он ближе к тем, кто ушел, он способен воспринять знаки, идущие из прошлого.

Рисуя фактически три летних месяца жизни острова Матеры и его обитателей, В. Распутин значительно расширяет временные рамки повествования. Тем самым читатель получает представление не об одном лете жизни материнцев, а о целой эпохе существования острова. Самым значительным является в повести смена патриархального уклада современным, индустриальным. Чтобы передать грандиозность этого процесса, Распутин прибегает к образам, имеющим мифологическую основу: огня, воды и царского лиственя.

Функцией опоры наделяет В. Распутин «царский лиственень». «Царский лиственень» нес древнюю сторожевую службу, охраняя мир Матеры. В описании лиственя есть важная деталь, которая и позволяет понять его содержание: «Решено было в небесах для общего порядка и размера окоротить его – тогда и грянула та знаменитая гроза, в которую срезало молнией «царскому лиственю» верхушку и кинуло ее на землю». Итак, «царский лиственень» без верхушки, небеса рассердились на него, связь с небом прекратилась, лиственень перестал расти, он может только расширяться, но его «восхождение», рост прекратились. Вместе с Матерой лиственень должен уйти в вечность. Что-то неладное случилось и в материнском мире, о чем свидетельствуют сохранившиеся в памяти материнцев страшные истории, этот мир должен уйти, но не оставить после себя пустыни.

Мифологема воды по своему значению не менее важна, чем мифологема дерева. В повести «Прощание с Матерой» символика воды многозначна и многостороння.

В картинах весеннего пробуждения природы, в описаниях наливающейся соками лета земли нашли свое отражение представления народа о животворящей силе воды. Но уже в начале повести передано ощущение надвигающейся трагедии: «Но теперь осталось последнее лето: осенью поднимется вода».

Картина конца света выстраивается в повести постепенно. Страшная картина предстает во время «очистки» острова, когда все дышало дымом и огнем. «Светопреставление» приобретает четкие очертания и грандиозный размах крушения.

Через все произведение В. Распутин проводит мысль о взаимосвязи всего на земле, о текучести и бесконечности времени. Ангара и время, природа и вечность – сочетание далеко не случайное. Размышляя о состоянии мира, о тех разрушительных

процессах, которые сопровождают сегодняшнюю жизнь человека, Распутин опирается также на древние представления народа об устройстве мира и о месте человека в нем.

Интересные процессы наблюдаются в поэзии указанного периода и связаны они с новыми поэтическими течениями («эстрадная поэзия», «тихая лирика»), к которым принадлежали Е. Евтушенко, Р. Рождественский, А. Вознесенский, Б. Ахмадулина, В. Соловьев, Н. Рубцов.

После войны записывает А. Ахматова поэму «Реквием», основная часть которой создана в 1930-е гг. «Реквием» – поэма лирическая по своему характеру. Сюжет определяется не внешними событиями, а изменениями внутреннего состояния лирической героини, внешние события только толчок к этим изменениям.

Предваряет поэму эпиграф, который не только выражает суть, смысл ее, но и предопределяет эмоциональное настроение и интонацию. Прозаическое «Вместо предисловия» и пространное «Посвящение» являются логическим продолжением эпиграфа, раскрывая, по выражению А.И. Павловского, «адрес поэмы»: она посвящена всему репрессированному русскому народу.

Во «Вступлении» не просто обозначены место и время действия. Ненужным припевом болтающийся «возле тюрем своих Ленинград» с точными приметам времени («черные маруси») резко отличается от прежнего ахматовского Петербурга. Облик города в восприятии лирической героини мрачен, привычные вещи предстают в ином, искаженном виде: сапоги кажутся кровавыми, паровозные гудки поют песню разлуки, а над всем этим стоят звезды смерти.

Завязка сюжета – арест сына (глава 1), вызывающий целую гамму чувств, мыслей, переживаний лирической героини: здесь и состояние оцепенения, и безмерное горе, поскольку арест есть смерть («за тобой, как на выносе, шла»), и попытка осмыслить события. Упоминание о стрелецких женках – это и попытка облегчить страдания, разделив его с другими, даже с теми, кто «выл» под кремлевскими стенами столетия назад, и включение событий XX в. в исторический контекст.

В главах II – VI передано одно из самых мучительных состояний человека – состояние неизвестности. Надежда бросает лирическую героиню «в ноги палачу», отчаяние заставляет посмотреть на себя со стороны и удивиться глубине страдания («нет, это не я, это кто-то другой страдает»), полубредовое состояние, вызвавшие появление образа льющегося тихого Дона, повторяется в шестой главе, а объединяет эти главы образ ночи с входящим в дом желтым месяцем (2 глава) и глядящими «ястребиным жарким оком белыми ночами» (6 глава). Ночь опустилась на землю, на страну, мрак застилает сердце, не позволяя понять: «кто зверь, кто человек, и долго ль казни ждать».

Седьмая глава называется «Приговор». Закончился период неизвестности, произнесен приговор, и возникает необходимость «научиться жить» с этим новым знанием. А. Ахматова прибегает к антитезе, передавая борьбу чувства и разума. Лирическая героиня пытается справиться с новым знанием, убеждает себя, что она сможет это сделать («справлюсь с этим как-нибудь», «надо снова научиться жить»), однако прорвавшееся «А не то...» – это новый взрыв чувств. Разум не может справиться с горем. Восьмая и девятая главы передают всю глубину этого ничем не сдерживаемого страдания. Лирическая героиня призывает смерть и безумие, которые помогут ей забыться,

убить память, закончить этот крестный путь. Глава «Распятие» является кульминацией всего произведения. Чрезвычайно важной представляется вторая часть главы:

Магдалина билась и рыдала,
Ученик любимый каменел,
А туда, где молча Мать стояла,
Так никто взглянуть и не посмел,

в которой страдания матери приобретают уже вселенские масштабы и не могут сравниться ни с горем Магдалины, ни с переживаниями любимого ученика.

Из «Эпилога», развивающего тему памятника, становится понятно, что помогло лирической героине справиться с подступающим безумием: осознание своего предназначения, своей миссии на земле. Наделенная Богом даром поэта, она может и должна рассказать о страданиях «стомиллионного народа». «Эпилог» вновь возвращает читателя к началу поэмы.

Таким образом, «Реквием» А. Ахматовой – поэма, имеющая стройную композицию и заверченный сюжет, выражающая с большой политической и гражданской силой свое время и страдающую душу народа.

После войны работает над романом «Доктор Живаго» Б. Пастернак. «Стихи Юрия Живаго» представляет собой тот уникальный случай, когда герой лирического цикла является главным героем эпического повествования. При том, что стихотворения создавались в разные годы (1946 – 1953), они были объединены автором и стали частью романа, его последней главой. Исследователями установлены различные текстовые параллели и сюжетно-композиционное сходство романа и цикла.

Герой романа проходит трудный жизненный путь, о внутреннем пути мы узнаём из лирического цикла.

Стихотворение «Гамлет», открывающее лирический цикл, играет важную роль в композиции эстетического сюжета. Предмет изображения здесь – ночные раздумья лирического героя. Интерпретаторы стихотворения сошлись в том, что лирический герой находится на распутье, ему необходимо сделать выбор, при этом суть выбора и итог понимаются по-разному. Думается, однако, что герой не столько пребывает в ситуации выбора, сколько размышляет о том, свободен ли человек в своем выборе. Несмотря на то, что ощущение предопределенности всего сущего в мире, в том числе и своего пути, не покидает лирического героя («Но продуман распорядок действий/И неотвратим конец пути»), он оставляет за собой право совершить выбор позднее. Сейчас он еще не готов принять решение, и никто и ничто не может ему в этом помочь: ни апелляция к шекспировскому «Гамлету», ни тот «далекий отголосок», который он пытается уловить, чтобы понять свою судьбу, свое место в системе отношений Бога и мира. Все интерпретации и апелляции – фарисейство, решение каждый принимает сам и в одиночку. «Гамлет» является своеобразным прологом к всему циклу. В нем обозначен предмет размышлений: Бог – мир – человек, и последней строкой («Жизнь прожить – не поле перейти»), дан выход к последующим стихам, где медитативное начало отходит на второй план, а главной темой становится окружающий мир.

Природа – «вторая книга Бога» – неотъемлемая часть земной обыкновенной жизни людей. Важна в данном цикле категория времени. Не случайно следующим после «Гамлета» является стихотворение «Март». Для лирического героя весна – время обостренного ощущения жизни. Весенняя природа динамична, она кипит страстью, врывается в жизнь людей, пробуждая дремлющие силы. Диссонансные, трагические ноты, звучащие в третьем стихотворении («На Страстной»), снимаются его же оптимистическим финалом, утверждающим вечность бытия.

Но в полночь смолкнут тварь и плоть,
Заслышав слух весенний,
Что только-только распогодь,
Смерть можно будет побороть
Усиьем воскресенья.

В цикле весну сменяет лето – знойная пора, которая царит в городе. За городским летом следует деревенская осень, полная житейских забот и хлопот. Для лирического героя это не только время ностальгии и уныния, но время освобождения пленницы-души от власти дракона-сатаны («Сказка»). Зима завершает годовой цикл. У Б. Пастернака это необыкновенное время: мир в хаосе, а лирический герой обретает настоящую одухотворенную любовь. Зима – время рождества Христова, самого радостного праздника. В морозную ночь явилось чудо, дающее надежду на спасение.

«Рождественская звезда», с одной стороны, завершает круг стихотворений, ведущей темой которых выступает жизнь героя в окружающем мире, главным мотивом – мотив рождения, основной идеей – идея вечной жизни, а с другой, – открывает новый круг: стихотворения «Рождественская звезда», «Чудо», «Дурные дни», «Магдалина», «Гефсиманский сад» посвящены основным событиям жизни Христа – рождеству, чуду и его последним дням.

Большое значение имеет здесь стихотворение «Чудо». Евангелистами по-разному интерпретируется встреча Иисуса со смоковницей. Матфей в этом эпизоде показывает силу веры. Марк соотносит его со временем последнего суда. Лука представляет встречу со смоковницей как притчу Иисуса. У Иоанна раскрывается глубокий духовный смысл этой встречи.

Лирический герой осмысливает евангельский сюжет в приложении к человеческой жизни:

Но чудо есть чудо, и чудо есть Бог.
Когда мы в смятеньи, тогда средь разброда
Оно настигает мгновенно, врасплох.

Б. Пастернак выбрал именно этот эпизод в котором основное событие не исцеление, воскрешение, а гибель смоковницы. Едва ли не главный в цикле вопрос о предназначении человеческой жизни и существования явлений и предметов. Высокий смысл существованию бесплодной смоковницы придала ее встреча с Христом, оправдавшая и ее бесплодие, и саму ее гибель.

Завершается цикл стихотворением «Гефсиманский сад», в котором лирический герой еще раз задумывается о предназначении человеческой жизни, свободе и предопределенности, смерти и бессмертии.

Таким образом, в концентрических кругах цикла воплощены жизненный путь человека, путь выбора и внутренней брани, победив в которой возможно преодолеть смерть и разрушение плоти, идея духовного очищения и воскресения.

В начале 1960-х гг. в Московском литературном институте им. А.М. Горького появилась группа поэтов, имеющих родственное мироощущение и взгляды на сущность поэзии, творчество которых в 1971 гг. в журнальной статье критика Л. Лавлинского получило название «тихой лирики».

Особенность «тихой лирики», в частности, заключается в следующем: герои «громких» поэтов уступают место лирическому «я», «обладающему специфическим мироощущением: по сравнению с «громкими», для которых весь мир стал предметом изображения, «тихие» поэты воскрешали в своем творчестве образы «малой» родины, деревни, маленьких улиц и переулков небольших городов и городских окраин. Для «громких» характерно обостренное чувство современности, «тихим» свойствен глубокий историзм. Новое художественное содержание потребовало соответствующей художественной формы. Формальные поиски «громких» поэтов сменяются возвращением к классической традиции у «тихий». Актуальной оказалась элегия, корнями уходящая в русскую поэзию 1810 – 1820-х гг. с ее уравновешенными ритмами, музыкальностью, простым, безыскусным языком.

Главой «тихой лирики» признан Н. Рубцов, а его стихотворение "Тихая моя родина" стало манифестом «тихой лирики».

12.4. Развитие драматургии в конце 1950-х – 1970-х гг.

Драматургия во второй трети XX в. была тесно связана с социально-политическим и культурным развитием общества. Наряду с социально-нравственными исканиями в пьесах А. Арбузова «Иркутская история», В. Розова «Неравный бой», «Традиционный сбор», С. Алешина «Все остается людям», А. Володина «Старшая сестра», «Пять вечеров», получила развитие «производственная драма» И. Дворецкого, Г. Бокарева, А. Гельмана и др.

Особое место в драматургии принадлежит А. Вампилову. Его пьесы «Старший сын», «Утиная охота», «Прошлым летом в Чулимске» создали «Театр Вампилова», повлияли на дальнейшее развитие драматургии и привели к появлению «поствампиловской драматургии».

Образ-мотив дома – один из сквозных мотивов русской литературы XX в.

В творчестве А. Вампилова центральным становится образ-мотив дома, заявленный уже в одной из ранних его пьес «Дом окнами в поле», в основе которой история любви. Герои переживают кульминационный момент отношений. Центральная проблема – проблема выбора, который им необходимо сделать.

Дом героини пьесы Лидии соответствует архаической модели мира, согласно которой дом непременно содержит в себе алтарь и очаг. Окна её дома смотрят в поле и лес, объединяя эти два пространства. Таким образом, дом, как защищенное место,

центр родовой Вселенной, поле и лес, как диалектическое единство, космическая гармония, – это мир Лидии.

Однако ощущения полноты жизни у Лидии нет. Её дом – это дом одинокой женщины. Появление в доме Владимира Александровича заполнило бы эту пустоту. Но Владимир Александрович – человек городской. Отработав три года школьным учителем, он намерен вернуться в город. Мотив противопоставления города и деревни, столь публицистически остро звучащий в «деревенской прозе», у Вампилова наполняется дополнительным содержанием. Владимир Александрович стоит у порога. Дверь и порог – место перехода из защищенного пространства в незащищенное. Таким незащищенным пространством является город, где можно спрятаться от природы, стать безличной частью искусственных процессов, потеряться в толпе, где «никто не знает, о чем вы думаете». Деревня или город, дисгармоничное одиночество или гармоническое единство – вот суть выбора героя.

Таким образом, в первой пьесе А. Вампилова образ дома актуализирует важнейшие проблемы современности: дом и семья, дом и проблема личности, дом и проблема счастья и смысла жизни.

В последующих пьесах драматурга отношение к дому станет критерием личности героев. Персонажи драмы «Прощание в июне» – молодые люди эпохи оттепели. Действие пьесы происходит в общежитии, в стенах института, на даче, единственное место, которое могло бы называться домом (дом Репникова), на самом деле домом не является: из него тоже бегут. Бегство из дома в тайгу, на Север, куда угодно есть выражение недовольства детей укладом жизни отцов с из конформизмом, страхами и комплексами.

В пьесе «Старший сын» мотив-образ дома вновь выходит на первый план. Блудные, бездомные дети (дом Бусыгина неполон, в нём нет и никогда не было отца) стремятся обрести настоящий дом, в котором люди объединены не только кровными узами, но и душевным родством. Дом Сарафановых принимает родных по духу (Бусыгин) и отторгает прагматичных, рациональных (Кудимов, Сильва).

Бездомны и герои «Утиной охоты». Квартира, полученная Зиловым, домом в полном смысле так и не стала. Это, скорее, место свиданий (садовая скамейка вместо домашней мебели, любовное гнездышко Кушака и Веры). Ощущения дома нет ни у Галины, ни у Зилова. Оторвавшийся от родного дома, до которого «пять часов самолетом, на пароходе полсутки, а там и на автобусе», отказавшийся от всякой связи с отцом (как когда-то убегали герои «Прощания в июне»), сейчас Зилов не способен пустить корни, построить свой дом, стать узелком в цепи.

Герои затерянного в таёжной глуши Чулимска («Прошлым летом в Чулимске») собираются в старом деревянном доме с высоким крыльцом, верандой и мезонином. Это был купеческий дом, сейчас на нём вывеска – «Чайная». И опять это не-дом, лжедом. Именно сюда переносятся все выяснения отношений, склоки, дразги, весь «сор из избы выметен» на люди, потому что нет дома в душе.

Таким образом, в творчестве А. Вампилова дом – важнейший мотив-образ, с которым связаны размышления писателя о современном человеке, живущем в эпоху сложных драматических процессов, когда происходит утрата нравственной памяти, распад родственных связей, торжествует психология разрушения. Отступление от народно-

го идеала, очерченного в пьесе «Дом окнами в поле», обернулось бедой («Утиная охота», «Прошлым летом в Чулимске»).

Таким образом, картина литературного процесса 1930–1970-х гг. свидетельствует о том, что художественное произведение может быть понято лишь в контексте историко-литературных связей, в свете общих закономерностей развития литературы и искусства.

Вопросы и задания для самопроверки

1. Прочитайте работы М. Горького «Несвоевременные мысли» и И. Бунина «Окаянные дни». Выявите общее и различное в отношении авторов к событиям революции.

2. Сопоставьте стихотворения пролетарских поэтов со стихами С. Есенина, Н. Клюева, М. Волошина. Укажите на общее и различное в понимании поэтами взаимоотношения природы и цивилизации.

3. Прочитайте произведения М. Булгакова «Дни Турбиных» и «Белая гвардия» и выявите изменения, которые внес писатель при создании пьесы на основе романа.

4. Сравните повести М. Булгакова «Дьяволиада» и А. Платонова «Город Градов» с точки зрения раскрытия в них образа бюрократа.

5. Прочитайте рассказы М. Зощенко 1920-х гг. и повесть М. Булгакова «Собачье сердце». Как раскрывается в произведениях такое социально-психологическое явление, которое получило название «шариковщина»?

6. Проанализируйте стихотворение К. Симонова «Жди меня» и определите его место в поэзии военных лет.

7. Выявите особенности развития образа-мотива дома в «деревенской прозе».

8. Прочитайте стихотворение «Март». Определите особенности раскрытия Б. Пастернаком темы весны, сопоставив это стихотворение со стихами А. Фета, Ф. Тютчева и других поэтов.

9. Прочитайте пьесу А. Вампилова «Утиная охота». Какие художественные детали указывают на «бездомность» героев пьесы?

10. Прочитайте стихотворение Н. Рубцова «Тихая моя родина». Почему данное стихотворение является манифестом «тихой лирики»? Как в стихотворении создается образ родины?

ТЕМА 13

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI вв.

13.1. Основные тенденции развития прозы конца XX в.

Литературу рубежа XX-XXI вв. соотносят в критике с литературой рубежа XIX-XX вв. Частое сопоставление с литературным процессом конца прошлого века оправданно, так как, с одной стороны, культурная ситуация в известной степени повторяет натиск модернизма на реализм в рамках Серебряного века в начале XX столетия, а с другой, – это объясняется тем, что в недрах современного литературного процесса одновременно сосуществует множество направлений и течений: авангард и поставангард, модерн и постмодерн, сюрреализм, импрессионизм, неосентиментализм, метареализм, соц-арт, концептуализм и т. д. М. Эпштейн считает, что две эпохи сходны по ощущению пограничности и переходности: «На исходе XX века опять главенствует тема конца: Нового времени и Просвещения, истории и прогресса, идеологии и рационализма, субъективности и объективности. Конец века воистину располагает себя в конце всего: после авангарда и реализма, после индустриализма и коммунизма, после идеологии и тотальных дискурсов, после колониализма и империализма... Смерть Бога, объявленная Ницше в конце XIX века, откликнулась в конце XX целой серией смертей и самоубийств: смерть автора, смерть человека, смерть реальности, смерть истины».

По мнению А. Гениса, применять к сегодняшней литературе старые традиционные критерии невозможно. Современный литературный процесс нельзя рассматривать как однолинейный, одноуровневый, так как литературные стили и жанры существуют одновременно, а не следуют друг за другом, образуя иерархичную литературную систему.

Современную литературу представляют писатели и поэты разных поколений: и те, кто является представителем так называемой советской литературы, и те, кто работал в андеграунде литературы, и те, кто начал писать совсем недавно, в конце XX в. Еще пишут авторы, вошедшие в литературу в 1960-е гг., во время оттепели: А. Вознесенский, Е. Евтушенко, Б. Ахмадулина, В. Аksenov, Ф. Искандер, В.П. Астафьев, В.П. Распутин; с другой стороны, в литературе развиваются постмодернистские тенденции в творчестве таких авторов, как В. Сорокин, Л. Петрушевская, Д. Пригов, В. Пелевин, Е. Попов, Вик. Ерофеев, Н. Садур и др.

С середины 1980-х гг., вместе с началом нового политического периода в жизни страны, так называемой перестройкой, постепенно ослабляются строгие цензурные рамки: публикуются ранее запрещенные тексты полузапретных (или сдвинутых на периферию внимания, в маргиналию) авторов. За период 1986 —1990 гг. опубликованы произведения разной направленности: тексты писателей, представляющих литературу эмиграции (первой, второй и третьей волны — В. Набоков, В. Ходасевич, Г. Иванов, Г. Адамович, И. Бродский, С. Довлатов, В. Войнович, В. Аksenov и др.); тексты отечественных авторов, долгие годы находившиеся «в столах» без перспективы и надежды на публикацию (Л. Петрушевская, А. Битов, А. Рыбаков, В. Дудинцев, В. Гроссман, С. Липкин и др.); тексты «допущенных» и полуподпольных классиков, известных и неизвестных писателей советского времени (А. Платонов, М. Булгаков, Е. Замятин); тексты современ-

ных писателей среднего и новых поколений (Е. Попов, Г. Айги, Дм. А. Пригов, С. Гандлевский, Л. Рубинштейн, М. Кураев, Н. Садур и др.), представляющие разные течения и направления. В одно краткое время, как оказалось, вместилось множество «времен» (10-е, 20-е, 30-е, 50-е, 60-е, 70-е и 80-е гг.).

Таким образом, последняя треть XX в. отмечена явным поворотом в сторону модернистской эстетики. Взаимодействие реалистического и модернистского типов художественного сознания служит своеобразным эстетическим двигателем литературного процесса столетия. Н. Лейдерман называет взаимодействие классических и модернистских систем «магистральным сюжетом» развития русской литературы XX в.

Проявлением взаимодействия классических и модернистских систем в XX в. стал их синтез, приведший к рождению нового творческого метода, который Н. Лейдерман обозначил как постреализм. В его основе лежит универсально понимаемый принцип отнесенности, диалогического постижения непрерывно меняющегося мира и открытости авторской позиции по отношению к нему. Предпосылки постреализма – в прозе 30-х гг., в творчестве Е. Замятина, А. Платонова, О. Мандельштама. С конца 70-х годов постреализм вырастает в мощное направление (проза позднего Ю. Трифонова, и поэзия И. Бродского, и современные версии Священных книг («Псалом» Ф. Горенштейна, «Монограмма» А. Иванченко), и В. Маканин с «Лазом» и «Андеграундом», и «Время ночь» Л. Петрушевской, и весь Довлатов, и квазиисторические романы М. Шишкина, повести и романы А. Слаповского).

Принципиальная новизна постреализма в том, что в его основе лежит новая эстетика, которая предполагает взгляд на мир как вечно меняющуюся текучую данность, где нет границ между верхом и низом, своим и «чужим», вечным и сиюминутным, что определяет особенности поэтики, в которой мир осваивается как дискретный, алогичный, абсурдный хаос.

Как правило, «постреалистические» произведения 1980—1990-х гг. довольно активно используют эстетический арсенал постмодернизма (интертекстуальность, многостильность, игровые отношения между автором и героем, «открытость» текста для интерпретаций и вариантов), наглядно демонстрирующий хаотичность и дискретность «мира, данного в ощущениях». Но постреализм 80—90-х гг., в отличие от постмодернизма не идет на компромисс с хаосом, а ищет пути его преодоления. Не находя смысла в онтологических процессах, герой постреализма извлекает смысл из своего представления о собственном предназначении в этом мире. Он ощущает личную ответственность за миропорядок. Упорядочивает Хаос сострадание и соучастие. Пока человек жив, он способен упорядочивать мир своим участием. Если он отказывается от этой миссии или отступает от нее, он гибнет духовно и вместе с ним рушится Вселенная.

Первые значительные шаги в направлении постреализма в современном литературном процессе были сделаны в конце 1970 - начале 1980-х гг. в поздней прозе Юрия Трифонова и в так называемой прозе сорокалетних (В. Маканин, А. Ким, Р. Киреев, А. Курчаткин и некоторые другие).

«Сорокалетние» увидели быт как экзистенциальный процесс, напрямую соединяющий человека с вечностью, так как подробности бытовой жизни – это то, что повторяется из века в век, независимо от хода истории. Социальные проблемы при таком

взгляде на действительность воспринимались ими как временная вариация вечных условий существования, трудных и драматичных в любую эпоху, при любом режиме. Пафосу социальности писатели противопоставили пафос частной жизни, насыщенной сложными философскими коллизиями, разворачивающимися в ежедневной борьбе человека с житейским хаосом. Наибольшей яркости этот тип художественного сознания достигает в творчестве Владимира Маканина.

Тенденция в осмыслении хаотичной и абсурдной повседневности, берущая начало в прозе «сорокалетних», в 1990-е гг. была продолжена А. Дмитриевым, Ю. Буйдой, А. Берниковым, И. Полянской и др.

Другое течение в постреализме 1980-1990-х гг. связано с переосмыслением религиозно-мифологических систем путем создания современных версий Священного писания. Основные тенденции этого течения реализуются в произведениях Ф. Горенштейна («Искушение», «Ступени»), А. Иванченко («Монограмма»), А. Слаповского («Первое второе пришествие»), В. Шарова («Воскрешение Лазаря»). Авторы в своих произведениях раскрывают трагедию богооставленности, показывая разрушение надежды на всеобщее спасение.

Еще одно течение постреализма – «новый автобиографизм» (С. Гандлевский «НРЗБ», А. Сергеев «Альбомом для марок», Д. Галковский «Бесконечный тупик»). Ярким представителем этого течения в постреализме является Сергей Довлатов, превративший свою биографию в литературное произведение.

В 1980—1990-е гг. заметной и сильной тенденцией литературного процесса становится «новая сентиментальность» (Л. Улицкая, М. Палей, Н. Горланова, Г. Щербакова, С. Василенко). «Новая сентиментальность» по пафосу своему противоположна постмодернистскому скепсису и восходит к традициям художественной системы романтического типа.

В произведениях «нового сентиментализма» актуализируется память культурных архетипов, наполненных высоким духовным смыслом: образы пушкинской сказки и андерсеновской «Снежной королевы» у Н. Коляды («Сказка о мертвой царевне», «Ключи от Лёрраха»), мотив Медеи у Л. Улицкой («Медея и ее дети»), параллель с феллиниевской Кабирией у М. Палей («Кабирия с Обводного канала»). В отличие от прежнего неосентиментализма они не находятся в непримиримом антагонизме с окружающей их энтропией.

В отличие от «нового сентиментализма» постмодернизм не только дискредитирует фантомы культуры, но и превращает в «симулякры» даже объективную реальность, которая преломлена в культурном опыте.

Особенности литературы конца XX в. начинают формироваться еще в литературе так называемой оттепели (конец 50-х — 60-е гг.). К середине 80-х гг. пробах и накоплениях, в том числе в текстах постмодернистов-«одиночек» 60—70-х гг. — Венедикта Ерофеева («Москва–Петушки»), Андрея Битова («Пушкинский дом»), Саши Соколова («Школа для дураков», «Палисандрия») и др., — и весь этот материал при открывшейся свободе публикаций (конец 80-х — начало 90-х) осуществляет прорыв, оказывая самое непосредственное влияние на формирование литературы постмодерна.

Характеризуют поэтику постмодернистской литературы интертекстуальность, восприятие мира как текста и текста как мира, децентрация, фрагментарность, игра с симулякрами, резонантность, «двусмысленность», смысловая неразрешимость, пародийный модус повествования и другие постмодернистские черты и особенности.

Практически все западные и отечественные исследователи указывают на проблему соотношения модернизма и постмодернизма. Среди предлагаемых западными критиками моделей её решения «отчётливо конституируются крайние варианты: от видения постмодернизма как продукта эволюции и углубления презумпций модернизма (А. Гидденс, Х. Летен, С. Сулеймен) до интерпретации его в качестве отказа от нереализованных интенций модерна (Хабермас); от доминирующей тенденции противопоставления постмодернизма модернизму (Р. Кунофф, Г. Кюнг и др.) до понимания постмодернизма в качестве продукта «реинтерпретации» модернизма (А. Б. Зелигмен).

М. Эпштейн приходит к выводу, что «модернизм является для постмодернизма не столько объектом критики, сколько игровой площадкой, на которой разворачивается собственно постмодернистская игра с гиперфеноменами».

По мнению М. Липовецкого, основной стратегией постмодернизма, отличающей его от модернизма, становится «диалог с хаосом»: «Постмодернизм воплощает принципиальную художественно-философскую попытку преодолеть фундаментальную для культуры антитезу хаоса и космоса, переориентировать творческий импульс на поиск компромисса между этими универсалиями».

Особенно интенсивное развитие поэтики абсурда в современной литературе служит наиболее убедительным доказательством преемственности между модернизмом и постмодернизмом.

Основные понятия, которыми оперируют теоретики постмодернизма: «мир как хаос» и постмодернистская чувствительность, «мир как текст» и «сознание как текст», «кризис авторитетов», «пародийный модус повествования», противоречивость, дискретность, фрагментарность повествования, «провал коммуникации <...>, метарассказ, – характеризовали как отечественный, так и западный дискурс абсурда.

Фундаментально для постмодернизма понятие деконструкции, введённое Жаком Лаканом и теоретически обоснованное Жаком Деррида. Одна из важнейших задач деконструкции заключается «в выявлении внутренней противоречивости текста, в обнаружении в нем скрытых и не замечаемых не только неискушенным, «наивным читателем», но и ускользающих от самого автора <...> «остаточных смыслов», доставшихся в наследство от дискурсивных практик прошлого, закрепленных в языке в форме мыслительных стереотипов и столь же бессознательно трансформируемых современными автору языковыми клише...».

Универсальные принципы поэтики постмодернизма — пародирование и деконструкция. Поэтому в постмодернистском тексте составляющие его элементы (а это по преимуществу разного рода «цитатные» тексты, фрагменты, образы) сопрягаются, стыкуются, соплагаются по принципу нон-селекции, пастиша, коллажа, создавая «ризоматическую» (наподобие грибницы) модель мира. Семантическая функция такой поэтики — разрушая все и всяческие стереотипы, клише и каноны, создавать образ тотального хаоса.

Постмодернистская тенденция в русской современной прозе реализуется в «новой прозе», или в «прозе новой волны». Одной из жанрово-стилевых особенностей прозы «новой волны» являются игровые отношения с определенным культурно-эстетическим контекстом, при этом демифологизация контекста сочетается с его ремифологизацией.

Всякий культурный контекст воспринимается в постмодернистской поэтике в качестве мифа. Каждый образ, нагруженный культурологическими ассоциациями, поэтому выступает еще и в качестве мифологемы. В поисках стилиевых форм, способных мифологизировать знаки контекста, и в то же время деиерархизировать их, превратить в материал для игры, проза новой волны обращается к традициям сказочности и карнавализации. Сказочная стилиевая доминанта присуща В. Аксенову и Т. Толстой, С. Соколову, В. Пьецуху и др.

Акцентированность образа автора, демонстративность процесса творчества, обнажающая игровую природу художественной реальности, свидетельствует о том, что в прозе новой волны проявились черты метапрозы 1920-30-х гг..

В прозе эта тенденция первоначально была представлена Т. Толстой, В. Пьецухом, Е. Поповым, В. Ерофеевым, В. Нарбиковой; позднее появились публикации других прозаиков близкой культурно-эстетической ориентации: В. Сорокина, В. Шарова, В. Пелевина и мн.др..

Т.Н. Толстая дебютировала в 1983 г. с рассказом «На золотом крыльце сидели...». Последующие сборники рассказов «Любишь – не любишь» (1997), «Сестры» (1998), «Река Оккервиль» (1999), «Двое» (2002), «Круг» (2003) и другие доказали яркую творческую индивидуальность писательницы.

Творчество Т. Толстой находится в одном ряду с выразителями той тенденции современной русской литературы, которая заключается в синтезе определенных черт реализма, модернизма и постмодернизма. Для произведений писательницы характерна постановка философских и нравственных проблем: тема добра и зла, жизни и смерти, выбора пути, взаимоотношений с окружающими людьми, осознания себя и своего предназначения.

Авторская позиция проявляется в выборе героев-рассказчиков и парадоксальности точек зрения на мир. В произведениях Т. Толстой часто в сатирическом свете демонстрируется абсурдность многих сторон жизни, но одновременно показывается и высота нравственных идеалов русского народа (эссе «Квадрат», «Главный труп», рассказы «Ночь», «Соня», «Круг»).

Исследователи отмечают особую литературно-сказочную метафоричность ее стиля, поэтику неомифологизма, парадоксальность точек зрения на мир через героя-рассказчика, открытые финалы, игровую активность образа автора, установку на со-творчество с читателем. Например, в рассказе «Вышел месяц из тумана» повествование ведется от третьего лица. Автор-повествователь сразу отмечает «конфликтность» внешнего поведения героини и общепринятой нормы. Образ автора проявляется вновь в финале рассказа, когда оценивается жизнь героини как суета и выражается сожаление, что она не смогла услышать ничего прекрасного сквозь «гул жизни». Автор выступает здесь как сочувствующий очевидец и комментатор.

Авторская позиция выявляется у Т. Толстой также с помощью пушкинского интертекста. В рассказе «Ночь», пушкинские строки («Буря мглою небо кроет,/ Вихри снежные крутя,/ То как зверь она завоет,/ То заплачет, как дитя»), которые вечерами Мамочка читает Алексею Петровичу, своему умственно больному ребенку, приводят в его восторг. Сочетание звуков, ритмика завораживающе действуют на Алексея Петровича, оживают в его фантазии, принимая иной вид, в причудливой игре слов: «Так вот слова до конца дойдут – и назад поворачивают, снова дойдут – и снова поворачивают. Бурям, гложу, небак, роет, Вихрись, нежны, екру, тя! Токаг, зверя, наза, воет, Тоза, плачет, кагди, тя! Очень хорошо! Вот так она завоет: у-у-у-у-у!» Алексей Петрович идет с Мамочкой гулять, и она не разрешает ему купить мороженое, ссылаясь на его больное горло. Он понимает, что Мамочку надо слушать, «только она знает верную тропку через дебри мира», но мысли о мороженом не оставляют, и от их соблазна удерживает воспоминание о Пушкине: «Но если бы Мамочка отвернулась... Пушкинская площадь.

- Мамочка, Пушкин – писатель?

- Писатель.

- Я тоже буду писателем.

- Обязательно будешь. Захочешь - и будешь.

А почему бы и нет? Захочет - и будет. Возьмет бумажку, карандаш и будет писателем. Все, решено! Он будет писателем. Это хорошо». Финал рассказа утверждает мысль о том, что противостоять злобе и жестокости этого мира можно. Мамочка приводит с улицы домой избитого в кровь случайными прохожими Алексея Петровича, и вместо ожидаемого мрачного утверждения о безнадежности существования появляется надежда. Герой ест яйцо всмятку и пьет горячее молоко, «мягкое, как буква «н» и «что-то просветляется в его голове», он вспоминает, что хотел стать писателем, садится за стол и записывает на белой бумаге постигшую его истину бытия, заключенную в одном слове: «Молния озаряет мозг Алексея Петровича! Он беспокоится, ворчит, хватает лист, отодвигает локтем стаканы, и, сам изумленный своим радостным обновлением, торопливо, крупными буквами записывает только что обретенную истину: Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь». Алексей Петрович как бы рождается заново, что доказывает и символика яйца и молока: яйцо означает тайну сотворения мира, возникновения жизни в первоначальной пустоте, символизирует возрождение; молоко также выступает в значении эликсира жизни, возрождения и бессмертия. Произошла своеобразная инициация героя: он прошел жестокое испытание, оставшись один, без Мамочки, в ночи, и теперь он готов жить дальше, так как осознал суть, истину жизни, и несмотря на то, что эта истина – ночь, значимо то, что это его первое самостоятельное открытие, ведь до этого настоящего момента у него «свой мир — в голове» был настоящим, «там все можно», а «этот, снаружи – дурной, неправильный».

Особенности интерпретации пушкинской темы в произведениях Т. Толстой связаны с воплощением потребности героев в гармонии и одновременно с осознанием невозможности ее достижения. Важно то, что герой, живя в бессмысленном, алогичном мире, не утрачивают веры, тяги к гармонии, пусть даже этот идеал и неосуществим.

Пушкинская тема входит почти во все произведения Т. Толстой о детстве: «На золотом крыльце сидели», «Вышел месяц из тумана», «Свидание с птицей». Являясь

важнейшим знаком в художественном коде писательницы, пушкинский интерес тем не менее позволяет еще отчетливее увидеть мрак жизни, ее дисгармоничность.

Происходящая в прозе Толстой метаморфоза культурных мифов в сказки культуры не только деиерархиизирует модернистский дискурс, но и снимает его трагизм. Трагизм непонимания, разделяющего творца гармонических порядков и мир, пребывающий в состоянии хаоса и стремящийся подчинить творца своему бессмысленному закону, сменяется самоироничным сознанием, с одной стороны, сказочной условности всяких попыток гармонизации, а с другой – того, что и сам хаос образован броуновским движением не понимающих друг друга, накладывающихся друг на друга призрачных порядков. В сущности, сказочность Толстой – это типичный пример постмодернистской иронии.

Характерной чертой поэтики постмодернистской прозы является смерть Автора, автора-творца, воплощавшего единственную верную позицию, точку зрения на мир. В произведениях Т. Толстой, В. Пьецуха, Е. Попова, Вик. Ерофеева, В. Нарбиковой, с одной стороны, так или иначе появляется фигура, синонимичная Автору-творцу, с другой стороны, творческие хронотопы каждого, фактически, персонажа не противостоят, но соседствуют с творческим хронотопом Автора. Так, в рассказе «Ночь», главный герой Алексей Петрович, подобно автору-творцу, рисует свой воображаемый мир: «Хорошо, хорошо, Мамочка. Вот как ты все правильно говоришь. Как все сразу понятно, как распахнулись горизонты, как надежно плавание с опытным лоцманом! Развернуты цветные старинные карты, маршрут прочерчен красным пунктиром, все опасности обозначены яркими, понятными картинками: вот тут грозный лев, а на этом берегу – носорог; здесь кит выпускает игрушечный фонтанчик, а вон там – опаснейшая, глазастая, хвостатая Морская Девушка, скользкая, зловредная и заманчивая».

Цикл рассказов Л. Петрушевской «В садах других возможностей» является примером того, как художественное сознание писательницы органично обращается к традициям русской классической литературы и в то же время связано с постмодернизмом. Л. Петрушевская использует мистический сюжет, который по ходу повествования наполняется многочисленными подробностями, деталями, символизирующими абсурдность реальности. Авторское сознание трансформирует реальность в особые инфернальные миры при помощи детальной передачи ощущений смертельно больного человека, в которых «транслируются» различные пограничные для человеческого сознания видения, сны, фантазии, – при этом вся эта атрибутика преследует совершенно иные, чем в классическом русском реализме, эстетические цели.

13.2. Основные направления и стили в поэзии конца XX-начала XXI в.

В поэзии конца XX -начала XXI в. также наблюдается многообразие стилей и направлений, как и в прозе. В современной поэзии выделяют поэтов-шестидесятников (А. Вознесенский, Е. Евтушенко, Б.Ахмадуллина и др.), поэтов-авангардистов (О. Григорьев, Г. Сапгир и др.), поэтов-неоклассиков (С. Гандлевский, А. Цветков и др.), поэтов-концептуалистов (Д. Пригов, Л. Рубенштейн, Т. Кибиров и др.), рок-поэзию (А. Башлачев, Ю. Шевчук и др.), бардовскую песню (О. Митяев, А. Розенбаум и т.д.).

Постмодернистские тенденции в поэзии обозначены в творчестве поэтов-концептуалистов (Д.А. Пригов, Л. Рубинштейн, Т. Кибиров) и представителей так называемого «необарокко» (И. Жданов, Е. Шварц, Е. Еременко, А. Парщиков).

И.Е. Васильев выделяет в поэтике литературного концептуализма следующие компоненты:

«главным героем литературного концептуализма выступает сам язык, его метаморфозы». Это и язык советской идеологии, и самые разнообразные властные, т. е. авторитетные, общезначимые, общепринятые структуры сознания, оформившиеся в «окаменелых» языковых формах;

произведениям концептуалистов характерна метатекстовость, т.е. направленность текста на самого себя;

автор деиндивидуализируется, избегает способа прямого высказывания (т.е. лирического самораскрытия и исповедальности), собственно личных оценок, серьезного и ответственного слова, говорит опосредованно, заменяя свой голос чужими голосами, цитатами, мнениями других людей.

Л. Рубинштейн пишет стихи на карточках, подобных библиографическим, на каждой карточке – поэтическая единица (строфа, слово, высказывание, многоточие). Важно само декламирование текста с перебиранием в руках этих карточек. Автором в этом случае становится не тот, кто создает тексты, а тот, кто их читает, составляя вариации разных текстов из строф, написанных на карточках. Единицы, из которых состоят тексты Рубинштейна, могут принадлежать самым разным типам условных авторов: реплики, выхваченные из потока бытовой речи, объективированные высказывания о мире «вообще». Так, стихотворение «Невозможно охватить все существующее» состоит из реплик-надписей под фотографиями, которые образуют единый текст, выражающий представление о мире и о себе в этом мире:

«Это я»

1

Это я.

2

Это тоже я.

3

И это я.

4

Это родители. Кажется, в Кисловодске. Надпись: "1952".

5

Миша с волейбольным мячом.

6

Я с санками.

7

Галя с двумя котятами. Надпись: "Наш живой уголок".

8

Третий слева - я.

Стихотворение «Это все», состоящее из восьми строф, предполагает сотворчество читателя, отвечающего на вопросы и становящегося таким образом Автором-творцом этого поэтического произведения.

ЭТО ВСЁ _____

1.

ЭТО ВСЁ значит _____

(что?)

– выражает _____

(что?)

– объясняется _____

(чем?)

В лирике Т. Кибирова еще отчетливее видны попытки реализовать личность через обезличенный и автоматизированный материал. Демонстративно используя самые хрестоматийные размеры, самые расхожие цитаты в сочетании с самыми узнаваемыми деталями по преимуществу «общественного» быта (от публичного сортира до армии), Т. Кибиров неизменно добивается эффекта поразительной искренности. Постоянная тема Кибирова – энтропия, распад прежде устойчивых, закоренелых порядков – не только идеологических и исторических, но и экзистенциальных.

Поэт подчеркивает в своем лирическом герое общее, объединяющее его со всеми: детство, школа, первая любовь, армия и т.д. Но «общие места» становятся у Кибирова основой индивидуальности, личный опыт уникален.

Т. Кибиров создает образ хаоса традиционными для концептуализма средствами: монтаж цитат, столкновение различных стилистических пластов, буквализацию поэтических и идеологических клише. Но все эти приемы не превращают лирический голос в «маску», имидж совкового сознания (как у Пригова), так как они объединены мощным лирическим потоком.

Способность радоваться посреди энтропии зависит у Т. Кибирова и от состояния всего мироздания. Так, в поэзии Т. Кибирова 1990-х гг. его цикл «Двадцать сонетов Саше Запоевой» (1995), обращенный к маленькой дочке (а не к общезначимой исторической фигуре, как, например, «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» Бродского), становится ярким примером обретения равновесия и гармонии в энтропийном мире. Каждый сонет в иронической, нарочито сниженной форме воспекает «сюсюканье», как пишет поэт в конце произведения: «Я лиру посвятил сюсюканью./ Оно мне кажется единственно возможной / и адекватной (хоть безумно сложной)/ методой творческой». Лирический герой нашел в рождении ребенка тот высший смысл, тот Абсолют, который является для него единственно верным и значимым. Т. Кибиров эстетизирует быт, воспекает каждую мелочь, связанную с изменениями, со взрослением дочери, что обозначено и при помощи интертекста, чаще всего цитат из стихотворений А.С. Пушкина: «И я забыл мятежные мечты. Что слава?/ Что восторги сладострастья?/ Что счастье? Наверно, это счастье./ Ты собрала, как линзочка, в пучок / рассеянные в воздухе ненастном лучи любви, и этот свет возжег/ – да нет, не уголь – лампадный фитилек».

Он ставит в один ряд то, что происходит в природе, в политике, в быту, придавая значимость обыденным, каждодневным событиям: «Шли съезды. Шли снега. Цвели цветы./ Цвел диатез. Пеленки золотились. Немецкая коляска вдаль катилась».

В поэзии «необарокко» (М. Липовецкий), или в поэзии метареалистов (М. Эпштейн), представленной творчеством И. Жданова, Е. Шварц, А. Парщикова беспорядочность в организации текста кажущаяся – она ведет не к энтропии, а к образованию новых структур, нередко более устойчивых, чем породившие их классические формы. Эта черта, в частности, выражается в пафосе восстановления или собирания реальности, особенно характерном для поэзии необарокко. Это, как определяет ее М. Эпштейн, поэзия подчёркнутых слов, каждое из которых стремится к максимуму значимости и многозначности. «Образная база метареализма – история мирового культуры в её энциклопедических сжатиях и извлечениях. Метареальный образ – это маленькая словарная статья, микроэнциклопедия культуры, спрессованной всеми своими жанрами и уровнями, переводящей себя с языка на язык», – указывает М. Эпштейн. В связи с этим и отсутствует явно выраженный лирический герой, который заменяется суммой точек зрения

Творчество И. Жданова многолико, но основная тематика его стихотворений философская: жизни и смерти, предназначения человека, веры и безверия. Так, его стихотворение – одностишие «Осень» (Падая, тень дерева увлекает за собой листья) – в одной строке говорит о смерти и жизни, о вечности, о взаимосвязи всего сущего на земле, о связи поколений. Стихотворение «До слова» – новый взгляд на тему поэта и поэзии. Дар поэзии не дается человеку свыше, он есть одно из проявлений мира, подобно любому живому существу. Нужно только рассмотреть, заметить его из тьмы и начать обоюдное сближение. Поэзия Жданова вся в сознании невозможности преодолеть разрыв между реальным и идеальным, между хаосом жизни и гармонией творчества

В поэзии конца XX в., как и в поэзии Серебряного века очевидно стремление к созданию визуальных структур, когда графическая композиция является отражением внутренних закономерностей текста грамматического и смыслового характера и создает интонацию смыслового порядка. Особенно в этом отношении выделяются тексты А. Очеретянского, Г. Сапгира, С. Бирюкова, А. Горнона и др.

В ориентированных на размещение в пространстве текстах большое внимание уделяется графической форме букв, орфографии и визуально-структурной роли пунктуации; также активную роль начинают играть междометия, лишь выражающие чувства и эмоции, не называя их, реально же в языковых знаках разрушается обычная связь между означающим и означаемым и устанавливается новая, поверх старой, превращая их из знаков в образы. В последнее время в стих часто вводятся собственно неязыковые элементы цифры, в том числе дробные, знаки членения текста, элементы графики и коллажа, иногда автор заставляет читателя восстанавливать недостающие элементы текста, которые считает избыточными, для автора же текст достаточен как стих.

13.3. Развитие драматургии в конце XX в.

Конец XX в. связан с повышением интереса к драматургии как роду литературы и драме как виду искусства. Многочисленны фестивали «новой драмы» («Новая драма» и «Любимовка» в Москве и Петербурге, «Евразия» и «Реальный театр» в Екатеринбурге,

«Sib-Altera» в Новосибирске, «Майские чтения» в Тольятти и др.), возникают целые театры новой драматургии («Театр.doc» Михаила Угарова и Елены Греминой и Центр драматургии и режиссуры Михаила Рощина и Алексея Казанцева).

К 90-м г. уже изживает себя «поствампилловская драма», или «драма новой волны» (Л. Петрушевская, А. Галин, В. Арро, С. Злотников, В. Славкин, Н. Садур и т.д.), актуализирующая приметы времени: социально-политический, духовный, нравственный кризис и беспросветный алогизм, которую заполняли героини-схемы, лишённые индивидуальности, и наступает время так называемой новой драмы, представители которой уже не просто констатируют энтропию, но ищут выход, возможность дальнейшего существования в этой, казалось бы, безнадёжной ситуации.

М. Липовецкий в «новой драме» выделяет следующие тенденции: «неоисповедальная» (Евгений Гришковец, Ольга Мухина, Иван Вырыпаев, Максим Курочкин и др.); неонатурализм или гипернатурализм («Театром doc.» Е. Греминой и М. Угарова, «уральская школа» Николая Коляды и его учеников (Василия Сигарева, Олега Богаева и др.); драматургия, сочетающая натурализм и гротескные интеллектуальные метафоры (братья Владимир и Олег Пресняковы, Максим Курочкин).

В драме конца XX в., как и в прозе обозначились реалистическая и постмодернистская тенденции, причем обе стратегии способны соединиться в творчестве одних и тех же драматургов. Реалистическая тенденция развивается в драматургии Н. Коляды и в раннем творчестве Н. Садур, поздние пьесы которой написаны в духе постмодернизма.

Пьеса «Ехай» (1984), написана в стиле «Провинциальных анекдотов» А. Вампилова. Три персонажа: Машинист электровоза, Мужик и появившаяся немного позднее Баба в сапожках безымянны, но не безлики: Мужик и Баба – сельские провинциалы безвременной формации («Машинист. Гражданка, вы из какого века?», машинист – горожанин, «рабочий человек», со следами школьной начитанности, цитирует «Мороз и солнце» А. Пушкина. Как и у Вампилова, персонажи реалистически очерчены как социально-психологические типы.

Две одноактные пьесы драматурга 1988 г. «Красный парадиз» и «Морокоб» представляют радикальный переход к постмодернистской поэтике. Герои пьесы с макароническим названием «Красный парадиз», выражающим пародийную тактику текста, направленную на социальную утопию, Володя и Толя, идут в старую крепость за местной дурочкой Таисой, обещающей им несметные богатства. Развитие сюжета подобно шизоидному бреду. Так, в пределах гемузской крепости время-пространство утрачивает логику, бесконечно трансформируется, принимая приметы и облик далёких исторических эпох и народов от древних «аланов», «скифов», арабов, татар до «большевиков», «фашистов», «совков»: «Вот история человека через все века».

Финал пьесы (герои хотят умереть и не могут никак этого сделать) обыгрывается как пародийная профанация «борьбы», «страданий», смерти, что происходит как за счёт натурализации физиологизма садистских действий: потоки крови, вываливающиеся кишки и пр., так и за счёт театрально-игрового остранения действия, которое приобретает уже откровенный характер балагана, клоунады:

Таиса. Здесь никто не умирает!

Толя бьёт её подносом по голове. Она умирает.

Хозяин (оживает). Здесь никто не умирает!

Толя бьёт подносом Хозяина, тот умирает.

Таиса (оживает). Здесь никто не умирает.

Толя бьёт Таису, та умирает.

Хозяин (оживает). Здесь никто не умирает.

Бьёт. Тот умирает и т.д. Промежутки между смертью и жизнью всё меньше. Толя не успевает колотить их подносом, пока оба они не совпадают в жизни.

Сериальность смертей и воскрешения персонажей, превращающаяся в дурную бесконечность, не только пародирует идеи бессмертия, но и обнажает условную природу смерти и страдания на театральной сцене, является пародией на искусство вообще. Финал пьесы Н. Садур решается в характерном для неё мистическом ключе, соединяя мотивы Апокалипсиса и библейского Потопа (Толя. <...> Море вывернулось наизнанку. Рыбы летают в белом небе. Ласточки вязнут в солёных пучинах. Скалы сдвинулись поновому. Город внизу залило чем-то красным»). В камере, под ногами качающихся на верёвках персонажей поднимается море крови, растворяя, развоплощая плоть кукольных людей: *«Кровь поднимается. Заполняет башню до потолка. Слышны всхлипы, бульки внутри влаги. Кто-то сильно забился. Затих. Всё стихло. Кровь стоит, насыщаясь изнутри ещё более красным. Убывает. Спадает совсем. В пустой комнате, омытой кровью, висят пустые петли. Солнце сушит комнату. Влетела птичка. Запела».*

Постмодернистская деконструкция у Н. Садур не затрагивает структурных уровней нарратива, сохраняющего элементы речевой связности, сюжетной динамики и характеристики. Она проявляется в причудливой форме мозаичной смеси натуралистических и эзотерических, литературных и фольклорных, рациональных и обсессивных, культурных и ненормативных дискурсов, образующих с точки зрения традиционного письма абсурдный текст, содержанием которого является абсурдная картина мира. В целом это «темная метафора», зашифрованное эзотерическое послание, возвещающее о наступившем конце света. В этом смысле Н. Садур наиболее активно осуществляет ремифологизацию культуры, создавая новые искусственные мифы из осколков, фрагментов различных традиционных мифологий.

Более последовательно и принципиально постмодернистская эстетика проявляется в творчестве «концептуалистов».

Основной задачей этого направления становится «осознание тотальной идеологизации жизненного пространства», поэтому в произведениях московских концептуалистов наличествует «широкий круг мотивов, связанных с обнаружением и раскрытием агрессии идеологии, проявляющейся в сфере повседневного существования человека». Московские концептуалисты пародийно обыгрывают советскую идеологизированную действительность. Ярким примером может служить пьеса Д.А. Пригова «Пятьдесятая азбука».

Отличие «Пятьдесятой азбуки» от традиционного драматического произведения обнаруживается уже на внешнем уровне организации текста: нет афиши, знакомящей читателя с действующими лицами. Этот привычный композиционный элемент заменяет казенно-канцелярское «предуведомление» как знак бюрократизации культуры. Отказ автора от афиши обусловлен абсурдным количеством персонажей (более трехсот

действующих лиц) и отсутствием у них каких-либо индивидуальных и социальных характеристик, да и вообще каких-либо других составляющих образа. Унифицированные до порядковых номеров – вместо имени, – действующие лица выходят на сцену, следуя порядку своего номера, произносят свою реплику и больше по ходу действия пьесы не появляются. Впрочем, и сама реплика также безлична, подобна и по смыслу, и по форме математическому действию, которые производят разные номера-персонажи: «119-й. Мысленно вычислив себя из ситуации, мы получим пустой континуум», «133-й. Но мысленно вычислив себя из континуума, мы получим пустой континуум». Слово, таким образом, отчуждается от субъекта речи, становясь отвлеченным и автономным. Оно не является, как в традиционной драме, средством характеристики своего носителя, приемом создания образа, а само выбирает какого-либо носителя голоса средством своего озвучивания.

Такая позиция речи по отношению к своему субъекту в данном случае отражает советскую действительность, в которой человеку уже предзадан «язык» идеологии, «...пронизывающий всё его бытие, диктующий и навязывающий ему логику понимания и восприятия».

Реплики действующих лиц не образуют диалога, выступающего в драме в качестве главного способа развития действия.

В «Пятьдесятая азбука» нет указания места действия и вообще какой-либо конкретизации пространства, оформляемого в классической драме декорациями. Это соответствует основной установке концептуального качества, называемого также антиискусством, так как оно отвергает традиционные формы художественной выразительности, использование которых может отвлечь зрителя от восприятия и понимания «концептов». В данном случае все внимание должно быть сосредоточено на речевом плане выражения и жестах действующих лиц.

При этом носители речи и жестов дифференцированы: «номера», имеющие реплики, лишены жестов и, напротив, имеющие жесты, лишены реплик.

Как уже указывалось, пьеса "Пятьдесятая азбука" принадлежит концептуальному искусству, предметом пристального внимания которого является идеология и мифология советского социума. В данном случае во внешнем хаосе действия пьесы конспективно обозначен план: зарождение, развитие и крах советской идеологии. Гипотетическим сюжетом пьесы служит история целого поколения (генерации) советского народа.

Д.А. Пригов на небольшом пространстве пьесы показывает историю постепенного уничтожения личности коллективным «все» в Советском государстве, ее воскресение в годы перестройки, дальнейшее разрастание «я» в борьбе с «другими» до абсурдной противоположности: уничтожены «все», осталось только «я». Используя элементарные единицы языка «азбуки» и элементарный принцип организации континуума — порядковые числа, – Д. Пригов воспроизвел «концепцию» абсурдной истории человечества в ее трагично-личностном аспекте.

Пьеса В. Сорокина «Дисморфомания» построена на деконструкции классического текста – шекспировских трагедий «Гамлет» и «Ромео и Джульетта». Трагедия Шекспира

вдохновила и Л. Петрушевскую, написавшую на основе ее деконструкции пьесу абсурда «Мужская зона»(1994).

Пьеса Сорокина «Дисморфомания» состоит из двух частей. Первая представляет своего рода инсценированную афишу: на сцену последовательно, один за другим выходят семь персонажей-больных, каждый в сопровождении двух санитаров; «голос в репродукторе» сообщает историю болезни каждого пациента.

Действующие лица: больные и санитары, находящиеся на сцене, не произносят ни одной реплики, лишены речевого выражения. Вся речь «монополизирована» «бестелесным голосом», что обозначено отсутствием диалога, выступающего в драме в качестве главного, практически единственного носителя воспроизводимого действия. Лишенный речи, своего слова персонаж становится вместилищем чужих голосов, чужих жизней, что реализуется во второй части, которая представляет собой контаминацию некоторых мизансцен трагедий Шекспира «Гамлет» и «Ромео и Джульетта», разыгрываемую больными. При этом Сорокин создает гибридно-цитатные персонажи: Гамлет-Ромео-больной, Офелия-Джульетта-больная.

Вторая, театральная часть текста – это «психодрама», один из терапевтических способов лечения психических больных, при котором они должны проигрывать свои мании, играть себя. Но постмодернисты не имеют своего языка, разыгрывают чужие тексты, чужие мании. «Культурный контекст, воплощенный в интертекстуальности, ... преобразуется в единственно возможную содержательную форму, определяющую логику художественного мировосприятия». В качестве «чужих» маний Сорокин использует драмы шекспировских героев.

Открытием в драматургии конца XX в. стало творчество братьев Пресняковых, Олега и Владимира, автора таких пьес, как «Изображая жертву», «Терроризм», «Половое покрытие», «Европа-Азия» и др. Они определяют свой театр как «фарсово-философский».

В пьесе «Половое покрытие» главным героем действия оказывается «мёртвое тело»: студенты во время ремонта квартиры находят под линолеумом мертвое тело, от которого решают странным образом избавиться, подбросив его под шасси самолета: в итоге в аэропорту выясняется, что они сами мертвы. Финал подобен финалу пьесы Н. Садур «Красный парадиз»: герои хотят умереть, так как, по их логике, после смерти они оживут.

Пресняковы в постмодернистской игровой манере реализуют в пьесе автореференциальный сюжет о создании текста пьесы, который поддержан мотивом «ремонта» в квартире в значении «переописания» претекста в новом «модном» стиле; мотивом скрипции (Николай пишет письма маме); цитацией классических произведений (А.С. Пушкин); интертекстуальных аллюзий («Три товарища» Э.М. Ремарка, «Старуха» Д. Хармса), пародией на театр дос.

Итак, обзор литературного процесса конца XX в. позволяет сделать вывод о том, что это эпоха сосуществования разных стилей и направлений, которые, взаимодействуя между собой, делают возможным движение литературы: возрождение и трансформацию в ней старых традиций, а также появление новых литературных стратегий.

Вопросы и задания

1. Какие общие черты литературном процессе Серебряного века и рубежа XX-XXI вв. выделяют литературоведы?
2. Проанализируйте один из рассказов Т.Н. Толстой из сборника «Ночь». Укажите черты постмодернизма, отраженные в выбранном Вами произведении.
3. Охарактеризуйте рассказа В. Маканина «Сюр в Пролетарском районе» с точки зрения постреалистических принципов изображения.
5. Что связывает метапрозу конца XX века с метапрозой 20-30-х гг. начала XX в.?
4. Как проявились в драматургии Н. Садур черты «вампиловской» драмы?
5. Охарактеризуйте основные принципы концептуализма.
6. Прочитайте стихотворение Л. Рубинштейна «Это все». Дополните его текст ответами на поставленные в нем вопросы. Проанализируйте получившийся окончательный текст, выявив тему, идею и проблематику.
7. Как принципы концептуализма реализуются в драматургии? Покажите на примерах пьесы Д. Пригова «Пятьдесятая азбука».
8. На примере двух-трех стихотворений И. Жданова покажите особенности проявления необарокко.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Материалы, изложенные в данном пособии, нацелены на формирование у студентов представлений о специфике искусства, о художественном произведении, о литературном процессе. Комплексная и систематическая работа обучающихся по темам пособия, их самостоятельная работа над вопросами и заданиями для самопроверки позволяют студентам профессионально воспринимать художественное произведение, интерпретировать его и понимать специфику национальной литературы и ее соотносимость с литературой мировой.

Изучение литературы подразумевает анализ и понимание сущности отдельного произведения, определенного периода в развитии отечественной литературы и историко-литературного процесса в целом.

В процессе изучения дисциплины «Литература с основами литературоведения» происходит активное формирование у обучающихся *предметных компетенций* в области практического применения полученных знаний по теории литературы, квалифицированного анализа художественного произведения в аспекте его родовой и жанровой принадлежности с использованием теоретического аппарата дисциплины. Умение студентов обнаруживать и интерпретировать специфику художественного текста как объекта эстетической деятельности и уникального явления литературного процесса, отечественного и мирового, относится к важнейшим компонентам надпредметных компетенций.

При характеристике историко-литературного процесса основное внимание уделено трансформации художественных систем, смене методов, стилей и направлений, литературных жанров, т.е. всему спектру проблем, иллюстрирующему тенденции развития литературы XIX – XXI вв..

Темы рефератов

Военная проза второй половины 1950-х – 1970-х гг.

Творчество А.И. Солженицына: основные произведения, проблематика (обзор).

«Деревенская проза»: традиции, проблематика, основные представители (на материале одного произведения: В. Распутина, В. Астафьева, В. Белова, В. Шукшина и др. – по выбору).

«Городская проза» 1960 – нач. 1980-х гг. (на материале одного произведения по выбору)

Традиции философского романа в прозе 1970-х гг. (на материале одного произведения по выбору).

Литература андеграунда (на материале одного произведения по выбору).

Своеобразие «потаенного» литературного процесса (на материале одного произведения по выбору).

«Вторая» и «третья волна» русской эмиграции (на материале одного произведения по выбору).

Творчество И.Бродского. Цикл «Часть речи».

Литературный период эпохи Перестройки. «Возвращенная литература» (на материале одного произведения по выбору).

Современный литературный процесс. «Литературный апартеид» (на материале одного произведения по выбору).

Массовая литература конца XX – начала XXI в. (на материале одного произведения по выбору).

Функции интертекстуальности в постмодернистском произведении (Королев А. «Голова Гоголя», «Человек – язык» – по выбору).

Сетература века (на материале одного произведения по выбору).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Введение

Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования по направлению подготовки 44.03.02 Психолого-педагогическое образование (уровень бакалавриата): Проект. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://fgosvo.ru/fgosvpo/7/6/1/5>

РАЗДЕЛ 1

Введение в литературоведение. Основы теории литературы: учебник для бакалавров / В.П. Мещеряков, А.С. Козлов / под общ. ред. В.П. Мещерякова.- 3-е изд.- М.: Издательство Юрайт, 2013.- 442 с.

Введение в литературоведение / под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высшая школа, 2006.

Диарова А.А., Иванова Е.В., Серафимова В.Д. Литература с основами литературоведения: Русская литература XX века: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / под ред. В.Д. Серафимовой.- 3-е изд.– М.: издательский центр «Академия», 2013.- 304 с.

Есин А.Б. Принципы и приёмы анализа литературного произведения: учеб. пособие для студ. и преподавателей филол. фак. учителей-словесников. – М.: Флинта: Наука, 2003.- 248 с.

Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: курс лекций / под ред. З.И. Плавскина, В.В. Жирмунской. Изд. 2-е. – М., 2004.

Зинченко В.Г. и др. Методы изучения литературы: системный подход: учеб. пособие. – М.: Флинта; Наука, 2002.- 195 с.

Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. – М., 1987.

Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. сост. А.Н. Николюкин. – М., 2003.

Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. – М., 1972.

Панченко А.М. Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. – М., 1986.

Сосновская О.В. Теория и практика читательской деятельности: учебник для студ. учреждений высш. проф. образования. – 2-е изд., испр. – М.: Издательский центр «Академия», 2013. – 112 с.

Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М., 1996

Федотов О.И. Введение в литературоведение. – М., 1998

Хализев В. Е. Теория литературы.– 3-е изд., испр. и доп.– М.: Высш. шк., 2002.

Холшевников В.Е. Основы стиховедения: Русское стихотворение. – Л. 1972.

Раздел 2

Анализ одного стихотворения/ Под ред. В.Е.Холшевникова.– Л.: ЛГУ, 1985.– 248 с.

Баевский В.С. История русской поэзии: 1730-1980 гг. Компендиум. – М.: Новая школа, 1996.– 320 с.

- Банах И.В. Лирика середины XIX в.: под властью прозы // Русская поэзия: хрестоматия / авт.-сост. Т.Е. Автухович и др. – Гродно: ГрГУ, 2010. – 327 с. URL: <http://ebooks.grsu.by/avtuhovich/i-v-banakh-lirika-serediny-xix-v-pod-vlastyu-prozy.htm>
- Бидерман Г. Энциклопедия символов. – М.: Республика, 1996. – 335 с.
- Большая литературная энциклопедия для школьников и студентов / В.Е. Красовский и др. – М.: Слово, 2003.
- Габдуллина В.И. Притчевая стратегия авторского дискурса // Вестник НГУ. Серия: История, филология. – 2008. – Т. 7. – Вып. 2: Филология. – С. 99-103.
- Гаспаров М.Л. Время Некрасова и Фета // Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. – М.: Фортуна Лимитед, 2002. – С.168-213.
- Гуревич А.М. Динамика реализма (в русской литературе XIX в.): пособие для учителя. – М.: ГИТИС, 1994. – 88 с.
- Гуревич А.М. Три стадии русского реализма: К спорам о литературных направлениях. URL: <http://kostromka.ru/revyakin/literature/495.php>
- Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – М., 1978.
- Доманский Ю.В. Архетипические мотивы в русской прозе XIX века. Опыт построения типологии // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. IV: Сб. науч. ст. / отв. ред. И.В. Фоменко. – Тверь, 1998. – С. 14-21.
- Есаулов И.А. Русская классика: Новое прочтение. – СПб.: Алетейя, 2012. – 448 с.
- История русской литературы XX века: в 2 ч.: учебник для бакалавров / под общ. ред. В.В. Агеносова. – 2-е изд. – М.: Юрайт, 2013. – 795 с.
- История русской литературы XIX века: первая половина: учебник для студентов пед. ин-тов по специальности 2101 «Русский язык и литература»/ А.И. Ревякин - Изд. 3-е. – М.: Просвещение, 1985. – 542 с.
- История русской литературы XIX века: учебник для бакалавров / Н.М. Фортунатов, М.Г. Урванцева, И.С. Юхнова. – 2-ое изд. – М.: Издательство Юрайт, 2013. – 671 с.
- История русской литературы XIX века. Часть 3: 1870-1890 годы: учебник для студ. филол. фак-тов / под ред. В.И. Коровина. – М., 2005. – 543 с.
- Кашпур О.А. Интерпретация стихотворения К.Д. Бальмонта «Я мечтою ловил уходящие тени...» // Проблемы обучения интерпретации произведений художественной литературы в вузе и школе. – Красноярск: КрасГУ, 2006. – С. 243-247.
- Колесов В.В. Древняя Русь: наследие в слове. Мир человека. – СПб., 2000.
- Лебедев Ю. И.С. Тургенев. М., 1990. — 608 с. — (Жизнь замечательных людей. Вып. 706).
- Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература 1950-1990-е годы: учеб.-метод. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. Т. 2. – М.: Академия, 2003.
- Литература Красноярского края: основные тенденции развития: учеб. пособие / Т.А. Бахор, В.С. Лобарева, О.Н. Зырянова, О.А. Кашпур, Н.А. Мазурова, Н.С. Тишевская, Л.С. Шмульская. – Красноярск: Сибирский федеральный ун-т, 2012. – 176 с.
- Литературная сказка в детском чтении: учеб. пособие./ В.С. Лобарева, Т.А. Бахор, О.Н. Зырянова, О.А. Кашпур, Н.А. Мазурова, Н.С. Тишевская, Л.С. Шмульская. – Красноярск: Сибирский федеральный ун-т, 2014. – 140 с.

- Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. – М., 1997.
- Моя первая Священная история: В рассказах для детей П.Н. Воздвиженского. – М.: Московский Свято-Данилов монастырь ИИИ "Голос", 1995.– 108 с.
- Николаев А.И. Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей. – Иваново: ЛИТОС, 2011. URL: <http://www.listos.biz/филология/николаев-а-и-основы-литературоведения/>
- Одинокое В.Г. Литературный процесс и духовная культура России: материалы к курсу лекций «История русской литературы XIX в.». – Красноярск: Изд-во КГПУ, 1998. – 160 с.
- Пумпянский Л.В. Классическая традиция // Собрание трудов по истории русской литературы. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 864 с. (Серия Язык. Семиотика).
- Размахнина В.К. Серебряный век: учебное пособие. – Красноярск: РИО КГПУ, 1999.
- Ревякин А.И. Проблема типического в художественной литературе. – М., 1959.
- Розенблюм Л.А. А. Фет и эстетика «чистого искусства» // Вопросы литературы. – 2003. – №2. – С. 105-103.
- Русская литература XX века. Дооктябрьский период: хрестоматия / Сост. Н.А.Трифонов. – М.: Просвещение, 1980.
- Савченко Т.К. Сергей Есенин и его окружение. – М.: «Прометей» МПГУ им. В.И. Ленина, 1990.
- Сарычев В.А. Эстетика русского модернизма. – Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1991.– 320 с.
- Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. – М., 1995.
- Турбанов И. Свет, тени, звук и тишина в повести И.С. Тургенева «Муму» // Топос: литературно-философский журнал. URL: <http://www.topos.ru/article/literaturnaya-kritika/svet-teni-zvuk-i-tishina-v-povesti-turgeneva-mumu> (дата обращения 18 мая 2015 г.)
- Учебно-исследовательская и проектная деятельность учащихся в школе: основные направления: учеб. пособие / под ред. Т.В. Захаровой, Т.А. Бахор. – Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2015. – 163 с.
- Фасмер М. Энциклопедический словарь русского языка: в 4 тт. – М., 1986.
- Фомина Е. «Муму» как канонический текст и Герасим как национальный тип // Русская филология. 25.– Тарту, 2014. – С.44-55.
- Формирование профессиональных компетенций при подготовке бакалавров педагогического образования: материалы производственной практики (из опыта работы): учеб. пособие/ под общ. ред. Т.А. Бахор, О.Б. Лобановой. – Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2014. – 228 с.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
РАЗДЕЛ I. ОСНОВЫ НАУКИ О ЛИТЕРАТУРЕ	5
1. Литературное произведение как системно-целостное единство	5
2. Художественный образ	8
3. Сюжет и фабула литературного произведения.	11
Композиция.	
4. Стих и проза. Системы стихосложения	13
5. Язык художественного произведения	16
6. Литературные роды и жанры	26
7. Мировой литературный процесс: основные термины и понятия	29
РАЗДЕЛ II. ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII - XXI ВВ.	33
8. Многообразие литературных направлений в XVIII в.	33
9. Развитие русской литературы в первой половине XIX века	37
10. Развитие реализма в русской литературе второй половины XIX в.	55
11. Развитие русской поэзии рубежа XIX- XXвв. (1890-1917 гг.)	74
12. Литературный процесс 1920-1980-х гг.	89
13. Литературный процесс конца XX - начала XXI в.	104
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	119
ТЕМЫ РЕФЕРАТОВ	120
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	121

Учебное издание
Тамара Андреевна Бахор
Ольга Николаевна Зырянова,
Ольга Анатольевна Кашпур,
Вера Степановна Лобарева,
Надежда Алексеевна Мазурова,
Светлана Викторовна Мамаева,
Лариса Степановна Шмутьская

Литература с основами литературоведения

Редактор И.А. Вейсиг
Компьютерная верстка авторов

Подписано в печать 25.06.2015. Формат 60 × 84/ 16
Усл. печ. л. 8,5. Бумага офсетная
Тираж 200 экз. Заказ

Издательский центр
Библиотечно-издательского комплекса
Сибирского федерального университета
660041, Красноярск, пр. Свободный, 79
Тел/факс 8 (391) 206 - 21 - 49

Отпечатано в «Литера-принт»
г. Красноярск, ул. Гладкова, 6, цокольный этаж
т. 294-15-77