

**Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное агентство по образованию**

**Орский гуманитарно-технологический институт (филиал)
Государственного образовательного учреждения
высшего профессионального образования
«Оренбургский государственный университет»**

О. А. Карманова

**ОСНОВНЫЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ РУБЕЖА XIX – XX вв.**

*Утверждено редакционно-издательским советом ОГТИ
в качестве учебно-методического пособия*



Орск 2006

УДК 882
ББК 83.3.(2Рос=Рус.)1
К24

Научный редактор:

*Литвинюк М. А., кандидат филологических наук,
доцент кафедры литературы, теории
и методики обучения литературе
(Орский гуманитарно-технологический институт)*

Рецензенты:

*Меркулова М. Г., кандидат филологических наук,
доцент кафедры зарубежной литературы
(ГОУ ВПО «Астраханский государственный университет»);*

*Садырина Т. И., кандидат филологических наук,
доцент, зав. кафедрой русской литературы
(Красноярский государственный педагогический университет)*

**К24 Карманова, О. А. Основные вопросы изучения истории
русской литературы рубежа XIX – XX вв. : учебно-методическое
пособие / О. А. Карманова. – Орск : Издательство ОГТИ, 2006.
– 171 с. – ISBN 5-8424-0289-0.**

ISBN 5-8424-0289-0

© Карманова О. А., 2006
© Издательство ОГТИ, 2006

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|--|-----|
| ВВЕДЕНИЕ | 5 |
| 1. СОДЕРЖАНИЕ ПРОГРАММЫ ДИСЦИПЛИНЫ «ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА»..... | 6 |
| 2. ЛЕКЦИОННЫЙ МАТЕРИАЛ..... | 18 |
| 2.1. Особенности общественно-политической, культурной и литературной жизни рубежа веков. Религиозные и идейные искания | 18 |
| 2.2. Пути и перепутья русского реализма конца XIX – начала XX века | 24 |
| 2.3. Русская сатира «рубежа» веков | 29 |
| 2.4. Творчество Ивана Алексеевича Бунина (1870-1953)..... | 38 |
| 2.5. Творчество Александра Ивановича Куприна (1870-1938) | 49 |
| 2.6. Творчество Леонида Николаевича Андреева (1871-1919) | 58 |
| 2.7. Творчество Ивана Сергеевича Шмелева (1873-1950)..... | 70 |
| 2.8. Творчество Бориса Константиновича Зайцева (1881-1972)..... | 79 |
| 2.9. Творчество Алексея Максимовича Горького (1868-1936) | 86 |
| 2.10. Модернизм. Поэтические течения русского модерна | 100 |
| 2.11. Творчество Константина Дмитриевича Бальмонта (1867-1942) | 119 |
| 2.12. Творчество Александра Александровича Блока (1880 – 1921) | 123 |
| 2.13. Творчество Николая Степановича Гумилёва (1886 – 1921).. | 134 |
| 2.14. Творчество Анны Андреевны Ахматовой (1889-1966) | 142 |
| 2.15. Творчество Виктора Владимировича Хлебникова (1885-1922) | 152 |
| 2.16. Творчество Владимира Владимировича Маяковского (1893- 1930) | 158 |
| 3. СЕМИНАРСКИЕ ЗАНЯТИЯ..... | 163 |
| Занятие 1. Художественное своеобразие повести И. А. Бунина «Деревня» | 163 |
| Занятие 2. Повесть А. И. Куприна «Поединок» | 163 |
| Занятие 3. «На дне» М. Горького как социально-философская драма | 164 |
| Занятие 4. Художественная модель мира в романе И. С. Шмелёва «Лето Господне» | 165 |
| Занятие 5. Символизм..... | 165 |
| Занятие 6. Акмеизм. Футуризм..... | 166 |

| | |
|--|-----|
| 4. ТЕМЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ | 169 |
| 4.1. Поэма А. Блока «Двенадцать» | 169 |
| 4.2. Поэтический мир М. И. Цветаевой | 170 |
| 5. ПРОГРАММА САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ | 171 |
| 6. ДИАГНОСТИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ ИТОГОВОГО КОНТРОЛЯ КАЧЕСТВА УСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ..... | 171 |
| ПРИЛОЖЕНИЕ..... | 173 |
| Блок художественных произведений для обязательного чтения . | 173 |

ВВЕДЕНИЕ

Учебно-методическое пособие «Русская литература конца XIX – начала XX веков» выполнено на основе Государственного образовательного стандарта высшего профессионального образования 2005 года и имеет целью упорядочить материал, необходимый для освоения означенной дисциплины вузовского курса. Пособие содержит как лекционный материал, так и списки литературы, рекомендованной для более глубокого усвоения изучаемых вопросов.

Методическое пособие ориентирует студентов в самостоятельной работе по дисциплине вопросами семинарских занятий и вопросами тем для самостоятельного изучения. Диагностический материал позволяет студентам проверить усвоение ими содержания изучаемого курса.

Автор ни в коей мере не стремится подменить учебники по истории русской литературы XIX – начала XX веков материалами пособия. Наша задача – сориентировать студентов в многочисленных концепциях этого напряженного этапа развития отечественной литературы.

Мы благодарны всем литературоведам, на работы которых опирались при написании данного учебно-методического пособия.

1. СОДЕРЖАНИЕ ПРОГРАММЫ ДИСЦИПЛИНЫ «ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА»

Введение. Историческая обстановка в России конца XIX – начала XX веков. Своеобразие литературного процесса и религиозно-философские искания «рубежа» веков. Отражение в духовной жизни России социальных противоречий и противоречий общественной мысли. Возникновение апокалипсических мотивов завершённости мира. Поиск путей духовного обновления мира. Сближение философии и литературы в осмыслении роли духовного начала в жизни общества.

Раздел I. Особенности русского реализма начала XX в.

Развитие русского классического реализма XIX века в творчестве писателей и поэтов «рубежа» веков: И. Бунина, В. Вересаева, А. Куприна, И. Шмелёва, Л. Андреева, Б. Зайцева, М. Горького и др.

Особенности художественного освоения действительности у нового поколения реалистов. Соединение в их поэтике черт реалистического художественного метода и приёмов модернистской литературы. Отсутствие дидактизма. Интерес к внутреннему миру «пёстроного» человека. Формирование принципов социалистического реализма.

Тема 1. И. А. Бунин (1870-1953)

И. Бунин как продолжатель традиций русской классической литературы. Поэзия раннего Бунина, её традиционность и своеобразие, характер восприятия мира и изображения вечно прекрасной природы («Листопад»).

Особенности демократизма писателя. Рассказы о деревне («Танька», «На хуторе», «Вести с родины»). Судьбы крестьянства и мелкопоместного дворянства в прозе Бунина этих лет, философский характер и лиро-эпическая манера его повествования («Антоновские яблоки», «Эпитафия», «Новая дорога», «Сосны», «Мелитон»).

Сближение с группой писателей «Среды», знакомство с М. Горьким, участие в сборниках «Знание». Усиление социальных мотивов под влиянием первой русской революции. Поклонение прошлому, ранее достигнутым ценностям культуры. Пересмотр представлений о взаимоотношениях крестьян и дворян. Скептическое отношение к социальной борьбе.

Изображение вымирающего дворянства в повести «Суходол». Разобщение и внутреннее опустошение её героев. Проблема национального характера и судьбы русского крестьянства. Значение образа Натальи.

Повесть «Деревня» и своеобразие отражения революции 1905 г. в повести. Проблема народа и противоречивость её решения. История братьев Красовых. Двойственность социальных оценок и объективная значимость философских обобщений. Мастерство Бунина-прозаика.

Рассказы 1910-х гг. о судьбах русского народа («Захар Воробьёв», «Весёлый двор», «Иоанн-Рыдалец», «Ночной разговор» и др.). Захар Воробьёв как идеал русского человека для Бунина. Резкая оценка жестоких инстинктов «своевольной» души.

Первая мировая война и усиление критических тенденций в творчестве Бунина. Приговор капиталистическому миру в рассказах «Братья», «Господин из Сан-Франциско». Широкое символическое обобщение буржуазной действительности и пессимистическая трактовка человеческого бытия. Вечные проблемы жизни и смерти, любви, преступления и наказания в рассказах «Чаша жизни», «Лёгкое дыхание», «Петлистые уши» и др. Своеобразие выражения авторской позиции, художественной структуры, словесной живописи, философской насыщенности образной ткани бунинского повествования. Сочетание реализма, объективного проникновения в жизненные процессы с философским пессимизмом в изображении значительных явлений современности.

Отношение Бунина к социалистической революции и его творчество в эмиграции. Цикл рассказов «Тёмные аллеи», повесть «Митина любовь», роман «Жизнь Арсеньева», развитие в них реалистических традиций и мастерства писателя. Интерес Бунина к изначальным истокам и смыслу человеческого бытия, любовное изображение прошлого, русского быта и природы. Трагическое мироощущение автора.

Вторая мировая война. Деятельность писателя в эти годы. Поэзия Бунина и отражение в ней чувства одиночества, отчуждения.

Выдающаяся роль Бунина в развитии критического реализма, в освоении его разнообразных форм и жанров, в обогащении русского литературного языка.

Тема 2. А. И. Куприн (1870-1938)

Путь А. Куприна в литературу, богатство жизненных впечатлений, первые литературные опыты (стихи, очерки, фельетоны, рассказы). Острота социальных коллизий в раннем творчестве писателя, ин-

терес к «маленькому» человеку. Рассказы из армейского быта («Дознание», «Прапорщик армейский»), из чиновничьего мира («Негласная ревизия», «Просительница»).

Изучение положения и быта донбасских рабочих. Повесть «Молох», отражение в ней антагонизма мира труда и капитала. Конфликт личности и буржуазного общества. Драматизм отношений Боброва с окружающим миром, характер его протеста против социального зла. Мастерство писателя в изображении бунтующей души. Повесть «Олеся» и проблема «естественного человека». Сближение Куприна с А. Чеховым, встреча с Л. Толстым, участие в «Журнале для всех», сборниках «Знание». Усиление прогрессивных тенденций в творчестве писателя.

Творческий подъём Куприна накануне первой русской революции. Широта социального анализа жизни царской армии в повести «Поединок». Психологическая ёмкость образа Ромашова, его наблюдения и трагические переживания, напряжённость внутренней эволюции героя. Ромашов и Хлебников. Смысл отношений Ромашова с Назанским и Шурочкой Николаевой. Мастерство раскрытия характеров. Значение повести.

Творчество Куприна в годы первой русской революции. Очерки «События в Севастополе». Героико-романтическая аллегория «Сны». Идейные противоречия в годы реакции («Ученик», «Морская болезнь»).

Красота духовной жизни человека в повести «Суламифь», рассказе «Гранатовый браслет». Ненависть писателя к насилию, мещанскому существованию («Чёрная молния», «Анафема»). Мастерство Куприна-рассказчика, глубина развёрнутых психологических мотивировок, значительность художественной символики, острота сюжетных коллизий.

Замысел и его воплощение в повести «Яма», её идейно-художественные противоречия. Абстрактность мечты о свободном будущем и скептическое отношение автора к борьбе за осуществление гуманистических идеалов.

Обращение к прошлому России в годы эмиграции. Тоска по родине, чувство одиночества и отверженности. Возвращение Куприна на родину.

Развитие традиций Л. Толстого, А. Чехова и особенности реалистического мастерства Куприна-новеллиста. Художественная значи-

тельность созданных писателем картин русской жизни конца XIX – начала XX вв.

Тема 3. Л. Н. Андреев (1871-1919)

Место Андреева среди писателей-реалистов начала XX в., своеобразие и противоречивость его идейно-художественных исканий. Последовательный демократизм и гуманизм писателя. Глубина проникновения в трагические явления действительности. Эволюция творческой индивидуальности Л. Андреева под влиянием модернистских принципов мироотражения.

Вступление Л. Андреева в литературу, его работа в «Курьере». Значение М. Горького в творческой судьбе молодого писателя. Реалистическая основа ранних рассказов («Баргамот и Гараська», «Петька на даче», «Ангелочек», «Большой шлем» и др.), протест против угнетения человека. Л. Толстой о рассказе «Жили-были».

Спор о Ницше в «Рассказе о Сергее Петровиче». Антирелигиозные мотивы в «Жизни Василия Фивейского» и идейно-творческие противоречия писателя. Максимализм представлений о самоотречении героя во имя служения обездоленным. Антивоенный рассказ «Красный смех», его идейная актуальность, философский смысл и художественное новаторство.

Л. Андреев в годы первой русской революции. Общественная позиция писателя. Протест писателя против реакционного террора. Прославление духовной красоты, благородства, стойкости революционеров в «Рассказе о семи повешенных», гуманистический пафос рассказа и его общественный резонанс.

Драматургия Андреева. Его теория новой драмы («Письма о театре»). Разнообразие художественных форм в практике Андреева-драматурга: бытовые драмы («Дни нашей жизни»), стилизованные («Жизнь человека»), символические («Чёрные маски»), философские («Анатэм»), психодрамы («Мысль»), драмы-исповеди («Реквием»), сатирические водевили («Конь в сенате») и др.

Общедемократический пафос произведений Л. Андреева 1910-х гг., направленный против пошлости, насилия, мещанства. Противоречивое развитие социальных мотивов в годы первой мировой войны, выражение их в повести «Иго войны» и рассказе «Ночной разговор».

Своеобразие реализма Л. Андреева и его модернистские модификации. Отражение в творчестве писателя острых конфликтов вре-

мени, потрясений общественной мысли. Значение творчества Андреева и его традиции в мировом литературном процессе.

Тема 4. И. С. Шмелев (1873-1950)

Путь И. Шмелева в литературу. Годы учебы. Москва, Замоскворечье, духовный и культурный быт русского купечества в его художественных произведениях. Проблематика и стиль первых публикаций: «У мельницы», «На скалах Валаама». Возвращение к Валааму в эмигрантском творчестве («Старый Валаам»). Впечатления о жизни в уездных городах Московской и Владимирской губерний и отражение этих впечатлений в творчестве: «В норе», «Под небом». Знакомство с Горьким. Публикации в издательстве «Знание». Повесть «Человек из ресторана». Смысл заглавия. Конфликт. Слог. Сюжет и деталь в сборниках «Карусель», «Суровые дни», «Лик сокрытый».

Периодизация творчества И. Шмелева. «Неупиваемая чаша» в творчестве писателя. Портрет, икона, дневник, летопись, православный календарь в содержании повести. Черты стиля эпохи в «Неупиваемой чаше», в романе «Лето господне», повести «Богомолье». Поэтизация быта и уклада. Способы художественного обобщения в повести «Солнце мертвых». Эпическое и лирическое в творчестве.

Традиции русской классики в творчестве писателя и его место в истории русской литературы.

Тема 5. Б. К. Зайцев (1881-1972)

Литературное ученичество у Тургенева и Чехова. Поиск собственного пути в 1900-е годы. Стиль рассказа «Волки». Деталь и сюжет в произведении. Поэтическое и импрессионистское в новеллистике. Пьеса «Усадьба Ланиных» в театре им. Евг. Вахтангова. Участие Б. Зайцева в Московском литературном кружке. Дружба и творческий диалог с И. А. Буниным. Черты стиля эпохи в названии и содержании романа «Голубая звезда». Символическое в фамилии главного героя и в его портрете.

Периодизация творчества писателя. Проблема жанра «Преподобного Сергия Радонежского». История России, русского человека, православной веры через призму Россия – Запад. Стиль художественных биографий А. Чехова, Л. Андреева, И. Бунина. Своеобразие перевода «Ада» Данте. Традиции русской литературы в творческом почерке писателя и «свой голос».

Литературоведение и критика о творчестве Зайцева.

Тема 6. М. Горький (1868-1936)

Путь идейно-художественных исканий М. Горького (А. М. Пешкова). Становление его эстетических взглядов под воздействием русской классической литературы и революционно-демократической критики. Отношения М. Горького с Л. Толстым, А. Чеховым и В. Короленко. Сближение с марксистами, с большевистским подпольем. Определяющая роль революционного движения, русской социал-демократии в формировании мировоззрения и творческой позиции писателя.

Творчество М. Горького 1890-х – начала 1900-х гг. Пафос пробуждения народных масс в ранних героико-романтических и реалистических произведениях писателя, протест против мещанской ограниченности и буржуазного индивидуализма. Поиски нового героя, поэтизация духовной силы человека, стремление к свободе, гимн жизни и борьбе в легендах и песнях 90-х гг. («Макар Чудра», «Девушка и смерть», «О Чиже, который лгал, и о Дятле – любителе истины», «Старуха Изергиль», «Песня о Соколе» и др.).

Эволюция героико-романтической прозы М. Горького, конкретизация романтического идеала активной личности, реальная основа, народно-поэтические мотивы, поэтика горьковской романтики.

Богатство проблематики реалистической прозы 90-х гг. Критика буржуазных устоев и антигуманистической морали буржуазного мира. Раскрытие пробуждающегося сознания угнетённых масс. Значение и особенности рассказов и повестей о босяках («Челкаш», «Коновалов», «Бывшие люди», «Супруги Орловы» и др.). Суровая правда жизни в изображении деревни («Шабры», «Кирилка», «Ма-а-аленькая!»), «хозяев жизни», купцов и промышленников («Госка», «Колокол» и др.), интеллигенции («Встреча», «Варенька Олесова») и вера писателя в силу народа. Галерея социальных типов в реалистических произведениях.

Создание крупных эпических форм. Пути русского капитализма в повестях «Фома Гордеев» и «Трое». Принципы раскрытия общественных процессов, конфликтов, характеров.

Творчество М. Горького накануне и в годы первой русской революции. Поэзия революционного призыва в «Песне о Буревестнике». Особенности романтических характеров и их воплощение в произведениях этих лет.

Обращение М. Горького к драматургии. Новаторство пьесы «Мещане». Особенности конфликта. Своеобразие внутреннего дей-

ствия, образ революционера Нила. «На дне» как жанр новой социально-философской драмы. Проблемы интеллигенции и народа в пьесах «Дачники», «Дети солнца», «Варвары».

Участие Горького в первой русской революции. Статьи в большевистской печати («Заметки о мещанстве»).

Роман «Мать» как широкое художественное обобщение опыта первой русской революции. Освобождение человека из народа от внутреннего и социального рабства (Ниловна). Образы новых людей России в романе (Павел, Находка, Рыбин, Николай Иванович и др.). Психологическое мастерство раскрытия характеров, романтическая окрылённость повествования. Своеобразие романа как произведения социалистического реализма.

Идейно-художественное новаторство Горького-прозаика и драматурга.

Творчество М. Горького в годы реакции и нового революционного подъёма.

Цикл «окуровских» повестей – художественная энциклопедия общерусской уездной жизни. Обличение психологии мещанства. Типы окуровских обитателей, отражение процесса идеологического размежевания уездной России. Причины сатирического сгущения красок. Неизбежность социальной революции как идея «окуровской» хроники.

Цикл рассказов и очерков «По Руси»: философская лирика повествования, народная лексика, яркость словесных красок. Искания и думы русских людей о «превосходной должности быть на земле человеком».

«Сказки об Италии», их «земная» романтика, своеобразие отражения в них революционного подъёма. Жизненный материал и жанр легенды.

Автобиографические повести «Детство» и «В людях». Широта охвата русской действительности в изображении общественных явлений. Горьковская концепция народа и личности. Рост нового человека в условиях борьбы со «свинцовыми мерзостями» собственнической России. Вера в будущее народа.

Публицистика М. Горького после октябрьского переворота. «Несвоевременные мысли» как отражение взглядов писателя на революционный процесс. Значение творчества М. Горького.

Раздел II. Особенности русского модернизма и его течения

Возникновение модернистского направления в русской литературе как протест против господствующего в XIX столетии позитивизма и реализма. Модернизм и декаданс. Поиски духовного обновления мира. Течения русского модернизма. Символизм. Акмеизм. Футуризм.

Тема 1. В. Брюсов (1873-1924)

Творчество В. Брюсова 90-х гг., декадентские позиции молодого поэта и его первые литературные опыты. Программный характер сборников «Русские символисты», «Шедевры», «Это – я». Брюсов и западноевропейская поэзия символизма (П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме). Идея искусства для искусства, индивидуалистического своеволия, иррационализма творчества, культ формы («Сонет к форме», «Юному поэту»).

Историческое прошлое и современность в сборниках «Третья стража», «Городу и миру», «Венок», обращение к мифологии. Влияние традиций русской классической поэзии и событий современности на усиление социальных и реалистических начал в поэзии Брюсова 900-х гг. («Кинжал», «Довольным», «Хвала человеку»).

Противоречивое отношение Брюсова к событиям первой русской революции («Каменщик», «Грядущие гунны», «Близким»). Урбанистический характер его поэзии («Городу», «Конь блед»).

Уход в мир иллюзий, мотивы социального пессимизма (сб. «Зеркало теней»). Обращение к истории, культ античности, поиски героического. Эволюция Брюсова от декадентского субъективизма к реалистической объёмности поэтических структур, к «повседневной», «грубо кованной речи».

Особенности историзма Брюсова-прозаика, его исторические романы «Огненный ангел», «Алтарь победы», «Юпитер поверженный». Обращение к драматургии. Брюсов-переводчик, литературный критик, учёный.

Литературная и общественная деятельность Брюсова в годы Советской власти. Новое отношение к миру и поиски новых форм (сб.: «В такие дни», «Миг», «Дали» и др.).

Значение творчества В. Брюсова для русской литературы.

Тема 2. А. Блок (1880-1921)

Идейно-эстетические позиции поэта и основные этапы его творческого пути. Созерцательно-романтический характер раннего твор-

чества («Стихи о Прекрасной Даме»), близость к идеалистической философии Вл. Соловьёва, мистическая трактовка любви, отвлечённые символистические образы. Музыкальная выразительность стиха.

Поиски новых тем и поэтических средств накануне первой русской революции («Распутья»), сближение с реальной жизнью, её противоречиями («Фабрика», «Из газет»), предчувствие надвигающихся перемен («Всё ли спокойно в народе?», «Её прибытие»).

Сочувственное отношение Блока к революции 1905 г. Путь поэта к Родине и народу («Вися над городом всемирным», «Ещё прекрасно серое небо», «Сытые») и противоречивость его позиции («Барка жизни встала», «Шли на приступ», «Митинг»). Обращение к некрасовской традиции, новый лирический герой и социальные мотивы в поэзии Блока этого времени. Особенности повествовательной манеры и реалистические элементы в стихах городского цикла («Холодный день», «В октябре», «Окна во двор», «На чердаке» и др.). Конфликт мечты и действительности («Незнакомка»).

Обращение к драматургии. Пересмотр былых мистических настроений в пьесе «Балаганчик».

Блок между двумя революциями. Поиски связи искусства и жизни, решение проблемы интеллигенции и народа (пьеса «Песня судьбы», статья «Народ и интеллигенция»). Трагедия человека в современном мире. («Страшный мир», «На железной дороге»). Мнимое и истинное счастье, назначение человека и художника («Соловьиный сад»).

Обличение буржуазного мира и его морали, идея мятежа, предчувствие перемен (поэма «Возмездие», цикл «Ямбы»).

Богатство любовной лирики Блока («Снежная маска», «О доблестях, о подвигах, о славе», «Кармен» и др.).

Сборник «Родина». Образ Родины в поэзии Блока. Художественное своеобразие и новаторство патриотической лирики Блока.

Особенности восприятия революции в поэме «Двенадцать». Образы красногвардейцев. Изображение старого мира. Структура, поэтика, ритмика поэмы.

Необходимость обновления России (статья «Интеллигенция и революция»), призыв к миру и братству народов («Скифы»). Значение Блока в развитии отечественной поэзии.

Тема 3. Н. С. Гумилев (1889-1921)

Слово в поэзии акмеистов. Иерархия искусств в теоретизированиях акмеистов. Свообразие синтеза искусств и реформирование

традиционных поэтических жанров. Роль поэта и назначение поэзии. Жанры баллады, стихотворной новеллы, романса, песни у Н. Гумилева. Черты стиля эпохи в лирике, поэме, прозе.

Неоромантическое в стиле Н. Гумилева. Функция экзотизмов. Лирический герой. Символическое у Гумилева. Поэма и проза поэта.

Тема 4. А. А. Ахматова (1889-1966)

Путь А. Ахматовой (Горенко) в литературу, вступление в «Цех поэтов», участие в журнале «Аполлон» и сборнике «Гиперборей». Книги стихотворений «Вечер» (1912), «Чётки» (1914), «Белая стая» (1917). Ахматова и акмеизм.

Традиции Пушкина, Лермонтова, Тютчева и своеобразие художественного мира Ахматовой. Вещность, материальность её поэзии как «сложного лирического романа», глубина чувств и психологических движений. Противоречия и трагические мотивы любовной драмы, духовный мир мятущейся героини, предчувствие больших социальных перемен.

Особенности поэтики, новаторство, стилизация, эстетизм.

Старое и новое в книгах «Подорожник» (1921), «Anno Domini», «Из шести книг» (1940). Обращение к народной трагедии и мотивы одиночества, разлад со временем и трудности его преодоления. «Реквием» – плач по всем погибшим во время сталинского террора. Художественное своеобразие поэмы. Патриотические идеи в поэзии Ахматовой периода Великой Отечественной войны и в послевоенные годы. Обращение к гражданской, философской и публицистической лирике. Книга «Бег времени» (1965), идея судеб Родины и человечества. «Поэма без героя» (1940 – 1962) как итоговое произведение, «поэма памяти», синтетическое осмысление современности.

Ахматова и поэтическая культура XX в. Мастерство перевода зарубежных поэтов. Статьи и исследования о Пушкине, русском и зарубежном искусстве. Художественные искания Ахматовой и мировая поэзия.

Тема 5. О. Э Мандельштам (1891-1938)

О. Мандельштам – певец мировой культуры. Стихотворение «Я не слыхал рассказов Оссиана», статья «Слово и культура», эссе «Разговор о Данте» как выражение эстетической позиции писателя, видевшего в мировой культуре и слове возможность преодолеть трагедию времени. Понятие эллинизма.

Три периода творчества поэта.

Акмеистские мотивы в книгах стихов «Камень» и «Tristia». Идея одухотворения вещного мира. Обращение к античным и средневековым образам. Своеобразие лирического героя первых книг поэта: предельная отстраненность повествователя.

Темы одиночества, изгойства лирического героя в стихах 20-х годов. Обретение лирическим героем черт современника XX века.

Проза О. Мандельштама («Шум времени» и «Египетская марка»). Родовой и культурный контекст. Импрессионистская эстетика «Египетской марки», сознание повествователя как способ организации повествования и выражения эстетической и нравственной позиций автора.

Поэзия 30-х годов. Мотивы отчаяния. Раздвоенность лирического героя, образ тени – второго лирического «я» поэта. Образы «века-волкодава» и «людья». Воронежские стихи. Мотив противостояния ударам судьбы. Тема освобождения лирического героя от страха. Пейзажная лирика. Жизнеутверждающее восприятие природы. Дальнейшая демократизация стиха: просторечие, отказ от аскетических рифм, интерес к ассонансам и т.д.

Философский характер «Стихов о неизвестном солдате».

Трагическая судьба поэта.

Тема 6. В. Хлебников (1885-1922)

Подписание футуристами общих манифестов, общие концерты. Славянский миф, древнее слово в практике создания языка будущего. «Самовитое слово» В. Хлебникова. Жизнестроительность искусства символистов в практике футуристов. Поэт и его роль в понимании футуристов.

Тема 7. В. В. Маяковский (1893-1930)

Путь поэта в литературу. Теория футуризма и её противоречия в творческой практике поэта.

Идеи и образы ранней лирики Маяковского: антибуржуазная целеустремлённость, гуманистический и романтический пафос, трагические мотивы.

Раскрытие конфликта человека со старым миром в трагедии «Владимир Маяковский» и поэме «Человек». Мотивы одиночества героя («Флейта-позвоночник»). Поэма «Облако в штанах» как программное произведение поэта. Обличение виновников мировой войны («Война и мир») и смысл нарисованной поэтом социальной утопии.

Дореволюционная сатира поэта, его публицистические и литературно-критические выступления этих лет. Дань футуризму в этих выступлениях.

Своеобразие формы дооктябрьской поэзии Маяковского, особенности его образных средств, метрики и ритмики.

Тема 8. М. И. Цветаева (1892-1941)

Внегрупповая литературная позиция М. Цветаевой. Романтизм творчества поэтессы.

Первые стихи («Молитва», «Волшебный фонарь», «Из двух книг»). Импрессионистичность, дневниковость ранней лирики Цветаевой.

Трансформация романтического образа вольности в образ свободы-отравы в книге стихов «Лебединый стан». Противостояние лирической героини и революционной стихии. Тема самозванства, невинной крови. Символика белого и черного.

Интимная лирика 20-х годов. Любовные драмы в поэзии Цветаевой.

Эмигрантская лирика (сборники «Психея», «Ремесло»). Трагический образ мятущейся героини, ее максимализм и романтическая устремленность. Тема внутренней неустроенности. Образ России. Синтаксические и ритмические особенности поэзии М. Цветаевой. Лексика, звукопись.

«Поэма горы», «Поэма конца», «Поэма лестницы» и их идейно-художественное своеобразие.

Лирическая проза («Мой Пушкин», «Повесть о Сонечке» и др.).

Ощущение трагедии надвигающейся новой мировой войны в цикле стихов о Чехии.

Возвращение на родину. Последние стихи.

2. ЛЕКЦИОННЫЙ МАТЕРИАЛ

2.1. Особенности общественно-политической, культурной и литературной жизни рубежа веков. Религиозные и идейные искания

Конец XIX – начало XX века – переломный период в истории общественной и культурной жизни России. Ощущение «упадка», характерное для западноевропейских литератур второй половины XIX века, приобретает у нас особое значение. Русский романтизм не знал форм острого духовного кризиса, как во Франции или в Германии. Отечественную литературу в большей степени интересовал вопрос не индивидуального духовного разлада, а исследования противоречий «коллективного духовного “я”». Отсюда и тема судьбы поколения, а не героя в русском романтизме.

На «рубеже» веков сознание русского общества меняется. Прежде всего, это следствие реформы 1861 г., отменившей крепостное право и поставившей русского человека перед личностной ответственностью перед жизнью. Отсюда обостренный общественный интерес к историческому опыту прошлого, переосмысление уже имевшихся идеологических, религиозных концепций общественного развития, поиск нового «духовного стержня». Этот поиск шел во всех сферах духовной жизни: художественной, философской, религиозной.

Эпоха «рубежа» веков была и временем величайших естественнонаучных открытий (теория относительности, квантовая теория и др.), поколебавших прежние представления о строении мира. «Неопозитивисты» утверждали, что «материя исчезла». Вселенная казалась философам-идеалистам непостижимым хаосом. Кризис прежних научных представлений воспринимался как невозможность рационального познания сложности мироздания. На этой почве расцветали иррационализм и интуитивизм. Обострился интерес к философии Платона, Канта, русской идеалистической философии. Шел напряженный поиск основ «духовного» возрождения. С одной стороны, чувство катастрофизма, завершенности «классической культуры», с другой – поиск духовного обновления. Это противоречие времени сближает философию и литературу в осмыслении духовного начала в жизни общества. Такой подъем общественных и духовных интересов, начавшийся с середины 90-х годов, позволил современникам говорить о наступившем «серебряном веке» русской культуры. Так,

начиная с Н. Бердяева, термином «серебряный век» стали обозначать период с 90-х годов XIX века до начала XX столетия. Позже верхняя граница периода утвердилась на отметке: 1917 год. Это объяснялось естественной целостностью развития литературы.

После 1917 года русская культура была разделена на два потока: официальную и эмигрантскую, включающую в себя и внутреннюю эмиграцию. Однако это не остановило развитие литературного процесса, но сильно деформировало его. Процессы, начатые еще в конце XIX столетия, продолжили свое развитие в русской литературе вплоть до 30-х годов XX века, когда на смену им в России пришла советская литература, а «русское зарубежье» пошло своим путем.

Периодизация русской литературы «рубежа» веков

I этап (1890-1900 гг.) характеризуется вызреванием новых тенденций в политической, культурной, литературной жизни России. Зарождаются модернистские течения. Оформляются символистские творческие концепции. Проявляются неоромантические тенденции в культуре (творчество М. Горького), новые имена в поэзии и прозе: И. Бунин, А. Куприн, В. Вересаев и др. Идет развитие классического реализма на новом этапе.

II этап (1904 – начало десятых годов) – время «катастроф» в русской жизни. Под знаком революции 1905-1907 гг. развивается вся русская литература. Революция вносит резкие разграничения в среду и символистов, и реалистов. Меняется ракурс мировидения художников, идет интенсивное переосмысление как современности, так и духовного опыта прошлого (сборник статей «Вехи»). По-новому оцениваются связи писателя и нового читателя. Идет активная демократизация искусства. Обнаруживается несостоятельность философских и эстетических построений символистов 90-х годов. Начинается кризис символизма. На литературную арену выходят младосимволисты. Происходит решительная переоценка взаимоотношений личности и среды, изменяется концепция личности. Если в классическом реализме XIX века человек рассматривался как результат социальных воздействий и обстоятельств, то на «рубеже» веков литература глубже проникает в антропологическую, метафизическую, физиологическую сущности личностного «я». Отсюда и попытка теоретического, эстетического обоснования натурализма. Правда, в отличие от французской, отечественная литература не дала натурализму оформиться в целостную художественную систему. Натурализм остался лишь тен-

денцией в реализме начала века, проявившейся в творчестве М. Арцыбашева, Д. Айзмана, В. Муйжеля, А. И. Эртеля. Ставя знак равенства между социальными и биологическими явлениями, натурализм единственным и вечным законом жизни признавал только борьбу за существование. В качестве философской базы натурализм выдвигал позитивизм. Все сводя только к эмпирическому восприятию мира, натуралисты в центр внимания ставили человека-зверя, свободного от социальных и нравственных норм. Такой взгляд определял интерес писателей-неонатуралистов к биологической природе человека, к деталям его физиологической жизни. Художественное творчество отсюда сводилось к простому копированию единичных предметов, явлений.

III этап (1910-е годы). Период своеобразного литературного обновления. В это время активно заявляют о себе акмеисты и футуристы. Seriously меняется идейно-стилевая система реализма. Возникает интерес к вещному миру и одновременно к философскому обобщению. Эта стилевая особенность станет доминирующей в творчестве писателей, вступивших в литературу в это десятилетие (М. Пришвин, С. Сергеев-Ценский), а также в прозе И. Бунина, А. Куприна, М. Горького. Особый интерес вызывает новокрестьянская (Н. Клюев, С. Клычков, С. Есенин) и пролетарская (Ф. Шкулев, Г. Кржижановский) поэзия.

Таким образом, говоря о развитии литературного процесса в России рубежа XIX-XX вв., необходимо отметить сосуществование двух художественных систем: классической и модернистской. Классическая художественная система представлена различными течениями, пересекающимися как в творчестве отдельных авторов, так и в литературном процессе в целом. К таким течениям относятся реализм, сентиментализм, романтизм. Их общность определяется наличием определенных моделей гармонии человека с миром.

Модернистская художественная система в принципе отвергает подобный вариант взаимоотношений, провозглашая хаос как данность, погружаясь в исследование его. Но при этом модернисты не оставляют мечты о гармонии, четко осознавая, что это лишь мир творимой ими легенды.

Сосуществуя в едином временном пространстве, эти системы пересекались, влияя друг на друга [4, 7-12].

Религиозные и идейные искания рубежа XIX-XX вв.

Поиск путей духовного преображения личности приводил к разным, порой противоположным тенденциям общественного сознания.

Так, большевики верили в пробуждение революционной мысли, чувства классовой ненависти; единство трудящихся масс. Сторонники буржуазно-демократической республики стремились к капиталистическому обновлению отсталого государственного устройства.

Однако русская литература «рубежа» веков в большей степени будет тяготеть не к социальному, а к духовному преображению мира. Отсюда поиск внутренних ресурсов личности, стремление этического совершенствования.

В многочисленных поисках духовных основ жизни большую притягательность имели различные религиозные вероучения, и прежде всего, христианская философия.

Однако религиозно настроенную интеллигенцию вовсе не удовлетворяли церковно-официозные постулаты. Предпринимались попытки заново осмыслить учение Христа, найти в нем ответ на исторически возникшие вопросы о судьбе народа и отдельной личности в огненной стихии революции. Появились разные концепции неоправославия. Они так или иначе опирались на вдохновенные дерзания в этой области Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, Вл. Соловьева.

Так, Л. Н. Толстой тесно связал реальные исторические процессы с высокими нравственными идеалами. Изменению «форм общественной жизни» он предпослал переворот в индивидуально-религиозном сознании людей. О торжестве просветленного совестию разума, о Боге – критерии высшей правды в душе каждого человека – помышлял великий художник.

В постижении путей к «вечно далекому совершенству» Толстой опирался на мудрость разных вероучений: христианства, буддизма, магометанства. Для него было важно убедить, что человечество по своей природе может постичь божественную Истину, «свет Бога».

Вл. Соловьев (1853-1900) в результате изучения западноевропейской и восточной истории сделал вывод о трагическом состоянии цивилизации. Главный его тезис – утверждение необходимости «дать жизнь и целостность разорванному и омертвелому человечеству через соединение его с вечным божественным началом». В этом величайшем акте философ видел «историческое призвание» России: лишь ее религия может привести к «одному живому целому» Бога и человека. Рус-

ский народ отнюдь не идеализирован, на новом пути ему предсказана «великая борьба для пробуждения положительного сознания».

Совершенствование мира должно протекать на основе единства Истины, Добра, Красоты. Красота для Соловьева – «святая телесность», материя, просветленная любовью к ней божественной Истины, являющаяся в образе Софии, Премудрости Божией. Она «женственная тень Божества», «существо и истинная сущность всех существ», душа вселенной. Приближение к ней религиозной верой или средствами провиденциального искусства и дарует спасение личности, народу, земле.

Нетленную грезу о полном, нерасторжимом единении слабого человека с божественной сущностью разное развивали другие религиозные мыслители.

Д. С. Мережковский (1866-1941) славил «откровение христианства в русской, может быть, и во всемирной культуре». Вслед за Ф. М. Достоевским он призывал «полюбить землю до конца – до неба, полюбить небо до конца – до земли, сделать землю небесной и небо земным».

Николай Бердяев (1874-1948) тайну любви видел в жажде «мистическим слиянием достигнуть вечной, совершенной индивидуальности», а «новое религиозное сознание» – «в том человечестве, которое примет в себя Христа, обожится слиянием с Христом».

Была и совсем необычная позиция Вас. Розанова (1856-1919). Он проповедовал «связь пола с Богом»: «в поле – сила», поэтому хотел изжить аскетизм христианства, внести в его культ ветхозаветные и талмудистские ритуалы, сохранив духовность учения о Сыне Человеческом. Цель преследовалась одна – призвать новый день.

В оригинальности и одержимости религиозных переживаний отказать никому не возможно. Могучим потоком пролились думы о «кризисе души», о греховности, ожесточенности, трагической разделенности людей, разрушении культуры, апокалипсические пророчества о «конце Света». Разочарование в социальной деятельности (Н. Бердяев, С. Булгаков, П. Струве начинали с марксистских, Д. Мережковский – с народнических упований) привело к мечте о религиозном творении новой жизни, ее нравственной силе, возродившей родную землю.

В начале XX века русская религиозная мысль приобрела широкое распространение. В Петербурге были организованы религиозно-философские собрания, здесь видную роль играли Д. С. Мережков-

ский, З. Гиппиус, В. Розанов. В 1902 году вышел сборник «Проблемы идеализма», направленный против материалистических концепций. Выразителем этих новых веяний стал журнал «Новый путь», переименованный затем в «Вопросы жизни». В его редакции активно сотрудничали Н. Бердяев, С. Булгаков. В 1907 году основано «Петербургское религиозно-философское общество», позже аналогичные образования появились в Москве, Киеве.

Нельзя сказать, что здесь царило единомыслие. Книга «Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции» (ее четыре издания были выпущены за один 1909 г.) соединила в себе работы, развенчивающие русскую революционную интеллигенцию. Так, Бердяев, обвиняя вождей революционных масс в утилитаризме, равнодушии к истине, антидуховности, вместе с тем твердо отстаивал свободу личности от государства. С. Булгаков склонялся к частичному оправданию самодержавия, тогда как М. Гершензон благословлял политику «старой власти», которая «своими штыками и тюрьмами еще ограждает нас от ярости народной».

Д. Мережковский и близкий к нему Д. Философов не приняли участие в «Вехах», осудив их антиинтеллигентскую позицию. Согласия в политических симпатиях не было и не могло быть. Последовательные защитники религиозного возрождения страны стремились к внутреннему, нравственному очищению и единению народа.

Именно это направление мысли было ближе литературе. Ряд писателей (Б. Зайцев, А. Ремизов, Ив. Шмелев и др.) отстаивали христианские идеалы. Целые поэтические объединения тяготели к своим кумирам: символисты – к Вл. Соловьеву; многие футуристы – к Н. Федорову.

Главное же сходство их учений состояло в том, что все стремились найти утраченную в веках гармонию человека и мира, вернуть человеку его божественное начало, превратив в Человекобога.

Библиографический список

1. Богомолов, Н. А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Разыскания [Текст] / Н. А. Богомолов. – Томск, 1999.
2. История русской литературы : XX век : серебряный век [Текст] / под. ред. Жоржа Нива. – М., 1995.
3. Келдыш, В. А. Русский реализм начала XX века [Текст] / В. А. Келдыш. – М., 1975.

4. Лейдерман, Н. Л. Современная русская литература : новый учебник по литературе : в 3 кн. [Текст] : учебное пособие / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – Кн. 1 : Литература «оттепели» (1953-1968). – С. 7-12.

5. О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья [Текст] / отв. ред. чл.-кор. АН СССР Е. М. Чехарин ; сост. М. А. Маслин. – М. : Наука, 1990. – 528 с.

6. Русская литература XX века (1890-1910) : в 2 кн. [Текст] / под ред. проф. С. А. Венгерова. – М., 2000.

7. Русский эрос, или философия любви в России [Текст] / сост. В. П. Шестаков. – М. : Прогресс, 1991. – 448 с.

8. Серебряный век в России. Избранные страницы / сост. Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян. – М., 1993.

9. Смирнова, Л. А. Русская литература конца XIX – начала XX века [Текст] / Л. А. Смирнова. – М., 1985.

10. Соколов, А. Г. История русской литературы конца XIX – начала XX века [Текст] / А. Г. Соколов. – М., 1999.

11. Судьбы русского реализма начала XX века [Текст]. – М., 1972.

12. Тагер, Е. Б. Избранные работы о литературе [Текст] / Е. Б. Тагер – М., 1988.

13. Хенрик, Баран. Поэтика русской литературы начала XX века [Текст] / Баран Хенрик. – М., 1993.

14. Черников, А. П. Поэзия и проза серебряного века [Текст] / А. П. Черников. – Калуга, 1994.

2.2. Пути и перепутья русского реализма конца XIX – начала XX века

Реалистическая литература, созданная писателями нового поколения, – большой и неоднородный пласт русской словесности. Общее стремление проникнуть в глубинный смысл быстротекущей жизни привело к разнонаправленному поиску. Тем не менее стоит сказать о характерных для данного этапа литературного развития особенностях русского реализма.

1. В реалистической литературе нового времени почти исчез герой – носитель авторского идеала. В центр внимания художников встал так называемый «пестрый» человек.

Еще А. П. Чехов отстаивал положение об изображении жизни простой, обыкновенной, какая она есть.

Каждодневный поток обычных, «средних» фигур стал источником вдохновения. Почему? Прежде всего потому, что они главенствовали. Сложный процесс социального преобразования страны породил «пестрого» человека, ищущего себе место в этом мире. Под внешними воздействиями «расслаивалась» человеческая душа, обнаруживая подспудные, ей самой неведомые начала. Не отвергались и конкретные социально-психологические истоки человеческого поведения, но они были напрямую соотнесены с подсознательными процессами. Так, в творчестве А. И. Куприна мы видим исследование влияния «силы плоти» на «силу духа», у Л. Андреева – столкновение разума с инстинктом, И. Бунин рисует механицизм душевных движений. Под авторским микроскопом оказываются укрупненными все тягостные проявления личности. Литература насыщается образами несчастных существ, испытывающих ощущение обреченности на муки и смерть (в произведениях А. Ремизова, Л. Андреева, Б. К. Зайцева и др.). А «прогнозисты “вседозволенности”», гениально нарисованные Ф. М. Достоевским, превращаются в устрашающих «выродков» (Керженцев в «Мысли» Л. Андреева, Соколович в «Петлистых ушах» И. Бунина).

Внимание к темной, подсознательной стихии позволило раскрыть разные стороны душевной депрессии и порочной психологии. Поиск в этой сфере привел к обнаружению в самом бытии враждебного человеку начала.

2. Человек рассматривался как жалкая игрушка каких-то могучих и равнодушных сил. И в таком качестве вызывал глубокое авторское сочувствие. При зоркости своих наблюдений писатели были далеки от иронии или обличения заблудшей личности, так как поняли ее трагическую незащищенность от ее же греховных побуждений.

Подобный взгляд дал толчок к развитию в русском реализме «рубежа» веков неонатуралистической тенденции (М. Арцыбашев, А. Эртель и др.), однако не оформившейся в целостную художественную систему.

Эту опасную особенность существования назвал И. Бунин в романе «Жизнь Арсеньева» «непрестанное, ни на единый миг нас не

оставляющее течение несвязных чувств и мыслей, беспорядочных воспоминаний и смутных гаданий о будущем».

С горечью писал Б. Зайцев о душах, сжигаемых «кровавой своей любовью», а затем предстающих «перед Богом, как покорный сосуд, скудельный сосуд его благодати и ужаса». Сходными эмоциями окрашены размышления Л. Андреева о «людях-щепках», бездумно плавающих над «бездонными глубинами» «мимо жизни-артиста, жизни-художника». Дисгармония самой человеческой природы волновала всех. Даже известные своей боевой сатирой на общественные нравы А. Аверченко, Тэффи, С. Черный скоро пришли к тем же безрадостным представлениям.

3. В русском реализме начала XX века тесно переплелись две линии творческого поиска, направленного к «сгущенному» изображению реальных явлений и к масштабному выражению жизнеощущений самого художника. Активизация авторского начала в произведении привела к обновлению жанровых структур.

Заметно изменилось воплощение человека-правдоискателя, например, в «Деревне» И. Бунина, «Поединке» А. Куприна, «Пятой язве» А. Ремизова. План событий, общения персонажей всемерно упрощен, иногда едва обозначен. Зато пределы духовного бытия раздвинуты. Достигнуто это своеобразно: переживания личности переданы в импульсивном, порой в алогичном их течении. Писателей увлекали сами по себе неожиданности внутреннего существования, вызывая тонкий их «комментарий». Вместе с тем авторский взгляд постоянно был направлен за границу избранной временной и пространственной ситуации. Образ героя углублялся через ассоциации с массой жизненных реалий. Художественное время и пространство было свободно укрупнено в произведениях.

4. В реалистической литературе начала XX века нет следа поучительных или проповеднических интонаций, напротив, царствует дух *полемизма*. Нелегкое освоение сущного не давало однозначного ответа. Читатель, зритель как бы привлекался к со-познанию, со-творчеству. Начало такому изображению дал полифонический роман Ф. М. Достоевского.

Пафос поиска иногда был выражен открыто. Многие ранние рассказы И. Бунина, Б. Зайцева – лирические монологи, донесшие авторские сокровенные переживания в их сиюминутном, импрессионистическом движении. В прозе А. Куприна, тяготевшего к сказовой

манере, повествователь вступал в диалог с рассказчиком – оттенялась самостоятельность их позиций.

Чаще полемический «подтекст» доносился опосредованно. Автор «незаметно» включал свой голос в речевой поток героев, корректируя, уточняя, оспаривая их суждения и поведение. Тип такого повествования блестяще разработал И. Бунин («Сны Чанга», «Петлистые уши») и А. Ремизов («Неуемный бубен», «Крестовые сестры»).

Успешно привлекались условные формы. Так, Ремизов прослоил свою прозу импрессионистическим описанием сновидений, предсказавших вещи знамения жизни. Зайцев связал вполне земных людей с тайными, небесными силами. Светлые авторские акценты постоянно проступали в экспрессии рисунка, слова, интонации.

5. Русский реализм начала века, несомненно, воспринял и преобразил в своих целях разнонаправленную поэтику, близкую романтизму, импрессионизму, символизму, экспрессионизму.

Литература начала века в отличие от неорелигиозной философии почти не затронула идею мессианизма. Лишь у А. Ремизова, И. Шмелева есть скромно прозвучавший мотив «русского дела». Но мечту о совершенствовании мира писатели выразили сполна. Путь к такому идеалу для одних состоял в слиянии с гармонией природы, для других – в утверждении высокой нравственности, божественной Истины.

Долгие годы отстаивалась ложная точка зрения на якобы кризисное состояние критического реализма начала XX века по сравнению с классическим. Связи между XIX и XX веками были самые тесные и естественные (влияние творчества Толстого, Достоевского, Чехова), ибо доминантой творчества отечественных мастеров всегда был поиск идеальных форм жизни.

Противопоставлялись друг другу разные типы реализма начала XX века, и выдвигался на первый план «социалистический реализм». Сам по себе этот термин надуманный. Несмотря на все якобы «теоретические» его обоснования, официально он обозначал искусство, воспевающее социализм.

Однако и его появление, по верному утверждению Н. Л. Лейдермана и М. Н. Липовецкого, было вызвано не только социальной, но и эстетической потребностью. Устав от весьма туманных поисков «непостижимого», поэтизации хаоса, публика жаждала более конкретного и понятного изображения мира, героя с определенными жизненными потребностями и идеалами, сформированными извест-

ными социальными условиями. Иными словами, в эстетических исканиях «рубежа веков» обозначилась потребность в оформлении конкретного идеала (пусть даже несколько романтизированного). Эта эстетическая потребность удачно совпала с идеологическим заказом большевиков, что в конечном итоге и сформировало художественные принципы метода «социалистического» реализма, объединившего в себе элементы критического реализма, каноничность классицизма и романтическое пафосное начало. Последнее появилось не без влияния основоположника этой художественной системы А. М. Горького. Вот требования нового литературного метода:

- правдивое, исторически конкретное изображение действительности в ее *революционном* развитии;
- руководящая роль партии в процессе революционного преобразования действительности;
- дух партийности, пронизывающий все произведение, то есть изображение всех событий с точки зрения марксистско-ленинского учения о революционном преобразовании жизни;
- положительный герой как проводник в жизнь идей партии, их вдохновенный исполнитель;
- пафос революционной романтики, вера в светлое будущее, оптимизм.

Но столь оптимистическое представление о грядущем было чуждо части писателей-реалистов «рубежа» веков. Многие из них давно разочаровались в идее социального переустройства, потому искали иных путей преображения человеческого духа.

Таким образом, русский реализм этого периода сочетал в себе обилие ярких разновидностей, что не исключало единства творческого поиска. Это многообразие путей демонстрировало всю сложность духовной атмосферы «рубежа» веков.

Библиографический список

1. История русской литературы : XX век : серебряный век [Текст] / под. ред. Жоржа Нива. – М., 1995.
2. Карсалова, Е. В. Серебряный век [Текст] / Е. В. Карсалова, А. В. Леденев, Ю. М. Шаповалова. – М., 1996.
3. Келдыш, В. А. Русский реализм начала XX века [Текст] / В. А. Келдыш. – М., 1975.
4. Лейдерман, Н. Л. Современная русская литература : новый учебник по литературе : в 3 кн. [Текст] : учебное пособие / Н. Л.

Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – Кн. 1 : Литература «оттепели» (1953-1968). – С. 7-12.

5. Поэзия серебряного века в школе : книга для учителя [Текст] / сост. Е. М. Болдырева, А. В. Леденев. – М., 2001.

6. Смирнова, Л. А. Русская литература конца XIX – начала XX века [Текст] / Л. А. Смирнова. – М., 1985.

7. Соколов, А. Г. История русской литературы конца XIX – начала XX века [Текст] / А. Г. Соколов. – М., 1999.

8. Судьбы русского реализма начала XX века [Текст]. – М., 1972.

9. Тагер, Е. Б. Избранные работы о литературе [Текст] / Е. Б. Тагер. – М., 1988.

10. Шапошников, В. Н. От «серебряного века» до наших дней. Очерки русской литературы XX века [Текст] / В. Н. Шапошников. – Новосибирск : СО «ДЛ», 1996. – 304 с.

11. Черников, А. П. Поэзия и проза серебряного века [Текст] / А. П. Черников. – Калуга, 1994.

2.3. Русская сатира «рубежа» веков

На рубеже XIX-XX вв. сатира и юмор играли роль чувствительного сейсмографа, отмечавшего социальные, политические и нравственные колебания в стране. Небывалый всплеск сатирической журналистики в 1905-1907 гг., творчество А. Аверченко, В. Дорошевича, Н. Тэффи, С. Черного – убедительное тому доказательство.

Говоря о сатирической литературе XX века, необходимо представить богатство проявлений комического: от любовной агитационной сатиры до сложнейших форм гротеска, трагикомедии, иронии; от юмора, символизирующего радостное и доброе отношение к жизни, до мрачного, выражающего чувство обреченности отчаяния.

Юмор и сатира – равноправные художественные формы воспроизведения действительности. Но сатира и юмор по-разному оценивают явления. Сатире ближе пафос отрицания (хотя и вдохновляемый, как правило, положительным идеалом), а юмору – пафос утверждения.

У большинства писателей в начале XX в. было обостренное чувство неблагополучия бытия, что, в свою очередь, выразилось в усилении элементов социальной критики. Отсюда разнообразие форм комического в их произведениях.

Периодизация истории сатирической литературы рубежа XIX–XX вв. выглядит следующим образом:

I период – с конца XIX в. до революции 1905–07 гг.

II период – с 1907 г. и до Октября 1917.

Русская сатирическая литература «рубежа» веков неразрывно связана с журналистикой. Подавляющее число стихотворных фельетонов, басен, пародий, шуток появилось впервые на страницах сатирических листков и изданий. И хотя в годы первой русской революции вышло множество книг поэтов-сатириков, разного рода юмористических сборников и альманахов, именно сатирические журналы разнесли обличительные строки в самые отдаленные углы России.

В истории русской сатирической журналистики отмечены три периода:

I период – вторая половина XVIII века, когда в эпоху «просвещенного» абсолютизма Екатерины II создались условия, умело использованные Н. И. Новиковым для организации сатирических журналов «Трутень», «Живописец», «Кошелек».

II период – шестидесятые годы XIX века, время реформ, отмеченное расцветом журнала «Искра» и близких ему сатирических изданий.

III период – эпоха первой русской революции 1905–1907 гг., вызвавшая бурное половодье массовой сатирической печати.

По условиям русской жизни вся сатирическая литература вынужденно делилась на две части. Наиболее откровенная и прямая сатира не стесняла себя формой высказывания, но зато она не могла рассчитывать на свободную публикацию. Напротив, легальная сатира не могла быть вполне свободной по своему политическому высказыванию. Отсюда две ветви русской художественной сатиры: *вольная*, презревшая нормы цензурных установлений и потому невозможная в открытой печати у себя на родине, и *подцензурная*, приносившаяся к официальным ограничениям печатного слова и разработавшая целую систему инносказательных приемов.

С прекращением в 1873 году издания журнала «Искра» закончилась блистательная эпоха русской поэтической сатиры. Реакция восьмидесятых годов лишила сатириков последнего журнального пристанища – «Отечественных записок». Наступившие политические сумерки, казалось, вовсе уничтожили сатирическое направление. И доказательством тому является обилие подпольной сатирической литературы, бытующих в народе дерзких частушек, песен, эпиграмм,

басен. Показателем размаха критики, охватившей все слои русского общества, являются частные дневники. Так, в дневнике генеральши А. В. Богданович отражена сатирическая «нелегалыщина» тех лет, это и сатирическое стихотворение «Тверская конституция», и «Наше внутреннее дело», и четверостишие:

На Руси – увы!
 Злые две напасти:
 На низу – Власть тьмы,
 А вверху – тьма власти.

Первой ласточкой новой сатирической печати в России был еженедельный журнал «Зритель», начавший выходить в Петербурге 5 июня 1905 года. За издание журнала взялся молодой художник Ю. К. Арцыбушев, собравший вокруг «Зрителя» деятельную группу постоянных сотрудников. В их числе были поэты: Вильгельм Александрович Зоргенфрей (1882-1938), Федор Сологуб, Саша Черный, Владимир Сергеевич Лихачев (1849-1910) и другие. Активное участие в журнале принимали художники Замирайло, Гинц и в особенности С. Чехонин, возглавивший редакцию после Арцыбушева. «Зритель» был разрешен как иллюстрированный юмористический журнал с четырьмя отделами: литературным, художественным, хроникой и объявлениями.

Редакция «Зрителя» избрала особую тактику: каждый номер от начала до конца был проникнут антиправительственной тенденцией, трудноуловимой для формальных цензурных придирок, но явственной для читателя. Издатель трезво рассудил, что если не разрешают карикатуру, то никто не отменяет рисунок и фотографию. Поэтому журнал широко использовал фотомонтаж, сопоставление невиннейших рисунков для достижения сатирических эффектов. Читателей заставляли ломать голову, искать смысл в слишком явной бессмыслице, угадывать намеки, оценивать игру слов. Это был даже не эзопов язык, а политические шарады, ребусы, задачи, намеки, разгадка которых не составляла труда. Цензура была в исступлении.

Содержание вышедших в свет номеров «Зрителя» доказывало, что на виду у цензуры возник оппозиционный журнал, задавшийся целями антиправительственной пропаганды и развития революционного настроения в народной массе. Для запрещения издания необходимо было специальное решение министра внутренних дел, утвержденное Сенатом. Именно по этой административной колее и было направлено «дело» «Зрителя». В ночь на 2 октября 1905 г. редакция

журнала получила письменное распоряжение министра внутренних дел Булыгина о приостановке журнала на 17-м номере. Распоряжение насчет «абсолютного молчания» было отдано, но наступили октябрьские дни 1905 года. Революционная ситуация привела к появлению закона о свободе печати и собраний. 30 октября 1905 г. возобновилось издание журнала. В тот же день вышел третий номер нового журнала «Стрелы». 13 ноября появились журналы «Пулемет», «Сигнал», затем стали выходить «Бурелом», «Буревестник», «Вампир», «Спрут», «Заноза», «Клюв», «Светает», «Леший», «Жупел», «Адская почта», «Зарницы» и десятки других сатирических изданий.

Наиболее полный список сатирических журналов 1905-08 годов, составленный В. Ф. Боцяновским, включает более 400 названий. Преобладающим видом сатирического издания стал еженедельник – форма, промежуточная между ежемесячным журналом и ежедневной политической газетой, позволяющая приблизить журнал к жизни, ускорить реакцию на злобу дня и углубить отклик на самый сложный политический кризис.

Появившийся в ноябре первый номер журнала «Пулемет» сыграл роль революционной прокламации. Его редактор – издатель Н. Г. Шебуев – поместил в журнале царский манифест с отпечатком кровавой пятерни Трепова (петербургский генерал-губернатор, товарищ министра внутренних дел, дворцовый комендант) и подписью: «К сему листу свиты его величества генерал-майор Трепов руку приложил». Н. Шебуев, осмелившийся высмеять «высочайший» манифест 17 октября, был тут же наказан: Главное управление по делам печати возбудило против него судебное следствие.

Та же участь постигла К. И. Чуковского, редактора журнала «Сигнал». Цензура усмотрела в стихотворениях О. Чюминой и Чуковского «признаки дерзостного неуважения к верховной власти и оскорбление его императорского величества». В сатирической сказочке О. Чюминой «Красная шапочка» речь шла о самодержавии и революционных партиях. Чюмина обыгрывала известный приказ Трепова: «Патронов не жалеть, холостыми не стрелять», обращенный к войскам:

Прохожий: прикажут не жалеть па... па... па...

Красная шапочка (доканчивая): тронов.

Прохожий (испугавшись): Тьфу, пропасть!

Тут с тобой не мудрено пропасть!

Ступай-ка с богом в волчью пасть!

Столь же дерзки басни К. Чуковского «Маленький великий Лама» и «Зеркала».

«Сигнал» пользовался неожиданными средствами для актуальных и острых разоблачений. В нем печатались «арифметические задачки» О. Дымова, объявления и письма в редакцию.

За 14 месяцев «свободы слова» были конфискованы 361 книга и 433 номера периодических изданий, прекращено 371 издание, заключены в тюрьму и подвергнуты штрафам 607 редакторов и закрыто 97 типографий.

Характерными чертами сатирической литературы начала XX века были: злободневность, публицистичность, преобладание сатиры факта. В ней существенно возросла роль инвективы. Взяв на вооружение приемы эзоповой речи, сатира сделала ее прокламацией. Сатирическое иносказание стало звучать как нелегальная агитка.

К 1907 году русская сатира завершила определенный цикл своего развития. На гребне русского радикализма поднялись такие писатели, как Амфитеатров, Дорошевич, Сологуб. Надежды на политическую «весну» в чем-то объединяли писателей, принадлежащих к разным идейным течениям, не стирая при этом остроты их противоречий.

Группа «Сатирикон»

Среди сатирических журналов, которых в России в начале века было великое множество, «Сатирикон» занимает особое место. Он пользовался наибольшей известностью и был самым ярким выразителем своего времени: его даже цитировали на заседаниях Думы.

Группа «Сатирикон» оформилась к 1908 году, первый номер журнала вышел 3 апреля. Он вел свое происхождение от журнала «Стрекоза», который издавал М. Корнфельд, главным редактором был Алексей Радаков. Но вдохновителем, а с девятого номера и главным редактором стал Аркадий Аверченко (1881-1925).

На страницах нового еженедельного журнала стали появляться юмористические рисунки и карикатуры, подписанные Радаковым (1879-1942), Ре-ми (Ремизов, Васильев), Бенуа, Добужинским. Рисунки часто сопровождались небольшими стихотворениями, кроме того, журнал уделял много места сатирической поэзии. Среди постоянных сотрудников «Сатирикона» были: Петр Потемкин (1886-1926), Василий Князев (1877-1937), акмеист Сергей Городецкий (1884-1967), Самуил Маршак (1887-1964), Аркадий Бухов (1889-1946), Владимир Лихачев (1849-1910), Николай Шебуев (1874-1937).

Один из самых одаренных авторов группы – Саша Черный – покинул журнал в 1911 году, успев опубликовать там множество произведений.

Из прозаиков группы следует назвать Аверченко, Тэффи (Надежда Лохвицкая, в замужестве – Бучинская), Осипа Дымова (псевдоним Перельман).

В 1913 году в журнале произошел кризис, большая часть состава его авторов ушла от Корнфельда и основала «Новый Сатирикон», первый номер которого вышел 6 июня. Старый журнал еще продолжал выходить некоторое время, но в 1914 году прекратил свое существование. «Новый Сатирикон» некоторое время процветал и привлек к себе ряд молодых писателей: Алексея Будищева, Георгия Вяткина, Чуж-Чуженина (псевдоним Николая Фалеева) и Маяковского.

Журнал мог гордиться участием в нем А. Блока, Л. Андреева, А. Куприна, Ф. Сологуба, Н. Клюева, О. Мандельштама, А. Толстого, И. Бабея, И. Эренбурга.

После прихода к власти большевиков журнал, в котором сатирический тон стал еще более резким, вызвал к себе враждебное отношение. В 1918 году он был запрещен, многие его авторы эмигрировали и возродили «Сатирикон» в Париже в апреле 1931 года. В их числе были Саша Черный, Горянский, Куприн.

По содержанию журнал был весьма разнообразен. Он отражал вкусы публики и определенные литературные тенденции своего времени. Публика хотела, чтобы журнал был сатирическим, – журнал возродил и укрепил старую традицию русской литературы. Своим учителем он провозгласил Салтыкова-Щедрина. Ему был посвящен специальный 17-й номер «Нового Сатирикона». Об этом упоминает Аркадий Бухов в стихотворении «Вспомните!..»:

Много вас...
Подбирает капли едкой желчи,
Оброненной умным сатириком.

Однако после революции 1905 г. эта традиция приобрела в мире прессы особый характер.

Сатира была чрезвычайно резкой и жесткой, исключавшей всякий юмор, в большинстве случаев окрашенной в трагические тона: это было время, когда образы смерти, крови, убийства заполнили и живопись, и литературу.

Группа «Сатирикон», отвечая вкусам времени (близким Л. Андрееву), подхватила эту традицию и внесла в нее свой вклад. Так, Бухов откликнулся на общее настроение словами:

Смеяться не трудно, но верьте,
 Что жизнь – не пустой балаган,
 И в жуткой процессии смерти
 Противно пускаться в канкан.

Много раз журнал помещал намеки на репрессии по отношению к оппозиции.

Таким образом, с одной стороны, «Сатирикон» развивает темы, которые *a priori* исключают смех. В произведениях звучит отчаяние, как политическое, так и нравственное, порой становясь общим местом. Например, стихотворение Красного (1908 г.), где он оплакивает погибшую революцию:

Все растут, как тучи, крабы...
 Пасти ширятся багрово...
 Где же фея, что могла бы
 Дать магическое слово?
 Чтоб то слово расковало
 Круг железного коварства,
 Чтоб оно расколдовало
 Заколдованное царство?

В некоторых стихотворениях авторы откровенно впадают в революционный пафос:

Безумцы, очнитесь! Покуда не поздно –
 В союз: просыпается дремлющий лев!
 А если он встанет? А если он грозно,
 Как скалы на город, обрушит свой гнев?

В. Князев

К счастью, сатира чаще пользуется в качестве орудия иронией, а не тяжеловесным дидактическим пафосом.

«Сатирикон» ориентировался на либеральную публику, направляя свои стрелы в те области, по поводу которых в обществе считалось хорошим тоном язвить.

Естественно, одним из главных объектов его выбора была полиция, которой и был посвящен специальный номер журнала (№ 21, 1912 г.). Не были обойдены и некоторые члены правительства. Так, в № 4 за 1908 год было объявлено, что генерал Думбадзе изгнал из Ялты свой собственный плащ, так как у него была красная подкладка.

Получили свою долю издевательств и агенты охраны, а шпик стал фигурой стереотипной. В 1911 году специальный номер (№ 45) был посвящен провокаторам. В одном из стихотворений Тэффи рассказывается о барышне, которая считала, что ее преследует воздыхатель, а это оказался полицейский агент (№ 24, 1911).

Досталось и некоторым министрам, особенно министру образования. Многочисленным нападкам подвергалась Дума, вожди либералов (Родзянка) и октябристов (Гучков). Кадетскую партию щадили, а партии левых почти не подвергали нападкам. Крайне правых (Пуришкевича, Маркова и Дубровина) просто обливали грязью. Однако почти вся подобная политическая сатира была не смешна. Она целила не столько в конкретные персонажи, сколько в стереотипы.

Таков портрет либерала с рабовладельческой душой, который говорит «о праве, о народе, о равенстве, и братстве, и свободе, но чье сердце изъедено страшной болезнью: ему хочется сечь крестьян» (И. Зубовский, № 36). Когда же сатира становится более жестокой и конкретной, как это часто бывает у Князева, она граничит с грубостью («Песни сатирические», 1910; «Двуногие без перьев», 1914). Объяснением столь плоской сатиры может быть нажим цензуры. Только в 1913 году номера 1-й, 13-й, 23-й и 48-й были конфискованы. Отсюда вынужденное использование эзопова языка. Появляются псевдорепортажи о Перми (камуфляж для изображения русской действительности) Аверченко (№ 13, 1908). Сама цензура стала источником вдохновения для авторов «Сатирикона» (№ 11, 1913).

Подводя итоги в «Новом Сатириконе» (№ 28, 1913), Аверченко перечисляет категории «неприкосновенных» в обществе, которым покровительствует цензор: военные, голодные крестьяне, монахи, министры.

Было принято сочинять и публиковать стихи на тему молчания и замалчивания. В коротком стихотворении И. Востоков хвалится тем, что поет «свободно, храбро, перед светом ... как зяблик», поскольку полиция не может поставить ему в вину его птичьи песенки.

Но большее влияние, чем цензура, на «плоскость» сатиры оказывала сама атмосфера того времени. Эта «плоскость» – мещанство, обывательщина, пошлость, ставшие единственной темой «Сатирикона». Большинство его персонажей погружены в повседневный быт. Не случайно в № 6 за 1911 год мы читаем лозунг: «Боже! Огради нас от царского величества матери-пошлости!». Пошлость и вульгарность

шли об руку со скукой и провинциальностью – любимой темой «сатириконцев».

«Сейчас, – пишет Аверченко, – вся Великая Русь корчится во сне, погруженная в смертельную скуку». В журнале развенчивали старые русские мифы (разговоры о свободе и жертвенности, но в реальности – рестораны, вечеринки):

О, что может быть прелестней,
Чем хождения в мир исканий,
Где лишь жертвой славен путь...
Но гораздо интересней
Прочитать о том в романе
И за кофеем вздохнуть...

Таким образом, группа «Сатирикон» в своем творчестве стоит на двух основах: сатирической и юмористической. Такое смешение мешало авторам журнала достичь вершин юмора, сатиры, они впадали часто в дидактичность. Тем не менее «Сатирикон» оставался законным наследником Козьмы Пруткова и подготовил почву для расцвета юмористической литературы 20-х годов.

Библиографический список

1. Берелович, В. Группа «Сатирикона» / В. Берелович // История русской литературы : XX век : серебряный век [Текст] / под ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страды и Ефима Эткинда. – М., 1995. – С. 587-595.

2. Вулис, А. Литературные зеркала [Текст] / А. Вулис. – М. : Советский писатель, 1991. – 480 с.

3. Советская литературная пародия. Стихи. Проза [Текст] : в 2 кн. / сост. Б. М. Сарнов. – М. : Книга, 1988.

4. Спиридонова (Евстигнеева), Л. А. Русская сатирическая литература начала XX века [Текст] / Л. А. Спиридонова (Евстигнеева). – М. : Наука, 1977. – 304 с.

5. Стихотворная сатира первой русской революции (1905-1907) : сборник [Текст] / вступ. ст. А. Нинова ; подг. текста и примечания Н. Банк, Н. Захаренко, Э. Шнейдермана. – Л. : Советский писатель, 1985. – 624 с.

2.4. Творчество Ивана Алексеевича Бунина (1870-1953)

Бунин родился в Воронеже в обедневшей дворянской семье. Детство прошло на хуторе Бутырки Елецкого уезда Орловской губернии. Далее – учеба в Елецкой гимназии, которую он вынужден был прервать из-за материальной нужды и болезни. Гимназический курс заканчивает дома под руководством брата Юлия. С осени 1889 г. сотрудничает в газете «Орловский вестник», затем живет и работает в Полтаве.

Литературную деятельность начинает как поэт. В статьях, написанных в отроческие годы, Бунин подражал Пушкину, Лермонтову и Семену Надсону, тогдашнему кумиру молодежи. В 1891 году выходит его первая книга стихов, в 1897 – первый сборник рассказов «На край света», а в 1901 – вновь стихотворный сборник «Листопад». Интимная и пейзажная лирика составляют основу творчества поэта 90-х – 1900-х годов.

В пейзажной лирике выражена жизненная философия автора. Именно природа является творческим источником художника. Поэтому в лирике данного периода мотив бренности человеческого существования уравнивается утверждением вечности и нетленности природы («Лесная дорога»):

Пройдет моя весна, и этот день пройдет,
Но весело бродить и знать, что все проходит,
Меж тем как счастье жить во веки не умрет.

Образ Родины – центральный в поэзии Бунина. Она запечатлена в неброских картинах природы, пронизанных щемящим чувством любви («Весна»):

Моя отчизна: я вернулся к ней,
Усталый от скитаний одиноких,
И понял красоту в ее печали
И счастье – в печальной красоте.

Сквозь чувство горечи по поводу бед и невзгод отчизны звучит сыновняя любовь к ней и благодарность, желание видеть ее прекраснее и счастливее.

Лирику поэта отличает сдержанность в выражении чувств, многообразии передаваемых настроений и почти полное отсутствие тропов. Обманчивая «холодность» поэзии Бунина в действительности оборачивается желанием избежать манерности и позы. Категорически не принимая мировоззрения символистов, поэт стремится следовать

поэтической традиции XIX века с ее описательностью и отсутствием нарочито затемненных мест в содержании.

Тема любви и смерти занимает ведущее место в творчестве Бунина. Однако ее раскрытие в поэзии и прозе писателя различно.

Стихи на любовную тематику относятся не к настоящему, а к прошлому, минувшему чувству («Мы встретились случайно на углу», 1915). В них, как правило, отсутствует эротический элемент, столь свойственный многим его рассказам. Все представлено в прошлом, иногда далеком, все является воспоминанием о «ней», все тесно связано с природой.

Тема смерти встречается в стихах гораздо реже, чем в прозе. Бунин размышляет о тайне человеческого существования или конца его после смерти. Его страшит неизбежное забвение или полное исчезновение из прекрасного земного мира. Этот страх поэт выразил в стихотворениях «Без имени» (1915), «Слово» (1915), «Сириус» (1922).

В его стихах отчетливо выступает на первый план печаль, «меланхолия», «тоска» и «грусть». Это привело к тому, что Бунина называли поэтом «сумеречных настроений».

Внешнее описание в его стихах не отличается многообразием, но насыщено внутренним содержанием, размышлением. Человек выступает не сторонним наблюдателем, а органической частью мира.

Начав свою литературную деятельность как поэт, Бунин продолжает всю жизнь заниматься поэзией и незадолго до смерти пишет свое последнее стихотворение «Ночь» (1952).

И хотя диапазон лирики Бунина довольно широк, но известность ему принесла все же проза.

Уже в ранних стихах отразились глубокие раздумья над смыслом жизни и судьбами родной страны. Основные темы ранних рассказов Бунина – изображение русского крестьянства и разоряющегося мелкопоместного дворянства. В рассказах «Новая дорога», «Сосны» мы видим бесперспективность судьбы помещного дворянства, а следовательно, и мужика. Всем им: и мужикам, и дворянам – грозит гибелью приход в деревню нового хозяина жизни: хамоватого, жестокого буржуа. Бунин не приемлет капитализации русской деревни. Свой идеал он ищет в том укладе жизни, когда, по мысли писателя, существовала кровная связь между мужиком и помещиком. Запустение и разорение дворянских гнезд вызывает у писателя грусть об ушедшей гармонии патриархального быта, о постепенном исчезновении целого сословия, создавшего величайшую национальную культуру.

Особенно ярко эпитафия по прошлой деревне звучит в лирическом рассказе «Антоновские яблоки» (1900).

Чувство родины в этом произведении рождается из ощущения ее неповторимой осенней природы. Рассказ создан на основе воспоминаний автора и представляет собой серию сменяющихся беглых картин. Таковы эпизоды сбора антоновских яблок, молотьбы, охоты. Все эти картины органически сочетаются с осенним пейзажем. И как бы диссонансом гармонии являются приметы нового быта: телеграфные столбы. Для писателя приход хищного властителя жизни – необоримая сила, несущая гибель прежнему дворянскому укладу. И перед лицом такой опасности автор идеализирует прошлое, укрепляясь в мысли о единении крестьян и помещиков, чьи судьбы теперь одинаково поставлены под удар.

Уже в раннем творчестве Бунина обнаружилось художественное своеобразие его прозы. Писатель, как правило, избегает острых сюжетных ходов. Действие в его рассказах развивается плавно, даже замедленно. Но эта замедленность внешняя. Как и в самой жизни, в произведениях Бунина кипят страсти, сталкиваются различные характеры. Текст автора насыщен сложными ассоциациями и образными связями, что позволяет расширить художественное пространство и время. Особую роль при этом играет художественная деталь, которая раскрывает психологическое состояние персонажа, красоту и сложность бытия.

Революцию 1905 года Бунин не принял. Однако был поколеблен миф о единении крестьян и помещиков. Рушились представления о крестьянине как о кротком, смиренном существе. Это в свою очередь обостряло интерес к русской истории, в которой писатель увидел переплетение положительных и негативных черт.

Бунин увидел в русском мужике два типа – смиренника и бунтаря, которые были запряганы в пословицу: «Из нас, как из дерева, – и дубина, и икона».

Вот эти два типа в народе писатель и будет исследовать в своих произведениях 10-х годов: «Деревня», «Суходол», «Худая трава» и т. д.

Первой в ряду таких произведений стоит повесть «Деревня» (1910). Это драматические раздумья автора о России, ее прошлом, настоящем и будущем. Книга снабжена подзаголовком «поэма», что следует понимать как литературное произведение большого тематического охвата, полное величия и торжественности. «Деревня» – это не Дурновка, в которой протекает жизнь многочисленных персона-

жей, это символ всей деревенской жизни. Вольнодумец крестьянин Балашкин говорит: «Да она [Россия] вся деревня, на носу заруби себе это!» Жанровое своеобразие произведения потребовало и новых принципов построения.

В центре повествования – изображение жизни братьев Красовых: выбившегося из бедноты землевладельца и кабатчика Тихона и бродячего поэта-самоучки Кузьмы. Глазами этих людей изображены все основные события времени: русско-японская война, революция 1905 года, период реакции. Единого непрерывно развивающегося сюжета в произведении нет. Оно представляет собой серию картин деревенской и отчасти уездной жизни, которую наблюдают Красовы.

Важную роль в идейном осмыслении повести играет образ Кузьмы Красова. Он не только один из главных героев произведения, но и зачастую выразитель авторской точки зрения. Кузьма – вечный неудачник. Всю жизнь он мечтал учиться и писать, но судьба заставляла его заниматься чуждым и неприятным делом. В молодости он был торговцем-коробейником, странствовал по России, писал статейки в газеты, служил в свечной лавке, был конторщиком и, в конце концов, переехал к брату, с которым когда-то жестоко рассорился. Кузьму постоянно терзает мысль о бесцельно прожитой жизни, это заставляет его размышлять о причинах подобного несовершенного устройства жизни.

Взгляд на русский народ и его историческое прошлое впервые высказаны в повести учителем Кузьмы – мещанином Балашкиным: «Боже милостивый! Пушкина убили, Лермонтова убили, Писарева утопили... Рылеева удавили, Полежаева в солдаты, Шевченку на десять лет в солдаты законопатили... Достоевского к расстрелу таскали, Гоголь с ума спятил. А Кольцов, Решетников, Никитин, Помяловский, Левитов?» Список безвременно ушедших из жизни лучших представителей нации подобран на редкость убедительно (по ассоциации с «мартирологом» Герцена в статье «О развитии революционных идей в России»). Казалось бы, есть все основания для негодования против подобного положения вещей. Но конец тирады неожиданно переосмысливает все сказанное. Балашкин: «Ох, да есть ли еще такая страна в мире, такой народ, будь он трижды проклят?» Кузьма горячо возражает на это: «Такой народ! Величайший народ, а не «такой», позвольте Вам заметить... Ведь писатели-то эти – дети этого самого народа». Однако Балашкин по-своему определяет понятие «народ». Он ставит рядом и Платона Каратаева, и Салтычиху, и

Карамазова, и Обломова, и Хлестакова. И делает вывод: «Скажешь – правительство виновато? Да ведь по холопу и барин, по Сеньке и шапка». Такой взгляд на народ становится в дальнейшем определяющим и для Кузьмы. Его склонен разделять и сам автор.

Не меньшее значение имеет в повести образ Тихона Красова. Сын крепостного крестьянина, Тихон разбогател на торговле. Из бывшего нищего, сироты получился хозяин, гроза всего уезда. Чувство хозяина – главное в Тихоне. Но единственная страсть накопления заслонила от него многообразие жизни, исказила чувства.

Жизненный принцип героя укладывается в его любимую поговорку: «Живем – не мотаем, попадешься – обратаем». Но и Тихон с течением времени начинает чувствовать бесполезность своих усилий и прожитой жизни. Интересный символ, раскрывающий пустоту жизни, появляется в повести. Тихон сравнивает свою судьбу с изношенным шиворот-навыворот платком (Тихон жалуется Кузьме: «Пропала моя жизнь, братуша! Была у меня, понимаешь, стряпуха, немая, подарил я ей, дуре, платок заграничный, а она взяла да и истаскала его наизнанку... Понимаешь? От дури да от жадности. Жалко налицо по будням носить, – праздника, мол, дождусь, – а пришел праздник – лохмотья одни остались... Так вот и я... с жизнью-то своей!»).

Но этот символ характеризует не только жизнь Тихона, но и неудачника Кузьмы, и многих крестьян, изображенных в повести. Таково существование Серого – самого нищего мужика в деревне, караульщика их помещичьей усадьбы. Однако жалость к такому убогому прозябанию смешивается у автора с негодованием. Ведь сам мужик не спешит помочь себе, предпочитая жить в нищете, предаваясь праздным мыслям, что авось богатство само приплывет к нему в руки. Бунин особенно не приемлет надежды сельчан на милости революции, которая даст им все сразу.

Кто же в бунинском понимании является «движущей силой революции»?

Это сын крестьянина Серого, бунтовщик Дениска. Молодой бездельник сначала уезжает в город, но, не прижившись там, возвращается назад к нищему отцу. Не имея за душой ни гроша, он привозит с собой книги, подбор которых весьма показателен: песенник «Маруся», «Жена-развратница», «Невинная девушка в цепях насилия» и «Роль пролетариата в России». Карикатурны и собственные письменные упражнения Дениски. Но Дениска не только глуп, но и жесток.

Он избивает своего отца за то, что тот ободрал на сигарки потолок, который Дениска оклеил газетами и картинками.

В повести есть и светлые народные характеры, данные по контрасту с так называемыми революционерками. Наиболее явно авторский идеал рисуется в образе крестьянки, по прозвищу Молодая. Она выделяется из общей массы крестьянок своей красотой. Но эта красота поругана. Ее постоянно бьет муж Родька, бьет ее и Тихон Красов, ее, обнаженную, привязывают к дереву, и, наконец, отдают замуж за уродливого Дениску.

Образ Молодой – образ-символ. Это воплощение поруганной красоты, добра, трудолюбия, обобщение светлых и добрых начал крестьянской жизни, символ молодой России.

Однако финал повести безотраден, он является своеобразным предупреждением. Свадьба Дениски с Молодой изображается Буниным как похороны. На улице бушует вьюга, и свадебная тройка летит в «темную муть». Образ метели тоже символичен. Он означает конец той светлой России, которую олицетворяет собой Молодая.

Так целым рядом символических образов и картин Бунин предупреждает, что может произойти с Россией, если она «обручится» с бунтовщиком, подобным Дениске Серому.

За повестью «Деревня» последовал ряд рассказов, продолжавших разработку писателем «пестроты» национального русского характера.

Долготерпение, доброта, с одной стороны, и жестокость, анархичность, непредсказуемость, своеволие, с другой – вот два начала загадочной русской души в понимании Бунина.

Особенно важны в творчестве писателя положительные народные характеры. И в этом отношении примечателен герой рассказа «Худая трава» Аверкий. Тяжело заболев после тридцати лет упорного труда, Аверкий постепенно уходит из жизни. Смерть он воспринимает как человек, выполнивший свое предназначение на земле. Писатель подробно показывает расставание своего героя с жизнью. Он отрешается от всего суетного земного и погружается в великую, светлую правду Христа. По мнению Бунина, Аверкий близок к тому типу русского человека, который был распространен в Древней Руси. Христианство для писателя является духовной основой национального русского характера.

1914-1916 годы – важный этап творческой эволюции Бунина. Это время окончательного оформления его стиля и мировосприятия.

Проза, становясь емкой и художественно-утонченной по форме, приобретает философичность в осмыслении изображаемого. Человек, не теряя бытовых связей с окружающим миром, одновременно включается писателем в Космос.

Это обстоятельство ставит Человека в сложную ситуацию. С одной стороны, он часть бесконечной и вечной жизни, с другой – человеческое счастье хрупко перед непостижимыми космическими силами. Этим диалектическим единством двух противоположных аспектов мировосприятия определяется основное содержание бунинского творчества того времени.

Идея рассказа «Господин из Сан-Франциско» (1915) сформулирована в эпиграфе: «Горе тебе, Вавилон, город крепкий». Эти страшные слова Апокалипсиса верно передают острое ощущение катастрофичности мира, владевшее Буниным в эти годы.

Океанский пейзаж в рассказе – не только фон, но и одновременно конкретное воплощение той космической жизни, которой фатально подчинена судьба человека.

Герой рассказа сознательно не наделен автором именем. Ничего личного, духовного в этом человеке нет. Всю жизнь посвятив преумножению своего состояния, он к пятидесяти восьми годам сам стал подобием золотого идола: «сухой, невысокий, неладно скроенный, но крепко сшитый... Золотыми пломбами блестели его крупные зубы, старой слоновой костью – крепкая лысая голова».

Лишенный каких бы то ни было человеческих чувств, он сам чужд всему окружающему. Все, что окружает его, мертвенно и губительно, всему он несет смерть и тлен. Уверенный в правильности своих жизненных принципов, господин из Сан-Франциско никогда не задумывается о смерти. И вдруг он внезапно умирает в дорогой каприйской (Италия) гостинице. Сила и могущество доллара, которому господин поклонялся всю жизнь, оказались призрачными перед лицом смерти.

Символичен и сам корабль, на котором бизнесмен ехал развлекаться в Италию и который везет его, уже мертвого, в ящике из-под содовой обратно в Новый Свет. Плывущий среди безбрежного океана пароход – это маленькая модель того мира, где господствовал герой. Здесь соседствуют роскошь и нищета, труд и праздность, чистота и продажность. Писатель передает эту пестроту мира через органическое слияние конкретных бытовых деталей и эмоционально насы-

щенных сравнений («знойные недра преисподни», «люди сидели в баре и цедили коньяк и ликеры»).

Рассказ завершается той же картиной, с которой начинался: «Атлантида» совершает свой обратный путь по океану космической жизни. Кольцевая композиция предвещает неизбежную гибель мира, погрязшего в эгоизме, продажности и бездуховности. Этому способствует целая система образов-символов произведения. Эпиграф, проводящий параллель между современной жизнью и печальным итогом древнего Вавилона, название корабля «Атлантида», ориентирующее на сопоставление парохода – мира в миниатюре – с античным материком, бесследно исчезнувшим в пучине вод. Довершает эту картину образ Дьявола, который следит со скал Гибралтара за уходящим в ночь кораблем.

Так писатель передал свои размышления о порочности и греховности современной цивилизации, о призрачности земного величия, утратившего духовность. «Господин из Сан-Франциско» написан в период первой мировой войны, но, как и многие произведения этого времени, рассказ не содержит картин войны. Вообще в творчестве писателя почти нет произведений об этом трагическом времени. Война явилась толчком к более глубокому осмыслению вопросов бытия, привнесла ноту драматизма в освещение этих вопросов.

Бунин воспринимал мир в неразложимом единстве его контрастов и противоречий. Жизнь, по его мнению, есть и счастье, и трагедия. Высшим таинственным проявлением этой жизни является для Бунина любовь. Это страсть, в которой сгорает человек. Писатель утверждает, что в муке есть блаженство, а счастье столь пронзительно, что сродни страданию. Следовательно, любовь, как самая высокая жизненная ценность, по самой своей природе катастрофична.

Показательна в этом плане бунинская новелла 1916 года «Легкое дыхание». Повествование о внезапно прерванной расцветающей жизни юной героини Оли Мещерской передано так, что обнажается философская основа этой трагедии.

Автор сознательно резко ломает фабулу повествования, оставляя многие моменты непроясненными, намеренно нарушает временную последовательность событий, разрушает причинно-следственную связь эпизодов, чтобы подчеркнуть, что трагичность судьбы героини в ней самой, в ее очаровании, в ее слитности с жизнью, в полной подчиненности стихийным порывам. Оля была устремлена к жизни с такой страстностью, что любое столкновение с

нею должно было привести к катастрофе. Не каждому дано такое чувство. Лишь тем, у кого есть легкое дыхание – неистовое ожидание жизни, счастья. И Оля погибает. «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре», – заключает свое повествование Бунин.

Февральскую, а затем и Октябрьскую революцию писатель не принял. В 1918 году он выехал с женой из Москвы на юг. В течение двух лет живет в Киеве, затем в Одессе. В бурные месяцы 1919 года он пишет свой дневник – своеобразную книгу, названную им «Ока-янные дни».

В своей книге писатель характеризует революцию как развязывание самых низменных и диких инстинктов, как кровавый пролог к неисчерпаемым бедствиям, которые ожидают интеллигенцию, народ России, страну в целом. «Наши дети, внуки не будут в состоянии даже представить себе ту Россию..., поистине сказочно-богатую и со сказочной быстротой процветающую, в которой мы когда-то (то есть вчера) жили, которую мы не ценили, не понимали, – всю эту мощь, сложность, богатство, счастье...»

В Одессе Бунин принимает решение выехать за границу. 25 января 1920 года на греческом пароходике «Патрос» он навсегда уезжает из России.

Живя в Париже, в приморском городке Грассе, Бунин до конца своих дней остро ощущал ностальгию по России. Именно эта боль по родине заставляет писателя создавать произведения, обращенные к старой России. Тема дореволюционной России становится центральной в творчестве Бунина в эмиграции.

Зарубежная проза писателя развивается по-преимуществу как лирическая. В ней ясно выражены авторские чувства по покинутой родине, ослаблена сюжетность, усилены лиризм и музыкальность в передаче настроений.

В эмиграции Бунин продолжает художественную разработку темы любви. Ей посвящены повести «Митина любовь», «Дело корнета Елагина», рассказы «Солнечный удар», «Ида», «Мордовский сарафан» и цикл небольших новелл под общим названием «Темные аллеи».

В освещении этой вечной для искусства темы Бунин оригинален. В отличие от отечественных классиков XIX века (Пушкин, Лермонтов, Толстой, Тургенев), рисующих любовь в идеальном аспекте, и от некоторых писателей начала XX столетия, смакующих натурали-

стические подробности любви (Арцыбашев, Брюсов), Бунин передает любовь как неразделимое единство духовного и физического. Плотская любовь в сборнике «Темные аллеи» одухотворена большим человеческим чувством.

Герои «Темных аллей» без боязни и оглядки бросаются в ураган страсти. В этот краткий миг им дано постичь жизнь во всей полноте, после чего иные из них сгорают без остатка («Галя Ганская», «Генрих»), другие влачат обыденное существование, вспоминая как самое дорогое в жизни посетившую их любовь («Руся», «Холодная осень»).

Самым значительным произведением Бунина, созданным на чужбине, стал роман «Жизнь Арсеньева», над которым он работал свыше 11 лет, с 1927 по 1938 гг. Это произведение автобиографично. В то же время это книга о детстве и юности выходца из помещичьей семьи вообще. В этом смысле роман примыкает к таким автобиографическим произведениям русской литературы, как «Детство. Отрочество. Юность» Л. Толстого, «Детские годы Багрова внука» С. Т. Аксакова. Бунину суждено было создать последнюю в истории русской литературы автобиографическую книгу потомственного писателя-дворянина.

Не случайно 9 ноября 1933 года Бунину была присуждена Нобелевская премия по литературе. Речь Бунина в Стокгольме была предварена кратким выступлением профессора Каролинского института Вильгельма Норденсона: «Сегодня награждаются не только усилия за исследования тонкостей атомов и хромосом; золотыми лаврами Нобелевской премии увенчиваются также усилия за описания тонкостей человеческой души. Вы досконально исследовали, г-н Бунин, душу ушедшей России, и, делая это, Вы весьма достойно продолжили славные традиции великой русской литературы. Вы дали нам ценнейшую картину прежнего русского общества, и мы хорошо понимаем то чувство, с каким Вы должны смотреть на разрушение общества, с которым Вы были так сокровенно связаны. Да будет наше сочувствие хоть в некой мере Вашим утешением в горести изгнания».

Эта книга – огромное полотно, напоминающее картину Нестерова «Святая Русь». Из маленького детского мирка обедневшей дворянской усадьбы жизнь выносит Алексея Арсеньева в большой мир. Мальчик уже у «истоков» своей жизни знакомится с недоступным человеческому познанию явлением смерти. Потом годы учения, первая невинная любовь – влюбленность – увлечение, потом половое сближение с замужней горничной Тонькой, первые тяжелые заботы о

существовании, самая сильная и незабываемая любовь к Лике... Деревни и города России, холодный и заснеженный север и солнечная Украина, люди самых различных слоев общества, внутренняя жизнь Арсеньева, его мировоззрение, его литературные вкусы и увлечения, картины русской природы. «Жизнь Арсеньева» соединяет три основные темы: любви, смерти, России.

Это своеобразная летопись духовной жизни героя, начиная с младенчества и заканчивая окончательным формированием характера. Главное, что определяет своеобразие романа, – это стремление показать, как при соприкосновении с разнородными жизненными явлениями происходит выявление, развитие и обогащение эмоциональных и интеллектуальных черт личности.

Писатель приглашает подумать о жизни, в которой далеко не все ясно, просто и легко разрешимо. Это своеобразная дума и беседа о жизни, вмещающей в себя множество фактов, явлений и душевных движений.

Основными художественными особенностями книги являются:

- 1) монологичность;
- 2) малонаселенность персонажами;
- 3) наличие устойчивых лейтмотивов (любви, смерти, природы);
- 4) психологизирование картин и явлений.

Сквозь мысли и чувства главного героя звучит поэтическое чувство родины.

Вне беллетристики стоят «Освобождение Толстого» (1937) и «Воспоминания» (1950). В книге о своем идоле, Толстом, Бунин не пытался создать гармоничный портрет такого человека и писателя, так как считал это противоречащим действительности. Бунин показывает стареющего Толстого, делая упор на внешний образ, неоднократно подчеркивает «телесный» аспект в его творчестве – именно то, что было присуще самому Бунину. Но, несмотря на эту чувственность, портрет великого писателя вышел духовно утонченным.

В «Воспоминаниях» писатель объединяет отрывочные очерки о своих современниках. Они грешат крайне предвзятым отношением автора, но служат ключом к более глубокому его пониманию.

Умирает Бунин в 1953 году 8 ноября в Париже, продолжая работать над книгой о Чехове. Похоронен на православном кладбище в Сен-Женевьев-де-Буа под Парижем.

Библиографический список

1. Айхенвальд, Ю. Иван Бунин [Текст] // Силуэты русских писателей / Ю. Айхенвальд. – 2-е изд. – М., 1993.
2. Афанасьев, В. И. А. Бунин [Текст] / В. И. Афанасьев. – М., 1996. – С. 80-109.
3. Батюшкова, Ф. Д. Ив. А. Бунин [Текст] / Ф. Д. Батюшкова // Русская литература XX века (1890-1910) / под ред. проф. С. А. Венгерова. – М. – Кн. 2. – С. 127-148.
4. И. А. Бунин Рассказы: Анализ текста. Основное содержание. Сочинения [Текст] / авт.-сост. Е. М. Болдырева, А. В. Леденев. – М. : Дрофа, 2001. – 144 с.
5. Гейдеко, В. А. А. Чехов и Ив. Бунин [Текст] / В. А. Гейдеко. – М. : Советский писатель, 1987. – 368 с.
6. Михайлов, О. Н. И. А. Бунин. Очерк творчества [Текст] / О. Н. Михайлов. – М., 1967. – С. 82-104.
7. Михайлов, О. Н. Литература русского зарубежья [Текст] / О. Н. Михайлов. – М. : Просвещение, 1995. – 432 с.
8. Смирнова, Л. А. И. А. Бунин. Жизнь и творчество [Текст] / Л. А. Смирнова. – М., 1991. – С. 68-95.
9. Соколов, А. Г. История русской литературы конца XIX – начала XX века [Текст] / А. Г. Соколов. – М. : Высшая школа, 1999. – С. 65-85.
10. Ходасевич, В. Ф. О поэзии Бунина. Бунин. Собрание сочинений [Текст] // Колеблемый треножник : избранное / В. Ф. Ходасевич. – М., 1991.
11. Черников, А. П. Поэзия и проза серебряного века [Текст] / А. П. Черников. – Калуга, 1993. – С. 17-52.

2.5. Творчество Александра Ивановича Куприна (1870-1938)

Родился Куприн 26 августа 1870 года в городе Наровчате Пензенской губернии в семье уездного письмоводителя. Отец умер, когда ребенку шел второй год. Его мать переехала в Москву, где нужда заставила ее поселиться во вдовьем доме, а сына отдать в сиротский пансион. Детские и юношеские годы писателя прошли в закрытых учебных заведениях военного типа: в военной гимназии, а затем в юнкерском училище в Москве. В 1890 году, после окончания военно-

го училища, Куприн служит в армии в чине поручика. Попытка поступить в 1893 году в академию Генштаба оказалась для Куприна безуспешной, и в 1894 году он уходит в отставку. В последующие несколько лет он работал репортером в киевских газетах, служил в Москве в конторе, управляющим имением в Волынской губернии, суфлером в провинциальной труппе, испробовал еще немало профессий.

Писать А. И. Куприн начал еще в военном училище, за что и был наказан после опубликования своего первого рассказа. Воспитанникам училища запрещалось выступать в печати.

Проза А. И. Куприна сразу вызвала интерес читателей и критики. Притягательная сила его дарования состояла в удивительной емкости и жизненности повествования, в занимательности сюжетов, в естественности и непринужденности языка, в яркой образности.

Беспредельные человеческие возможности и неспособность их реализовать – вот что волновало писателя. Причину такой двойственности Куприн видел в борьбе двух начал в человеке – «силы духа» и «силы тела». Он верил, что возвышенные духовные устремления преодолеют низменные плотские влечения.

Таким был смысл купринских раздумий о мире. В художественном творчестве они обогатились глубокими наблюдениями над жизнью. Куприна влекла разгадка неожиданных психологических смещений, сохранялось пристальное внимание к изначальным диссонансам человеческого поведения.

В центре его произведений – не события или отношения героев, а взрывная коллизия, открывающая подспудные душевные движения. В конкретно-социальных ситуациях проступали вечные, бытийные противоречия.

Рассказ «Дознание» (1894), принесший Куприну первый успех, был написан на острую тему того времени – о бесчеловечных армейских порядках, подавляющих одухотворенную природу человека. На простейшей сюжетной канве – описании случая мизерной кражи солдата Байгузина – построен сложный психологический рисунок рассказа.

Куприн оттеняет исходное состояние героев: жалкую пришибленность Байгузина и растерянность вынужденного вести допрос подпоручика Козловского. Оба подчинены не зависящим от них обстоятельствам. Жестокость телесного наказания солдата пробуждает в Козловском дотоле дремлющие душевные силы. Он вдруг замечает

в себе надломленность и духовную связь с солдатом. В период экзекуции болезненное состояние у Козловского предельно возрастает, а «странная духовная связь» с наказуемым укрепляется.

Куприн настойчиво ищет путь проникновения в сущностные проявления человеческой природы. Такую возможность давали острые переживания, а среди них – самые напряженные, рожденные в испытаниях любви. Так определяется заветная тема писателя.

Он стремится углубиться в чувство, возносящее в высь человеческую личность, и в то, что обрекает его на смерть в «цепях условности». В изображении любви писатель имел склонность к сложному переплетению разных начал в человеческой душе: нежного трепета целомудрия и опьянения чистой страстью. Внутренний динамизм, глубина психологического раскрытия личности характерны уже для ранних сочинений писателя.

Среди них центральное место занимают две повести: «Молох» (1896) и «Олеся» (1898).

В «Молохе» Куприн показывает страшные последствия «железной» цивилизации: гибель душевной чистоты в людях, бездорожье и раздвоенность лучших из них. Символично само название – «Молох». Олицетворение «новой цивилизации» с кровожадным богом не случайно. Куприн ранее других в литературе этих лет отразил трагическое положение трудящихся масс. Но острый социальный конфликт все-таки не стал ведущим в повести. Она посвящена более сложной проблеме, которой мучается главный герой – инженер Бобров. Машинная цивилизация уродует людей не только физически, но и морально. Тягостные наблюдения Боброва за окружающими сослуживцами рисуют картину безрадостную. В жертву Молоху-чистогану приносится все: и честь, и достоинство, и любовь. Предельное отвращение вызывает предприниматель Квашнин: развращенный властью, он провозглашает себя и себе подобных «солью земли», «избранниками целой нации». Не менее отвратительны герои, стремящиеся пролезть в число этих «избранных». Таков, например, директор завода Шелковников, лишь номинально руководящий заводом, или сослуживец Боброва – Свежевский, мечтающий к сорока годам стать миллионером и во имя этого готовый на все, вплоть до того, чтобы стать подставным мужем Нины Зиненко при продаже ее Квашнину. Подставные директора, подставные отцы, подставные мужья – таково, по Куприну, проявление всеобщей пошлости, фальши и лжи жизни.

За потоком горьких наблюдений героя четко вырисовывается его трагический финал. Человек слабый, неврастеничный, Бобров Андрей Ильич не способен к борьбе и действию. Не случайно авторский взгляд прикован к герою. В трудный миг некто «посторонний», «как будто сидевший внутри него», упрекает инженера с «ядовитой насмешкой» в «немощности духа». Перед нами драма честного по природе человека, не сумевшего найти себя. Он не знает, что чувствует к Нине и чего хочет сам. Боброва гнетет «давно знакомая, тупая и равнодушная тоска». Личные переживания, всеобщее смятение, вызванное бунтом рабочих, поселяют хаос в его сознании. Внутренне надломленный, опустошенный, он кончает жизнь самоубийством.

В области, неподвластной Молоху, ищет Куприн свой идеал. Автор приходит к поклонению исключительной личности – так называемому «естественному человеку». Впервые этот образ появился в поэтической повести «Олеся».

Отношения между цельной, самобытной, свободной натурой и рефлексирующим посланцем цивилизованного мира сближают повесть Куприна с повестью Л. Толстого «Казачи».

Все участники событий, кроме главной героини, связаны с определенной социальной средой, скованы ее законами и далеки от совершенства.

Так, казалось бы на первый взгляд мягкий, отзывчивый, искренний, Иван Тимофеевич оказывается слабым, душевно ограниченным человеком. Но его слабость иного рода, нежели у Боброва. В нем отсутствует цельность и глубина чувств. Он не как Бобров – испытывает боль, а сам ее причиняет другим.

Одна Олеся, взлелеянная матерью-природой, выросшая вдали от фальшивых общественных устоев, сохраняет в чистом виде изначально присущие человеку способности. Автор явно романтизирует главную героиню. Наделенная небывалой силой, ее душа вносит гармонию в заведомо противоречивые отношения людей. Олеся как бы возвращает Ивану Тимофеевичу утраченную им естественность переживаний. Только слияние с природой, по мнению Куприна, дает чистоту и полноту душевному миру. В таком подходе к изображению мира проявляется своеобразный пантеизм писателя. Его пейзажные зарисовки несут на себе печать традиции тургеневских «Записок охотника».

В ранней прозе во многом проявились творческие принципы Куприна. Он был убежден, что писатель должен касаться любых по-

дробностей жизни: и темных человеческих страстей, и неэстетических деталей быта. На его творчестве сказалось влияние неонатуралистической концепции человеческой природы. Возможно, именно отсюда его интерес к «естественному человеку» как своеобразному идеалу. Однако сам писатель четко осознает безжизненность своего идеала, отсюда обреченность его героя в столкновении с реальной действительностью. Отсюда и романтическое пафосное начало в его изображении.

Куприн был мастером насыщенного информацией, стремительного изображения. Свой взгляд он чаще всего выражал опосредованно. Для этого писатель широко использовал форму «рассказа в рассказе». Субъективное восприятие очевидца или активного участника событий помогало увидеть их глубинный смысл.

При объективированном повествовании писатель применял иные приемы «вмешательства» в происходящее. Он включал в рассказ свои собственные наблюдения над тем, что свойственно людям вообще и своеобразно пережито героями. Так Куприн расширял пространственно-временные рамки произведения, поднимая осмысление событий до философского уровня. Обилие выразительных деталей, их длительное нанизывание стали средством выражения авторской оценки в произведении.

Творчество писателя 1900-х гг.

Начало нового века – важный период в творческой биографии Куприна: знакомство с Чеховым, тесная дружба с Горьким и участие в сборниках издательства «Знание», выход в свет сборника рассказов. Первые творческие успехи переросли в громкую славу.

Рассказы начала 1900-х годов по-прежнему раскрывали бесчисленные людские судьбы, загадки индивидуальной психологии. И герой был тот же: «маленький», обделенный радостью человек. Но описание конкретной жизни героя проецировалось на человеческое бытие вообще. Внутренний облик человека был соотнесен с целостным состоянием жизни («В цирке», «Болото», «Корь»). Однако малые формы рассказа не позволяли передать всю сложность и напряженность взаимодействия личности и жизни. Необходимы были иные объем и структура произведения.

Повесть «Поединок» была опубликована в 1905 году и явилась логическим продолжением многих купринских рассказов об армии. В основе лежит идея постижения личностью своего «я» и ее духовное

пробуждение. Критическое осмысление армейских порядков явилось лишь одной из многочисленных граней этого процесса.

Путь сложных и мучительных раздумий проходит подпоручик Юрий Ромашов. В начале повести герой чист, честолобив, наивен, в нем еще много ребяческих черт. Но он одинок и затерян среди чужих. Однако первые столкновения с действительной жизнью приносят болезненные разочарования. Но не сразу Ромашов отказывается от своих честолобивых помыслов. Герой старается оттолкнуться от затягивающей рутины армейского быта. Оставаясь один, он настойчиво ищет опоры в жизни, смысла в существовании. И чем мучительнее было состояние героя, тем глубже он понимал драму большинства сослуживцев.

После краткого периода подражания «блестящим офицерам» наступает трудная полоса отвращения к ним. Писатель через восприятие главного героя рисует моральное разложение армии. Самым страшным оказываются даже не вопиющие поступки и речи отдельных лиц, а наличие неких порочных устоев. Стронник палочной дисциплины, невежественный Слива как бы оправдан «философией» полковника Шульговича, рьяного сторонника иерархии и кастовости армии. Власть звериных инстинктов Бек-Агамалова словно доведена до логического завершения в «стройной системе» взглядов кровожадного Осадчего. Тупое самодовольство и затаенное предательство Николаева узнается в откровенной и мелочной подлости Петерсона. Пьяницу, мота, картежника Веткина ожидает судьба опустившегося Лещенко. Видя все это, Ромашов не мог не замкнуться в себе.

Но Куприн не останавливается на этом уровне раскрытия характеров. Показывая героев в наиболее напряженные моменты их жизни, он приоткрывает те стороны их характеров, которые старательно прячутся ими. Ромашов видит, как сквозь привычную мину цинизма и ожесточения у офицеров прорываются живые человеческие эмоции.

Автор и герой сочувствуют этим несчастным, видя в их душах неразвитое, но достойное начало. Куприн убежден, что духовная гибель человека обусловлена безнравственным миропорядком. Сквозь призму этого убеждения он рисует и образ Василия Назанского, и Шурочки Николаевой.

Образ Шурочки – женщины утонченной, умной, эгоистичной – производит двойственное впечатление. Все свои богатые душевные силы она направляет на освобождение от пошлой обыденности. Но конечная цель свободы оказывается приземленной, а средства ее до-

стижения – неразборчивыми. Сам автор и осуждает, и сожалеет о бесславной судьбе яркой личности. Она наделена той волей и деятельной энергией, которых не хватает Назанскому и Ромашову. Но ее представления о счастье оказываются жалкими.

В страстных речах Назанского главного героя привлекает мечта об одухотворенной любви, о светлой религии мира, о развитии человеческой мысли, воображения, творчества. Здесь все – от авторских идеалов. Неслучайно Назанский воспринимался критиками своеобразным резонером. Однако идея «божественной любви к самому себе» явно необходима самому Назанскому, давно потерявшему веру в себя. В своих грезах этот одинокий спившийся человек преувеличивает значение того, чем сам не владеет. Его незаурядный интеллект обречен на угасание. Этическая программа этого героя противоречива. Его призыв к освобождению личности от гражданских обязательств и погружение в сферу интимных переживаний ведет к эстетизму, к анархо-индивидуалистическому идеалу.

Авторский голос органично вплетается в раздумья своих персонажей, расширяя и углубляя их. Именно писатель связывает персонажей повести между собой одной трагедией «запутанного и угнетенного сознания», подводя к мысли о всеобщности такого состояния. Так свободно раздвигаются пространственно-временные рамки произведения. Трагедия Ромашова – это общебытийная трагедия, трагедия мироустройства. Гармония и одухотворенность жизни так и остаются недостижимой мечтой. Общий трагизм бытия усиливается гибелью главного героя. Автор говорит о недопустимости столь бессмысленного финала жизни молодого человека, страстно стремившегося к правде и красоте.

В «Поединке», по существу, определена позиция Куприна в понимании исторического движения времени. Будущее писатель связывал лишь с нравственным преображением под воздействием обретенной истины. Если положительный герой его ранних рассказов лишен активности, а «естественный человек» терпит поражение в столкновении с миром, то в «Поединке» автор показал растущее сопротивление человека среде, растущее сознание и распрямление личности. В обрисовке этих процессов писатель активно использует прием «диалектики души» Л. Н. Толстого. Куприн постоянно ищет ту психологическую среду, где может зародиться «благоуханное чувство», которое преобразовало бы человека.

В повести «Суламифь» любовь не имеет границ в своем всеобъемлющем охвате. Сюжет был взят из «Песни Песней» библейского царя Соломона. В повести писатель действительно опозитизировал и нежную страсть возлюбленных, и красоту их телесной близости, и расцвет женственности героини. Однако в этой песне торжествующей любви был и более глубокий смысл. Куприн открыл в ней «освобождение любви». В повести это показано через самоотвержение Соломона и Суламифи, через высшее их единение, не закрепленное никакими условными общественными законами.

Цветопись в повести оттеняет две сюжетные линии: Соломона и Суламифи, а также мстительной и болезненно ревнующей царя Астис и влюбленного в нее юноши Элиава. Радостные краски света, жизни сопровождают любовь счастливой пары. В мрачные тона окрашен порочный путь Астис.

Так писатель показал возрождение личности через «освобожденную любовь» и разрушение ее ревностью и мстительностью. Повесть стала своеобразным гимном возрождающих личность чувств.

На протяжении долгих лет Куприн искал идеал любви в реальных условиях, однако очистительной стихии чувств не заметил. Да и нельзя было ожидать в сереньком быту страстей, равных легендарным. Между тем именно в любви, как в первоисточнике мира, писатель усматривал действенную созидательную силу.

Несовпадение желаемого и существующего было преодолено оригинальным способом. Куприн отказался от варианта разделенной любви. Это чувство, ставшее всеохватным в одной душе, стало стимулом перерождения другой. Так возникло одно из замечательных произведений А. И. Куприна «Гранатовый браслет» (1911).

Редчайший дар высокой и безответной любви стал единственным содержанием жизни Желткова. Сила переживаемых им чувств подняла образ молодого человека над всеми другими героями рассказа. Не только грубый, недалекий Тугановский, легкомысленная кокетка Анна, но и умный совестливый Шеин, Аносов и сама прекрасная Вера Николаевна показываются писателем в явно сниженной бытовой среде.

Но не в этом таится главное содержание повествования. Желтков пробуждает душу Веры Николаевны Шеиной, дремавшую в привычном быту. Куприн пишет не о зарождении любви Веры, а именно о возвращении ее души к жизни.

В эти же годы Куприн задумывает повесть «Яма», над которой работает в 1908-1915 гг. Повесть была откликом на так называемый «половой вопрос» и на споры о проституции, ставшей большим явлением русской действительности. Эту книгу он посвятил «матерям и юношеству».

В центре повествования – изображение одного из «домов терпимости». Полновластная хозяйка этого заведения Анна Марковна – человек жесткий и жадный. Любка, Женечка, Тамара и прочие проститутки – «жертвы общественного темперамента» – рисуются существами, внутренне надломленными, бесправными. Вытащить их из этого смрадного болота приходят молодые интеллигенты – студент Лихонин и журналист Платонов. Куприн во всех подробностях передает деловитость этого заведения. Но в целом повесть воспринимается как перегруженная натуралистическими подробностями. Тем не менее интересен взгляд самого писателя на проституцию. В ней он увидел не только социальное, но и биологическое явление. Автор «Ямы» попытался показать, что борьба с проституцией упирается во всечеловеческие вопросы. И они связаны не только с социальной средой, но и с человеческой природой, таящей в себе тысячелетние инстинкты.

В годы Октябрьской революции и гражданской войны Куприн жил в Гатчине, под Петроградом. Когда в 1919 г. войска генерала Юденича покинули Гатчину, вместе с ними ушел Куприн.

Первые годы он испытывает острый творческий кризис. Работает в основном в газетах. В 1923 г. появляются его рассказы «Тень Наполеона», «Последние рыцари», новеллы «Дурной каламбур», «Ольга Сур». В его прозе вновь зазвучали прежние, дореволюционные мотивы. Все его произведения проникнуты мыслями о России, затаенной тоской по утерянной родине (автобиографический роман «Юнкера», повесть «Жанета»).

Тоска по родине становится невыносимой, и в 1937 году он приезжает в Москву. 25 августа 1938 года Куприн умирает.

Мастер языка, занимательного сюжета, человек огромного жизнелюбия, Куприн оставил богатое литературное наследство, которое не тускнеет от времени.

Библиографический список

1. Волков, А. Творчество А. И. Куприна [Текст] / А. Волков. – Л., 1975.
2. Кулешов, Ф. И. Творческий путь А. И. Куприна [Текст] / Ф. И. Кулешов. – Минск, 1963.
3. Михайлов, О. Н. Литература русского зарубежья [Текст] / О. Н. Михайлов. – М. : Просвещение, 1995. – С. 169-195.
4. Соколов, А. Г. История русской литературы конца XIX – начала XX века [Текст] / А. Г. Соколов. – М. : Высшая школа, 1999. – С. 51-64.
5. Черников, А. П. Поэзия и проза серебряного века [Текст] / А. П. Черников. – Калуга, 1993. – С. 53-72.

2.6. Творчество Леонида Николаевича Андреева (1871-1919)

С первых шагов в литературе Андреев вызвал острый и неоднозначный интерес к себе. Начав печататься с конца 1890-х годов, к середине первого десятилетия XX века он достиг зенита славы, стал чуть ли не самым модным писателем тех лет. Известность некоторых его сочинений носила почти скандальный характер: Андреева обвиняли в склонности к порнографии, психопатологии, в отрицании человеческого разума.

Андреев был новатором, предвосхитившим многие шаги авангардисткой литературы. Он был близок, с одной стороны, к тенденции, идущей от Достоевского, Стриндберга и Ницше к немецкому *экспрессионизму* и театру абсурда, хотя, с другой, разделял некоторые основные взгляды Кафки, Томаса Манна и французского *экзистенциализма*.

Он последовательно разрабатывал экзистенциальную проблематику. Автор сосредотачивался на духовных проблемах индивидуума, на исследовании той драмы идей, которая разворачивалась в сознании единичного человека. Общечеловеческая проблематика всегда была для него важнее проблематики социально-исторической, а человек всегда больше интересовал его не как «герой времени», но как вечный тип.

Основной пафос творчества писателя – пафос сомнения. Он пытается оспорить освященные традицией представления, подвергнуть

анализу фундаментальные нравственные нормы. Во имя постижения истины он готов пойти против всех. Главный объект его писательского внимания – человек, оказавшийся один на один с вопросами смысла человеческого существования, границ человеческого разума, соотношения свободы и ответственности. Автор исследует нравственно-психологические «улики» зла во «вселенной» человеческой душе.

Но разговор о творчестве Л. Андреева необходимо, с нашей точки зрения, предварить уяснением определенных теоретических понятий, дающих возможность свободного восприятия дальнейшего изложения.

Экспрессионизм (от лат. *expression* – «выражение») – направление, провозгласившее единственной реальностью субъективный духовный мир человека, а его выражение – главной целью искусства. Экспрессионистские установки вели к гротескной изломанности, иррациональности образов, деформации мира.

Экзистенциализм от позднелатинского *exsistentia* – «существование». Центральное понятие – экзистенция (человеческое существование) как нерасчлененная целостность объекта и субъекта; основные модусы (проявления) человеческого существования – забота, страх, решимость, совесть; человек прозревает экзистенцию как корень своего существа в пограничных состояниях (борьба, страдание, смерть). Постигая себя как экзистенцию, человек обретает свободу, которая есть выбор самого себя, своей сущности, накладывающий на него ответственность за все происходящее в мире. Отсюда пессимизм, субъективистское толкование свободы, отрицание рационального познания и утверждение интуитивного (непосредственного) постижения реальности.

Импрессионизм (от фр. *impression* – «впечатление») – направление, представители которого стремились наиболее естественно и непредвзято запечатлеть реальный мир в его подвижности и изменчивости, передать свои мимолетные впечатления.

Родился будущий писатель в семье орловского мещанина Николая Ивановича Андреева. Детские и юношеские годы Леонида – старшего ребенка в многодетной семье – прошли на одной из орловских окраин, густо населенной мелким служивым людом. Томительное однообразие провинциальных буден скрашивалось для впечатлительного мальчика чтением и театральными впечатлениями.

Свое влечение к художественному творчеству писатель связывал с наследственностью по материнской линии. Именно от матери

Андреев получил любовь к литературе, театру, интерес ко всему фантастическому и необычному.

Обучение в орловской классической гимназии оставило двойственное впечатление. С одной стороны – весьма сложные отношения с преподавателями, нежелание учиться, с другой – начало творческой работы, активное самообразование, знакомство с толстовским учением. Ни проповедь личного самоусовершенствования, ни утверждение веры в Бога как главной нравственной опоры человека не нашли отклика в его сознании. Но толстовское отрицание официальных институтов в жизни – государства, православной церкви – оставили глубокий след в его душе.

В Андрееве рано проявилась неуравновешенность психического склада, вызывавшая у него длительные приступы безотчетной тоски, болезненной меланхолии, даже отчаяния. В то же время его отличали подчеркнутая независимость поведения, тяга к первенству, осознание собственной «единственности». Мировоззрение писателя формировалось под влиянием пессимистических идей Э. Гартмана, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше. Их труды он изучал еще в гимназические годы. Уже тогда Андреев размышлял о соотношении случайного и закономерного в жизни, о границах человеческой свободы, о влиянии на человеческую судьбу воли, ума, инстинктов, о возможности противостояния тем силам, которые неподконтрольны человеку. Сложность собственных переживаний, контрасты внутренних побуждений дали Андрееву первые представления о взлетах и безднах человеческой души.

После скоропостижной смерти в 1889 году отца Леонид становится кормильцем семьи. Он старается выполнять любую работу, но семья живет почти в нищете. Окончив гимназию, Андреев в 1891 году поступает на юридический факультет Петербургского университета, но через два года вынужден оставить его, так как нечем было платить за образование. Ему удается продолжить обучение в Московском университете, более либеральном учебном заведении. Успешно окончив в 1897 году университет, Андреев занялся юридической практикой. Но вскоре адвокатской практике он предпочел живую репортерскую работу в газете «Московский вестник», а затем в 1898 году в ежедневной общественно-политической и литературной газете «Курьер» под псевдонимом Джем Линч. Именно здесь и состоялся дебют Андреева как прозаика. В марте 1900 года он знакомится с А. М. Горьким, А. Куприным, И. Буниным, становится участником

кружка «Среда». Начинающий писатель попадает в поле зрения критики, перед ним распахиваются двери редакций лучших журналов, его талант признают Толстой, Чехов, Короленко. Но близких себе по духу людей в кругу «молодых реалистов», он не нашел, поэтому скоро почувствовал одиночество. Однако с избранного пути не свернул.

Ранние произведения Андреева связывают с традицией А. П. Чехова. В изображении «маленького человека» писатель выделяет страшное для себя состояние мира – полное разобщение, взаимонепонимание людей (рассказы «Баргамот и Гараська», «Петька на даче», 1899, «Ангелочек», 1899).

Уже в первых произведениях простая бытовая сцена обнаруживает некие подспудные «пружины» поведения персонажей, и шире – человеческого существования. В конкретных ситуациях и образах всемерно усилено проявление общебытийных противоречий.

В пасхальной встрече хорошо известных друг другу городского Баргамота и бродяги Гараськи писатель открывает неумение наладить отношения между собой. Гараська лишь издает «жалобный и грубый вой», а Баргамот «не понимает, что городит его суконный язык!»

Часто ранние рассказы писателя имеют внешне благополучную концовку, завершаются торжеством добродетели, человеколюбия, правопорядка. Но торжество добрых начал нередко берется Андреевым под сомнение. Так, в рассказе «Баргамот и Гараська» Горький верно отметил, что в авторском повествовании сквозит нота сильнейшего сомнения в конечном торжестве добра. Отсюда сложившаяся в творчестве писателя концепция праздника как всеобщего притворства, как торжества обмана. Приближающиеся Рождество или Пасха оказываются для Андреева поводом заглянуть в душу современного человека. Любовь, человечность, светлое настроение, доверчивая улыбочивость, радостное чувство в истолковании писателя оказываются фикциями, эмоциональными масками, которыми человек хочет обмануть и самого себя, и окружающих. Праздник с его напоминанием о возможности счастья – апогей обмана и самообмана, царящих в человеческих отношениях.

В «Петьке на даче» и «Ангелочке» еще более мрачный мотив, так как разорваны естественные связи между детьми и родителями. Да и сами дети не понимают, что им нужно. Петьке хотелось куда-нибудь в другое место, а Сашке «перестать делать то, что называется жизнью». Мечта не мелькает, даже не гибнет, она просто не возникает, остается равнодушие или озлобление.

Но рассказы написаны ради краткого светлого момента, когда оживает душа этих несчастных. У Петьки это происходит в слиянии с природой на даче. У Сашки подобное чувство вызывает елочная игрушка – ангелочек.

Исходным состоянием Гараськи, Петьки и Сашки было не отчуждение от людей, а полная изоляция от добра и красоты. Поэтому образом Прекрасного для каждого из них выступает нечто неустойчивое: пасхальное яичко, случайная дача и восковая игрушка.

То, «что называется жизнью», исключает, по мнению Андреева, красоту и добро, даже игрушечному ангелочку на земле нет места.

Сомнение в возможности преображения человека – смысловой итог Андреевских рассказов – противоположен авторской вере в духовные ресурсы человека.

В ранних рассказах Андреева видна важная особенность его мышления – нравственный максимализм, этическая бескомпромиссность. Писателю совершенно неинтересен человек благополучный, согласный с миропорядком. Импульсом к его творчеству служат: пафос несогласия, экзистенциальная тревога, романтическое бунтарство.

Вот почему, примерившись в раннем творчестве к традиционной для русского писателя роли «адвоката» «маленького человека», Андреев быстро пришел к более органичной для него миссии – быть бескомпромиссным «прокурором», обличителем самой человеческой природы, самих основ бытия. На его скамье подсудимых оказываются традиционные духовные ценности – Вера, Любовь, Разум. Глобальность поднимаемых проблем формирует стиль писателя: частные подробности фона сгущаются до символов, детали пейзажей, портретов, интерьеров гротескно заостряются и эмоционально оцениваются.

К исходу 1910-х годов критика настойчиво заговорила о традициях Достоевского в творчестве Андреева. Писателя остро интересовал вопрос о влиянии на человеческую душу антигуманных идей. Однако глобальность философского поиска, свойственного героям Достоевского, у Андреева исчезает.

Так, в рассказе «Мысль» Андреев показывает распад рассудка, постоянно направленного на ложь, издевательство, преступление. Доктор Керженцев придумал план убийства своего приятеля Савелова. А чтобы уклониться от наказания, он решает прикинуться сумасшедшим. Но после совершения преступления в сознании героя наступает раздвоение. Он начинает сомневаться в собственной ум-

ственной полноценности. И эти сомнения воспринимаются Керженцевым как предательство «божественной мысли».

Рассказ написан в форме исповеди героя. Она способствует его полному саморазоблачению. Свою «божественную мысль» Керженцев уподобляет орудию смерти. В сцене убийства это сравнение овеществляется. Мысль-змея вонзает жало в сердце своего «дрессировщика». Смысл символики сводится к тому, что ложь и жестокость изнутри разрушают сознание. Этот «интеллектуал» лепит философию «нового мира», где все повинуетя случаю. Он стремится создать смертоносное вещество, чтобы стать полным властителем над человечеством. Источником преступления, по мнению писателя, является полное отчуждение героя от мира. Возмездием – предельная депрессия и страх перед самим собой. Не случайно в зале суда из орбит подсудимого глядит «сама равнодушная немая смерть».

Дар человеческого мышления Андреев считает высшей ценностью. Но он, по его мнению, может быть использован в разных целях. Писатель как бы отделяет мышление от других функций человека, определяя его «саморазвитие» или «саморазрушение». Такой взгляд позволял сосредоточивать внимание на глубинных процессах человеческой психики, на столкновении противоположных начал во внутреннем мире личности.

Человеку, по мнению писателя, не дано знать правды, он может в равной степени аргументировать каждый довод, но постигнуть высшую истину он не способен. Андреев пытается убедить читателя, что люди никогда не смогут быть уверенными в силе своего разума. Нет границ между стройными умственными построениями и хаосом безумия.

Писателя интересовало сосуществование сознания и инстинкта в чистом виде как разумной сущности и животной стихии.

Отвращение к звериному было выражено в рассказе «Бездна» (1902). Бездной назван ужасный поступок студента Немовецкого, совершившего насилие над юной Зиной, которую сам же он защищал от пьяных бродяг. Помутнение рассудка под влиянием чувственности отбрасывает студента в иной ценностный мир. Автор показывает, что усвоенные Немовецким правила приличия неустойчивы и фальшивы. Отсутствие нравственных принципов писатель объясняет непробужденностью мысли героя.

Интерес к глубинам человеческого сознания определил художественное своеобразие произведений писателя, которые создавали психологический портрет эпохи.

В этом отношении примечательна повесть «Жизнь Василия Фавейского». В ней писателя интересуют особенности человеческого сознания – границы и тупики человеческой веры. Тема «Жизни Василия Фавейского» была точно определена Короленко: «...вечный вопрос человеческого духа в его искании своей связи с бесконечностью вообще и с бесконечной справедливостью в частности». Для героя рассказа искания этой связи оканчиваются трагически. Вся жизнь о. Василия – бесконечная цепь суровых испытаний его безграничной веры в Бога. Тонет его сын, запивает с горя попадья, заболевает дочь, рождается идиотом долгожданный ребенок, пытается наложить на себя руки попадья. Все эти события о. Василий стремится воспринять как истинный христианин. Лишь последнее событие – попытка самоубийства жены – вызывает в его душе попытку протеста: «И ты терпишь это! Терпишь! Так что же... – Он высоко поднял сжатый кулак...»

Попадья в страхе пресекает этот бунтующий вызов Богу. И все же о. Василий решает снять с себя сан и уехать. По возвращении домой судьба вновь преподносит герою жестокие испытания. Сгорает его дом, умирает от ожогов жена.

Внутренний перелом в душе отца Василия начинается с того момента, когда он осознает, что существуют тысячи маленьких правд и нет единой правды для всех. Перед Фивейским открывается всеобщее трагическое положение мира, великое ожидание справедливости. Он хочет самоотвержением взрастить в себе такую любовь, которая способна будет совершить чудо. И благодаря ему обездоленные возвратятся к жизни. В экстазе он требует от праха погибшего Мосягина восстать живым из мертвых. Но чудо воскрешения не совершается. И в ужасе бегут из церкви прихожане. Сам же священник, потрясенный разочарованием, проклинает Бога и, спасаясь от его гнева, бросается на дорогу, где и падает замертво.

Сюжетная развязка повести пессимистична. Чуда не происходит, беззаветная вера в Бога не находит ни малейших жизненных подтверждений. Душа отца Василия бунтует, но этот бунт окончательно разрушает его внутренний мир, обрекает его на гибель. Поиски высшего, одухотворяющего начала жизни завершаются для героя трагически.

Последняя фраза повести акцентирует идею «побега в смерть»: «...как будто и мертвый продолжал он бежать». Даже смерть, таким образом, не дает человеку надежды на успокоение.

Итак, писатель выразил в своей повести беспочвенность веры в наличие высшего блага. Однако разные критики, признавая богоборческую идею повести, обнаружили разные грани проблематики и неоднозначность авторской позиции.

Для религиозных агностиков (М. Горький) был интересен мотив пробуждения у героя личностного сознания, несогласия с участью жертвы слепых надличностных сил. Для религиозно настроенной интеллигенции (Д. Мережковский) было важно изображение болезненного сознания русского «бунтаря». И этот аспект, безусловно, является продуктивным. Экзальтированная вера священника вытесняет из его восприятия многогранность жизни, заставляет во всем видеть контрасты черного и белого. Именно эта особенность свойственна фанатикам веры. Фанатизм веры легко трансформировать в крайнее бунтарство, но подобный бунт неизбежно становится бунтом обреченных. Андрееву удалось вскрыть одну из болезненных черт «бунтарского» сознания – неудовлетворенность реальностью и вместе с тем упование на «чудесное» спасение, неготовность к созидательному жизненному творчеству.

Сюжет рассказа восходит к библейской легенде об Иове. Эта легенда занимает одно из центральных мест в спорах героев Достоевского в «Братьях Карамазовых» о божественной справедливости. Но Л. Андреев разрабатывает ее так, что она наполняется богоборческим смыслом. Жанровый характер притчи придает рассказу символизация жизненных реалий. Так, бог, испытывая веру Иова, лишил его тучных стад – у Василия Фивейского пал двенадцатипудовый боров. Писатель заботится не о жизненном правдоподобии, а об ассоциациях, вызванных описываемыми событиями. И в этом смысле метод Л. Андреева напоминает художественный метод символистов, видящих в действительности только «пособие» для выражения субъективных настроений и переживаний.

Первую русскую революцию Андреев принял с воодушевлением. Он полагал, что чистота идей и самоотверженность должны будут излечить недуг старого мира.

Однако чуда духовного перерождения в революционной борьбе не произошло, а стихия ненависти возросла. Тем не менее писатель не теряет надежды найти разумные силы революции. Эти поиски и

определяют двойственное звучание творчества Андреева этого периода.

В основе рассказа «Губернатор» (1905) лежит передача мучительного ожидания героем своей гибели. Это месть рабочих за то, что он приказал расстрелять участников стачки с их семьями. Тягостные размышления губернатора приводят его к пониманию справедливости народного гнева и безнравственности властей. Страх перед возмездием сменяется смирением. И возмездие наступает. Однако убийство губернатора подается писателем как глубочайшая ошибка. Ведь идеалами революции являются свобода, равенство и братство. Следовательно, граждане должны пользоваться такими средствами, которые не противоречат этим идеалам. Андреев показывает, как в народе пробуждается разум, преодолевающий слепую ненависть и жестокость борцов за свободу. И в этом проявляется оптимизм во взгляде на действительность.

В феврале 1907 года Андреев заканчивает повесть «Иуда Искариот и другие». В ней он, переработав библейский сюжет, дает свое представление о смысле и характере развития мира.

Писатель перерабатывает миф и лишает отношения Иисуса и Иуды прямого противостояния. Оба они стремятся к одному – возрождению человечества. Более того, симпатии писателя оказываются на стороне Искариота, причем в момент совершения преступления.

Поначалу Иуда выглядит циничным, лживым, потом вдруг резко меняется, превращаясь в гордую и трагическую фигуру.

Противоречия, лежащие в основе этого образа, находят глубокое обоснование в повести. Иуда приходит к Иисусу, чтобы поразить его правдой о грешной земле и найти силу ее преображения. Новый ученик откровенно демонстрирует всеобщую ложь и жестокость, притворяясь носителем этих пороков. Он надеется, что Учитель сам совершит чудо и исцелит людей от скверны. Но сын божий не оправдывает его надежды, продолжая лишь проповедовать добро. Несовместимость желания Искариота потрясти мир с всепрощением Христа достигает апогея. Тогда Иуда жертвует своей любовью к Учителю и отдает Иисуса на страдания, чтобы пробудить в народе веру и совесть. Так Искариот обрекает себя навсегда на подлое место «возле Иисуса».

Исследуя причину «предательства поневоле», писатель показывает разность взглядов героев. Иуда не соглашается на временное, случайное подчинение людей высшему началу. Он жаждет их полно-

го очищения. Иисус несет великую светлую идею преобразования жизни, но ничего не понимает «в людях, в борьбе». Иуда готов пойти на жертву, чтобы в будущем восторжествовала истина.

Так Андреев дает свое представление о развитии мира. Его движение, по мнению писателя, зависит от взаимодействия трех сил: прорицателей новых идей, народных масс и деятелей, которые могут соединить передовую мысль с запросами множеств. Для писателя не существовало слова, отторгнутого от дела. Поэтому Иуда в повести совершает трагическую необходимость: перелом в сознании людей могут вызвать только жертвенные муки Иисуса.

В повести, созданной по евангельскому сюжету, явно видна реакция писателя на события современности.

«Рассказ о семи повешенных» явился своеобразным протестом против смертной казни. Писатель убежден, что казнь нарушает естественное право человека на жизнь, на разум. С этих позиций и рассмотрены страшные часы перед гибелью семерых революционеров, обреченных на казнь. У каждого из политических заключенных мы видим свое направление мысли, но связь с революционной действительностью характерна для всех.

Как участница борьбы, Муся ощущает свою слитность с миром, находит в нем чарующую музыку и свет. Для нее смерти нет. Вернер, разочаровавшись в себе и в деле, в ночь перед казнью осознает молодость человечества, с его смешными промахами на пути к совершенствованию. Такое пробуждение мысли о судьбах всех людей, по мнению автора, отличает истинного революционера от террориста.

Первая русская революция принесла Андрееву глубокие разочарования. Но она все равно воспринималась писателем как приближение к идеалу будущего, хотя и настораживала своей жестокостью, пробуждающей в людях темные инстинкты.

Войну он принял с воодушевлением. Андрееву казалось, что сражение с германским милитаризмом соединит всех для общего блага и во имя человечности.

Подобная позиция привела писателя к откровенному шовинизму и участию в газете «Русская воля». Сначала, прославляя подвиги солдат, он требовал от литераторов моральной поддержки и одобрения. В период поражения русской армии (январь 1917) обвинил ее в предательстве и трусости. Подобные настроения Андреева были вызваны страхом перед новой волной массового освободительного движения.

С точки зрения писателя, фронт объединял страну, классовые бои – разъединяли.

Двойственность взглядов была преодолена на страницах повести «Иго войны» (1916). События переданы через восприятие скромного, сомневающегося в себе Дементьева. Видно, как обстановка постоянного страха гасит теплые чувства людей, убивает их душу. В такой жуткой атмосфере всеобщей трагедии наживаются только предприниматели. Подобная обстановка гнетет героя, и он постепенно приходит к мысли о трагедии народа, трагедии Родины. Но в повести по-прежнему сильна мечта о чудесном исцелении Отечества.

Драматургия Л. Андреева

Желание обособить мышление от других функций человека и глубже проникнуть в его тайны рождает в сознании художника идею «театра панпсихэ». В нем за изображаемой гранью обыденного должно проступать напряженное духовное бытие.

За пятилетие (с 1912 по 1916 гг.) Андреев написал 11 многоактных пьес и ряд сатирических миниатюр. Предметом изображения в большинстве из них стали напряженные моменты внутренней жизни героев («Царь Голод», «Анатомэ», «Океан» и др.).

Если судить по внешним принципам, «театр панпсихэ» упрощал внешнее действие, углубляя внутреннее, что вело к явной переключке с Чеховым. Но по существу он отходил от этой традиции. В малом «звене» человеческой души Андреев видел столкновение противоположных сил: сознания и инстинкта. Преодолеть трагедию повседневности, пробудить сознание – вот те мысли, которые получают воплощение в драме «Тот, кто получает пощечины» (1915).

Здесь сочетаются два плана: социально-психологический и условный. Смешной клоун Тот, в прошлом писатель, открывает в наезднице Консуэлле дремлющую Венеру, а в жокее Безано – отблеск Аполлона. Но это только личные ассоциации Тота. Сами же герои даже не подозревают об этом, благополучно живя в согласии с пошлой моралью. Тот хочет разбудить «спящих богов» – пересоздать жизнь. Чудодейственной оказывается его любовь. Консуэлла начинает припоминать утерянную в веках гармонию. Но до ее торжества в жизни далеко. Добровольная жертва Тота во имя возлюбленной пробуждает в обывателях разочарование в себе. Они начинают мечтать о красоте.

Говоря о художественном методе Л. Андреева, необходимо отметить его двойственную эстетическую природу. Он художник, творящий на грани реализма и модернизма. Подобный синтез, по мнению самого писателя, вызван обострением борьбы в области идей.

По направленности художественного мышления он был близок к реализму в построении образа. В поэтике шел в ногу с нововведениями модернистской литературы. Двойственности в этом не было. Мир Андреева обладал единством поиска и свершений.

Его наследие, столь часто подвергавшееся резким обвинениям, составляет неотъемлемую часть русской культуры. Умер писатель в Финляндии, где у него была дача, в глубочайшей ностальгии.

Библиографический список

1. Бугров, Б. С. Леонид Андреев. Проза и драматургия [Текст] / Б. С. Бугров. – М. : МГУ, 2000. – 112 с.
2. Волошин, М. Лики творчества [Текст] / М. Волошин. – Л., 1989. – 461 с.
3. Дэвис, Р. Леонид Андреев / Р. Дэвис // История русской литературы: XX век. Серебряный век [Текст] / под ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страды и Ефима Эткинда. – М., 1995. – С. 379-388.
4. Иезуитова, Л. А. Творчество Леонида Андреева. 1892-1906 [Текст] / Л. А. Иезуитова. – Л., 1976.
5. Мережковский, Д. С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет [Текст] / Д. С. Мережковский. – М., 1991. – С. 12-39.
6. Смирнова, Л. А. История русской литературы конца XIX – начала XX века [Текст] / Л. А. Смирнова. – М. : Просвещение, 1993. – С. 189-213.
7. Соколов, А. Г. История русской литературы конца XIX – начала XX века [Текст] / А. Г. Соколов. – М. : Высшая школа, 1999. – С. 379-398.
8. Четина, Е. М. Евангельские образы, сюжеты, мотивы в художественной культуре. Проблемы интерпретации / Е. М. Четина. – М. : Флинта : Наука, 1998. – С. 38-43.

2.7. Творчество Ивана Сергеевича Шмелева (1873-1950)

И. С. Шмелев родился в купеческой семье, в Москве. Окончил гимназию, затем юридический факультет Московского университета (1898). Будучи студентом, опубликовал рассказ «У мельницы» (1895) и очерки «На скалах Валаама» (1897). Но большого признания произведения не получили. Этот факт отодвинул вступление Шмелева на литературный путь.

Интенсивный творческий рост писателя начинается с момента первой русской революции.

Произведения этого времени характеризуются возросшим интересом к общественным вопросам, углублением социальной проблематики.

Шмелев показывает, как сложно и порой противоречиво социальные конфликты преломляются через внутренний мир человека, обнажая острый драматизм эпохи, как люди, далекие от общественной жизни, начинают пересматривать свои взгляды и убеждения, симпатии и антипатии.

Герой рассказа «Вахмистр» (1906) жандармский служака Тучкин, усердно выполнявший свой долг и не задумывавшийся над общественными вопросами, увидев на баррикаде своего сына, отказывается служить в полиции.

Обращаясь в своих произведениях к устоявшейся жизни, писатель выявляет сдвиги и трещины, которые возникают на, казалось бы, незыблемой почве. Тема распада приобретает не столько социальное, сколько нравственное звучание.

Так, в повести «Гражданин Уклекин» (1907) перед нами вновь возникает образ «маленького человека» – сапожника Дмитрия Уклекина. Даже собственная жена смотрела на него как на пустую стенку. Но революционные события пробуждают в нем чувство собственного достоинства. Побывав на тайной загородной сходке, он открывает в себе некое чувство сопричастности с Великим делом, он осознает себя гражданином. Все свои надежды он связывает с будущей деятельностью Государственной Думы. К избирательной урне он подходит как к причастию, и в этом автор видит нравственное преображение человека. Впервые в повести Шмелев показывает себя мастером психологического анализа. Душевное состояние героя передано и через его речь, и через комментарии самого автора, и через внутренний монолог героя.

Творчество писателя 1908-1911 годов свидетельствует о его тесной связи с традициями русского реализма XIX века. В своих произведениях данного периода он выражает концепцию русского национального характера, в котором он главными чертами видит ум, трудолюбие, талантливость, высокие духовные качества. Автор размышляет о русской жизни, о судьбах народа.

Одним из вершинных произведений дореволюционного творчества Шмелева является повесть «Человек из ресторана» (1911). Идея защиты человеческого достоинства стала организующим стержнем произведения. Перед нами разворачивается драматическая судьба официанта роскошного ресторана Якова Софроновича Скороходова. Его работа состояла в том, чтобы изо дня в день удовлетворять капризы спесивых посетителей, безропотно сносить их высокомерие и пьяный кураж. И в начале повести мы видим, что Скороходов свыкся с участью лакея. Он даже пытается самоутвердиться и оправдаться перед собственными детьми тем, что он лакей из «первоклассного ресторана». Но эта беспомощная попытка самоутверждения вступает в явное противоречие с рассказом самого же Скороходова о его бесправном положении в ресторане, где «всякий за свой, а то и за чужой целковый барина над тобой корчит». Более всего старый официант негодует на «нравственные пятна» современного ему общества.

Перед нами проходит вереница влиятельных жуликов, ловкачей и пройдох: попечитель женского монастыря, крупный ростовщик Кашеротов, который любит юных послушниц; сластолюбец адвокат Глотанов, которого даже приятели называют жуликом; спекулянт домами Семин, развращающий несовершеннолетних, богач Карасев и многие другие.

Автор показывает, что чем выше стоит каждый из них на социальной лестнице, тем низменнее и циничнее причины холуйства. Ресторанной прислуге, лакеям по профессии, противостоят по контрасту лакеи «по призванию». Скороходов наблюдает, как господа гнут шею из высших соображений, как благородные жены предаются изощренному разврату в «секретных номерах». Героя волнует общий упадок нравственности. Сравнивая жизнь «знатных господ» и простых людей, он приходит к выводу о нравственном превосходстве последних.

Высокими моральными качествами отличается сам Скороходов. «Жизнь без соринки» – таково его нравственное кредо. Жизнь рядового человека представлена с самых разных сторон: это и грубая про-

за, и возвышенная поэзия чувств. Такой подход позволил глубже проникнуть во внутренний мир «маленького человека». Его заветная мечта – спокойно и безбедно пожить в старости. Но ей не суждено сбыться. Целый каскад несчастий обрушивается на главного героя. Опозорена дочь, изгнан из гимназии и вынужден скрываться сын-революционер, потеряны последние сбережения. Не выдержав всех несчастий, умирает жена Скороходова. Бедность и страдания обездоливают героя. Но они же помогают ему освободиться от духовного рабства, способствуют росту чувства собственного достоинства.

Не отвергая правды революционеров, Скороходов высшей правдой считает религиозно-нравственную. Ее открыл ему старик-торговец, спасший сына Николая от рук жандармов.

Исповедальная форма повествования помогает более глубокому проникновению во внутренний мир героя и становится одним из структурообразующих элементов повести.

Не случайно критика отмечала талант Шмелева-психолога, сумевшего в образе лакея дать высокохудожественный тип, тип почти национальный. Яков Скороходов убежден, что «добрые люди имеют внутри себя силу от Господа. И если бы все помнили и хранили в себе эту силу, то и жить было бы легко». Таково нравственное кредо и самого писателя.

Творчество И. Шмелева 1912-1917 годов характеризуется тематическим многообразием. Но особое внимание писатель уделяет теме старой дворянской усадьбы. При этом его особо настораживают новые хозяева жизни, приходящие на смену старым. Так, в рассказе «Поденка» (1913) писатель рисует повседневный быт Хворостихиных. Это мир полного духовного оскудения, корыстолюбия, животных интересов и страстей. Не случайно главный герой рассказа студент-репетитор Васин сравнивает их с «ордой». Символом существования Хворостихиных для Васина становится саранча-поденка, прожорливая и жирная. Подобная духовно убогая жизнь дана в явном контрасте с окружающей природой. Ее нетленная красота являет собой торжество вечной созидательной работы и противопоставлена бессмысленному существованию новых хозяев жизни.

Поражение революции 1905-07 годов углубило недоверие писателя к социальным способам переустройства жизни. Он обращается к вечным ценностям человеческого бытия: любви, природе, красоте.

Человек органично включается Шмелевым в Космос бытия. Жизнь в близости к земле, среди душевно щедрых людей – вот в чем, по мнению писателя, смысл истинного существования.

Герой повести «Росстани» (1913) – богатый владелец банного и подрядного дела Данила Степанович Лаврухин на исходе своих дней покидает город и возвращается в родную деревню Ключевую. Здесь в патриархальном быту он обретает самого себя, открывая в себе подлинно человеческие черты. Именно здесь происходит как бы растворение главного героя в природе. Больной и немощный, он находит силы бродить по окрестностям, припоминать давно забытые названия птиц, растений, невинные детские забавы.

Смерть у Шмелева лишена таинственности и некоего мистического ореола. Она воспринимается как закономерность в общем круговороте бытия. Умирает Данила Степанович, а жизнь продолжается в ее бесконечных заботах и радостях.

События войны Шмелев воспринял с патриотических позиций. Эти настроения отразились в первых рассказах цикла «Суровые дни». Их герои воспринимают войну как страшно важное, трудное дело, которое необходимо сделать. Однако патриотизм автора и его героев нигде не перерастает в шовинизм. Отношение к войне продиктовано прежде всего болью за свою страну, в которую ворвался враг. Осуждая войну, Шмелев воспеваает мужество защитников отечества. Писатель правдиво передает трагедию обездоленных и осиротевших крестьянских семей. Все произведения о войне проникнуты чувством ожидания перемен.

Февральскую революцию 1917 года Шмелев встретил с воодушевлением. В качестве корреспондента газеты «Русские ведомости» он едет в Сибирь встречать политкаторжан, выступает на митингах за созыв Учредительного собрания.

Октябрьский переворот Шмелев не принял прежде всего по нравственным причинам. Он воспринял его как жестокий обман народа и не мог согласиться с нагнетанием классовой ненависти. Тем не менее писатель эмигрировать не собирался. Осенью 1917 года он покупает дачу в Алуште и переезжает туда жить. Именно здесь в 1918 году он и создает один из шедевров своего творчества – повесть «Неупиваемая чаша».

Житийный жанр данного произведения придает ему философско-символический характер. Это житие крепостного живописца

Ильи Шаронова, единственного сына дворовых людей лютого помещика-самодура, по прозвищу Жеребец.

Немало претерпел в детстве Илья от жизни и от барина. Рано лишившись матери, он жил на скотном дворе без всякого присмотра. Рано пробудился в Илье талант живописца, рано приобщился он к христианским идеалам добра и милосердия. Первым его художественным опытом стала роспись монастыря. Его умением восхищался мастер-иконописец Арефий. Узнав о необыкновенном таланте крепостного, молодой барин послал его учиться за границу. Много было соблазнов для Ильи остаться свободным в Европе, много предложений работать там и разбогатеть. Но не соблазнился он и возвратился в родную Ляпуновку. Здесь он расписал заново отстроенную церковь, написал чудо-портрет красавицы барыни, в которую был тайно влюблен, и создал главное свое творение – Икону Божьей Матери «Неупиваемая чаша». Завершив земные дела, тихо умер он в своей каморке, ненадолго пережив единственную свою любовь. А икона стала главной в соседнем монастыре и немало исцеляла больных людей.

Так, в разгар братоубийственной войны писатель обратился к идеалам великой христианской любви, которая может спасти мир, преобразив человека.

Ужасная трагедия, произошедшая с сыном Сергеем, изменила решение писателя, и в ноябре 1922 года он уезжает за границу для поправки здоровья и остается там, сначала обосновавшись в Берлине, затем – в Париже.

В первых своих зарубежных произведениях он пишет о жестокостях революционных властей, о гибели России.

Ярче всего это выразилось в эпосе «Солнце мертвых» (1923). Сам автор назвал ее «плачем по России».

Это трагическое повествование о красном терроре. Действия происходят в небольшом южном городке. Сам городок не назван, и это вполне символично, так как содержит в себе явный намек на общее состояние России.

Подробно писатель излагает факты голодной смерти и убийств обитателей города: известного ученого-лингвиста, детишек, доктора, зверей, птиц. Не случайно в названиях многих глав фигурирует слово «конец» («Конец Павлика», «Конец Бубика», «Конец доктора» и т. д.). В основе композиции сюжета – хронологическая последовательность изображения трагических событий. Однако отсчет времени здесь ведет не человек, а природа, солнце. Вырождение человеческой души,

торжество насилия приводит автора к мысли, что вернулась древняя жизнь пещерных предков. Катастрофическое состояние мира передано через систему образов-контрастов: «сон – явь», «ослепительное солнце над мертвым погостом».

Вообще в художественной системе произведения значителен образ солнца. Этот образ древнейший в искусстве. Он всегда олицетворял развитие жизни, обновление природы. У Шмелева – это солнце мертвых. Убиты не только люди – убита природа. Трагедия социальная осмысливается писателем как трагедия космическая.

Миру людей противопоставлен мир нелюдей. У них давно убита душа. Поэтому автор намеренно не описывает их психологию и в большинстве случаев не называет по именам. Он им дает общие характеристики: «толстошеи», «мутноглазые», «те, которые убивать ходят». Несмотря на их физическую силу, они давно духовные мертвецы.

Образ зла в книге имеет многоликий характер: и реальный, и мифологический. Так писатель создает образ Бабы Яги с железной метлой, которая убивает невинных людей. С помощью сказочной формы писатель передает ощущение гибели жизни, в которой властвуют силы Зла.

Через все «Солнце мертвых» идет как будто мысленный спор пустоты, бездушия, бессмысленности со смыслом, с духом.

С одной стороны – пустота, где «ни свято и ни пусто, а так – миганье, где лопаются миры, сгорают в огнях, как сор». И в своем страшном горе рассказчик восклицает: «Бога у меня нет: синее небо пусто». Но есть и другой возглас молитвенной силы: «Вниди и в меня, Господи! Вниди в нас, Господи, в великое горе наше, и освети!.. Ты все можешь!» И в этом постоянном мучительном раздвоении пребывает автор. И именно в конце, в последней главе, после рассказа о мире Мертвых, он восклицает: «Чаю Воскресение мертвых! Я верю в чудо!» Название последней главы «Конец концов» можно расшифровать и как «разрушение смерти».

В последних абзацах главы картина меняется. Пришла весна. Цветет миндаль. Распустились подснежники... Запел дрозд. Круг смерти распался.

Эта книга как своеобразное заклинание от смерти на вечную жизнь. Именно здесь обнаруживается зарождение у Шмелева новой эстетики. Здесь наряду с формами традиционного реализма есть серьезные отступления от него. Прежде второстепенным элементам – фо-

ну, детали, слову – придается смысл, связанный с иной, потусторонней реальностью. Через них приоткрывается смысл произведения. Они приобретают значение символов. Символическая многозначность отражается в самом названии произведения – «Солнце мертвых».

С годами Шмелев все сильнее чувствует острую ностальгию по родине. Это чувство порождает желание воссоздать ее облик в своих произведениях. Так появляются автобиографические книги «Лето Господне», «Богомолье», «Родное».

Центральное место среди них занимает «Лето Господне». Роман писался на протяжении почти 14 лет: с 1927 по 1931 и с 1934 по 1944 гг. Его художественный мир реален, даже документален, но одновременно идеален. Это мир дореволюционной Москвы конца XIX века, в то же время – это сказочное царство счастья.

Перед нами предстает жизнь замоскворецкого купечества. Двор отца писателя, домашний быт. Детальное изображение повседневной жизни заставляет читателя задуматься о своеобразии быта и национального характера русского человека.

Мир романа – это мир русского бытового православия. Кольцевая композиция произведения отражает годовой цикл календарных праздников: Рождество, Пасха, Троица, Покров, снова Рождество. Действие романа как бы вращается, идя по кругу от праздника к празднику, от года к году. Все в этом светлом царстве русского быта взаимосвязано и взаимообусловлено. Православные праздники – неотъемлемая часть духовной и бытовой жизни нации. Поэтому в эти дни на равных чувствуют себя все жители и работники замоскворецкого двора. Они как бы вырываются из повседневной суеты, задумываются о вечном.

Высшим нравственным идеалом для писателя является Иисус Христос. И все произведение пронизано духом православия и христианского мировидения. Убежденность в постоянном присутствии Христа в жизни и судьбе каждого человека придает шмелевским героям и художественному Космосу осмысленную духовную жизнеустойчивость.

Однако вера в Христа сочетается у шмелевских героев с культом природы и умерших предков. Это двоеверие – первооснова национального характера и бытия. Она подчеркивает единую сущность живого и неживого мира, их необходимость и взаимодополняемость.

Постижение мира дается через восприятие его семилетним Ваней. Мальчик постигает жизнь в традициях русского православия, одухотворяя и обожествляя все сущее.

Одна из основных проблем романа – проблема родовой и исторической памяти. Ключ к ее осмыслению писатель дает в эпиграфе:

Два чувства дивно близки нам –
 В них обретает сердце пищу –
 Любовь к родному пепелищу,
 Любовь к отеческим гробам.

Память в представлении Шмелева – категория религиозно-нравственная. Она позволяет человеку ощущать себя наследником прошлого и сознавать ответственность за будущее, за весь Божий мир. Жизнь должна утверждаться не на ломке, а на укреплении фундамента прошлого – так понимает смысл эволюционного развития автор. Для Шмелева абсолютной ценностью обладает то вечное и нетленное, что сопровождает человека от рождения до смерти. Эти абсолютные ориентиры закреплены и освещены православием. В вечной связи поколений писатель видит основу духовного обогащения человека и нации.

Связующим звеном между прошлым и настоящим является в романе Михаил Панкратович Горкин – верный хранитель православного уклада жизни, духовный наставник Вани. Вместе с тем он не отрешенный от жизни религиозный фанатик. Он великолепный столяр, рачительный хозяин. Это тип русского человека, на котором держится Россия.

Не менее важно, по мнению Шмелева, чувство исторической памяти. Это – основа его любви к земле. Автор и его герой ощущают себя неотъемлемой частью настоящего и прошлого.

В своих взглядах на мир и человека Шмелев во многом отталкивается от древнерусской философско-эстетической традиции. Человеческое бытие трактовалось в Древней Руси как эхо прошедшего, тех событий прошедшего, которые отождествлялись с Вечностью. Человек, с точки зрения православной культуры Древней Руси, тоже был «эхом».

Герой Шмелева тоже является «эхом» прошлого, способным возродить святое прошлое Родины.

Своеобразие тематики, особый угол авторского зрения – интерес не только к ребенку, но через него – к окружающему миру; обилие действующих лиц, эпизодов, картин; единство авторского сознания и

сознания лирического – служат реализации главной задачи писателя: выявлению непреходящих жизненных ценностей: Истины, Добра и Красоты. Картины «семейно-бытового уклада нашего двора» пронизаны мыслью обо всей России, ее судьбе, подводят к постижению высших законов жизни. Повествование о путях формирования личности ребенка под пером писателя превратилось в эпическую поэму о России и об основах ее духовного бытия.

К «Лету Господню» примыкает «Богомолье» (1930-1931). Сюжетную основу романа составляет путешествие Вани, Горкина и других жителей «нашего двора» в Троице-Сергиеву лавру. Многообразие человеческих характеров позволяет наполнить смысл названия произведения конкретностью, ярче подчеркнуть идею соборности.

Важнейшая роль в освещении проблемы памяти принадлежит в этих романах образу Москвы как духовного центра России и всего православного мира. Отсюда изобилие подробнейших картин любимого города. Писатель сознательно не прикрепляет повествование к какому-либо конкретному времени, что придает всему произведению эпическую масштабность.

О золотой поре детства повествует цикл автобиографических рассказов, названный «Родное». Одни из них продолжают тематику «Лета Господня» («Небывалый обед», «Русская песня»), другие повествуют о гимназических годах Вани («Музыкальная история», «Как я ходил к Толстому»), третьи останавливаются на тех людях, с которыми жизнь сталкивала героя («Как я встречался с Чеховым» и т.д.).

Общая тональность этих произведений та же, что и в «Лете Господнем». Все они воссоздают внутренний мир героя, показывают процесс его духовного становления.

Последним крупным произведением Шмелева явился роман «Пути небесные». Первый том был завершён в 1936 году, над вторым автор работал в 1944-47 годах. «Пути небесные» – это стремление писателя в живых образах воссоздать пути человека к духовному самосовершенствованию. Третья часть так и не появилась. Шмелев умер 24 июня 1950 года. Свой прах он завещал похоронить в Донском монастыре. Завещание писателя было выполнено уже в начале XXI века.

Библиографический список

1. Ефимова, Е. С. Священное, древнее, вечное... (Морфологический мир «Лета Господня» [Текст] / Е. С. Ефимова // Литература в школе. – 1992. – № 3-4. – С. 36-41.

2. Михайлов, О. Н. Иван Шмелев [Текст] / О. Н. Михайлов. – М., 1989. – С. 3-20.

3. Михайлов, О. Н. Литература русского зарубежья [Текст] / О. Н. Михайлов. – М. : Просвещение, 1995. – С. 229-253.

4. Осьминина, Е. А. «Солнце Мертвых»: реальность, миф, символ [Текст] / Е. А. Осьминина // Российский литературный журнал. – 1994. – № 4. – С. 114-117.

5. Черников, А. П. Поэзия и проза серебряного века [Текст] / А. П. Черников. – Калуга, 1993. – С. 73-118.

2.8. Творчество Бориса Константиновича Зайцева (1881-1972)

Б. К. Зайцев писать начал еще с 17 лет. Первые пробы не сохранились, но, очевидно, были выдержаны в жанре традиционной психологической повести конца века – нечто от Чехова, нечто от Короленко. Сам Зайцев относил их к натуралистическим.

В целом творческая судьба Зайцева складывалась успешно. В 1900 году он познакомился со своим кумиром – А. П. Чеховым, нашел близкий себе круг писателей на собрании кружка «Среда», куда привел его Л. Андреев в 1902 г. Дружба с Андреевым и Буниным протянулась на долгие годы. В 1906-1908 гг. трижды переиздается первая книга Зайцева «Рассказы», на которую откликнулись многие известные поэты и критики: Брюсов, Блок, Гиппиус, Чуковский, Коган, – приняв или осудив оригинальную манеру автора.

Сложное взаимодействие «реалистической» линии и модернистской – вот та атмосфера, в которой возник первый сборник. Определяющим словом при характеристике его стало слово «космизм». Так, А. Горнфельд писал: «Зайцев – поэт космической жизни. Вся ее масса для него однородна. Он сливает людей с природой, в человеке оттеняет его подсознательную стихийность, в стихийной природе чувствует сознание».

В первый сборник вошли девять лирических миниатюр. Часть из них («Черные ветры», «Завтра») написаны под заметным воздействием прозы Л. Андреева. Зато «Тихие зори», «Священник Кронида», особенно «Миф» представляют собой типично «зайцевские» рассказы.

Безусловно, основным у писателя было чувство мистического слияния и взаимоперехода человеческого и природного миров, при котором человек осознает себя частью великого безымянного начала, некоего созидającego Духа, разлитого во Вселенной. Смерть и сон – излюбленные состояния у Зайцева. Они осмыслиются им прежде всего как растворение в этом начале. «Очеловеченность» природы близка к фольклорному восприятию мира, где сливаются небо и земля.

Бедная, грубая земная российская жизнь, которую автор видит в почти натуралистической отчетливости и даже жестокости («Черные ветры»), чудесным образом просветляется и наполняется внутренним смыслом. Можно сказать, что главная тема раннего Зайцева – это интуитивное религиозное постижение целостности мира. С ней связаны и все особенности его писательской манеры. В центре творческих исканий писателя стоит проблема Человека и Космоса. Его персонажи ощущают себя частицей огромной жизни Вселенной, они неразрывно связаны с ней. Подобные пантеистические мотивы единства человека и природы были весьма распространены среди писателей начала XX века.

Так, герою рассказа «Тихие зори» кажется, что он и окружающие его люди «сливаются с неповторимыми лесными запахами». Окружающий мир не нуждается, по мнению писателя, в одухотворении человеком, так как сам мир представляет собой некое духовное начало и человек является неотъемлемой его частью: «В коровах есть задушевность, лошади покорны и важны, как добрые работники...».

В органическом единении природы и человека кроется, по Зайцеву, причина вечного круговорота жизни, ее неистребимости. Смысл человеческого бытия в том, чтобы выполнить свое природное назначение и тогда уж уйти из мира. Смена поколений, по мнению писателя, ведет к наращиванию жизни, как это происходит с деревом. Отсюда совершенно особый взгляд Зайцева на смерть, которая воспринимается как закономерная целесообразность мира.

Важной стилевой чертой его прозы является импрессионизм, генетически восходящий, с одной стороны, к поэзии русского символизма, с другой – к прозе Л. Андреева, Бунина, Чехова. С импрессионистическим началом тесным образом связана другая сторона зайцевской прозы – ее лиризм. Лирическое начало диктует и бессюжетность, и безгеройность миниатюр, и «обобщенность» происходящего в них.

Особо обращает на себя внимание живописность и музыкальность прозы Зайцева. Чаще всего эти качества проявляются в изображении пейзажа введением разнообразных цветовых гамм, характеризующих эмоциональный фон каждой миниатюры сборника: «Волки» выдержаны в бело-свинцовой, «Миф» – в золотистой, «Черные ветры» – в красно-черной тональности.

1900-е годы – самый насыщенный и счастливый период в жизни Зайцева. Успех первого сборника, семейное согласие, расширение круга литературных знакомств (Бальмонт, Эллис, Белый, Брюсов, Вяч. Иванов, Мережковский, Гиппиус, Блок).

С 1906 года он становится постоянным сотрудником, а впоследствии и редактором альманахов петербургского издательства «Шиповник», избирается действительным членом Общества любителей русской словесности при Московском университете.

Эта светлая полоса в жизни Зайцева отразилась и в оптимистическом, радостном тоне многих его ранних рассказов.

В 1909 году вышел второй сборник рассказов Зайцева. Так же, как и первый, он неоднороден по составу. Там есть рассказы в духе сельской идиллии, как бы продолжающие темы первого сборника («Молодые», «Полковник Розов»); есть вещи, написанные под явным влиянием модернистской литературы – такова «Аграфена», «богемная» пьеса «Любовь»; и, наконец, определяющей линией является чеховская, в духе которой написаны рассказы «Сестра», «Гость» и «Спокойствие». Последние тяготеют к жанру психологической новеллы конца XIX века, с характерным для нее интересом к метафизическим вопросам с их безысходностью, с ее тонко чувствующими, но бессильными героями и их грустным примирением с неудавшейся жизнью. Постановка «вечных тем» в этих рассказах отодвинута на второй план и окрашена ярко выраженным религиозно-этическим пафосом. Отчасти эти черты характеризуют знаменитую «Аграфену».

Эта небольшая повесть написана в жанре «жития», мастером которого Зайцев станет в эмиграции.

Совершенно нехарактерный для творчества писателя мотив «темных страстей» (любовь Аграфены к мальчику-гимназисту) имеет явную аналогию с «Мелким бесом» Ф. Сологуба – романом Людмилы и Саши. Интересно, что почти реалистически правдоподобный чеховский «черный монах» претворился у Зайцева в типично символический образ монахини с темной чашей смерти в руках. В остальном приподнятый тон повести, библейский стиль, мерно ритмизованная

проза и светлое примирение со смертью в конце делают ее одним из лучших дореволюционных произведений писателя.

Вместе с тем второй сборник Зайцева – это осязаемый перелом в его манере. Появились в произведениях «реальные, живые люди», психологизм, сюжетность, порой весьма изощренная, как в «Спокойствии», но ушло нечто неуловимо своеобразное, какая-то детская чистота и наивность. Все подернулось дымкой рефлексии, грусти и холода. Определился в основном и тип лирического героя зайцевской прозы – пассивного, созерцательного, страдающего фаталиста, смиренно воспринимающего бытие (Николай Гаврилыч – «Гость», Константин Андреич – «Спокойствие»).

Во втором сборнике наметилась и другая особенность прозы Зайцева рубежа 1910-х гг. – склонность к беллетризации, сюжетному многогеройному рассказу, интерес к жизни городского среднего слоя и артистической богемы (пьеса «Любовь»). Все эти черты станут основными в третьем (1911) и четвертом (1914) сборниках рассказов, представляющих образец того стиля, на котором могло бы остановиться творческое развитие Зайцева, если бы историческая судьба не распорядилась иначе.

В современной Зайцеву литературе рассказы из этих сборников ближе всего к прозе И. Шмелева с его темой «маленького человека» в XX веке – «Гражданин Уклекин», «Человек из ресторана». Но в большинстве случаев явно перевешивает чеховская традиция, обращаясь повторяемостью – и Чехова, и самого себя. Некоторые рассказы по сюжету напоминают новеллы Мопассана или варьируют опереточные мотивы («Мой вечер», «Летучая мышь»). Особенно обширна артистическая тема («Актриса», «Вечерний час», «Елисейские поля», «Актерское счастье»), имеющая под собой реальную биографическую основу – увлечение театром самого Зайцева. Его драматургия во многом вторична по отношению к чеховской и к собственной прозе. Так, «Верность» копирует сюжет «Иванова», «Усадьба Ланиных» сочетает мотивы «Чайки» и «Вишневого сада».

Лучшими рассказами в этих сборниках являются «Заря» и «Лето», где писатель возвращается в родную стихию русской деревни.

Вершиной дореволюционной беллетристики Зайцева стал роман «Дальний край» (1913).

В образах главных героев романа – московского студента Пети и его жены Лизаветы – явственно просвечивают биографические черты самого Бориса Зайцева и его жены. Быт Москвы начала века, поездки

в Италию, тревожные дни революционного 1905 года переданы с резкой достоверностью. Гораздо более бледными выглядят линии, связанные с друзьями Пети и Лизаветы: «человеком чувства» Алешей и «человеком ума и воли» революционером-анархистом Степаном. Критика была почти единодушна в отрицательной оценке романа. В нем отмечали несоответствие образов главных героев характеру эпохи, рассудочность идеологии и обилие схематических мостков между отдельными сценами, неумение мастера миниатюры справиться с крупной формой. По всей вероятности, неудача «Дальнего края» надолго отвратила писателя от подобных опытов. К этому жанру он вернулся только в эмиграции. Романы, созданные на полубиографической – полувывымышленной основе, «Золотой узор», «Дом в Пасси» страдают теми же недостатками, что и «Дальний край». Зато произведения с «готовой» сюжетной основой – биографии писателей, автобиографическая тетралогия – гораздо более естественны и непринужденны.

Предреволюционная проза Зайцева вошла в два сборника – «Земная печаль» (1916) и «Путники» (1919). Большинство рассказов в них о неразделенной и трагической любви. Тематика подчеркнута и названиями рассказов, при выборе которых преимущество отдано женским именам: «Мать и Катя», «Кассандра», «Маша» и т.д. Любовь у Зайцева – одно из основных проявлений космической жизни. Именно поэтому в ней почти всегда отсутствует личностное начало. Любовь к женщине уподобляется любви к природе, миру: «Я люблю Вас в том смысле... в каком люблю этот свет, солнце, красоту русской природы», – признается своей возлюбленной один из героев рассказа «Мать и Катя».

По сюжету и типу повествования в литературе 1910-х годов они ближе всего стоят к новеллам А. Н. Толстого. Героини Зайцева и Толстого представляют собой разновидности типа «тургеневских девушек» начала XX века. Но пантеизм писателя лишает любовные отношения внутреннего драматизма, так как голос Космоса сильнее личных чувств и страстей.

Существенной чертой предреволюционного творчества Зайцева является очевидный отход от модернизма и подчеркнутое следование классическим традициям.

Наиболее выразительной вещью первой половины своего пути писатель считал повесть «Голубая звезда» (1918). В ней перед нами предстает мягкий, бескорыстный интеллигент Христофоров, для ко-

того жизнь есть «величайшая ценность мира». Поэтому он влюблен во все живое, весь мир воспринимается им как что-то близкое и родное. Именно с этих позиций он и смотрит на проблему бедности и богатства. По его убеждению, бедность не мешает любить жизнь, делает эту любовь чище и бескорыстнее.

Характер персонажа раскрывается не в действиях и поступках, а в размышлениях и диалогах. Рефлексия, свойственная интеллигенту, позволяет расширить рамки изображения внутренней жизни героя, подвергнуть ее более детальному анализу.

Повесть явилась своеобразным узлом и концентрацией наиболее типичных образов и ситуаций русской литературы XIX века (от героев Достоевского, Тургенева, Чехова до «маскарада»). На особую близость главного героя – Алексея Петровича Христофорова – князю Мышкину и Алеше Карамазову в свое время обратила внимание критика. Монашество в миру, самое имя (Алексей – «человек Божий») явно идут от героев Достоевского. Но эта близость не влияние его, а скорее созвучие душ двух глубоко верующих писателей. Вместе с тем «Голубая звезда» – характерный эпилог всей беллетристической линии Зайцева.

«Годами трагедий» назвал Зайцев краткий, но бурный период своей жизни – 1917-1922 гг. Революционные события писатель рассматривал с позиций Евангелия как расплату за грехи, как возмездие за распущенность и маловерие. Но его позиция далека от «непротивления злу». Он призывает участвовать в жизни – несением своего креста, состраданием и любовью к ближнему.

Эти краткие годы наполнены творчеством. Оно развивалось по двум линиям – лирический отзвук на современность, проникнутый мистицизмом и острой напряженностью, и полный отказ от современности. Оба направления представлены в сборниках Зайцева «Улица св. Николая» (1923) и «Рафаэль» (1922), а также в книге очерков «Италия», наполовину созданной во время революции.

Сборник «Улица св. Николая» посвящен перевернувшейся русской жизни. Лучшим в нем является рассказ, давший название сборнику. Динамичный, живой облик Арбата, показанного как бы в ритме кинематографа тех лет, проходит перед читателем в смене картин мирных и революционных его эпох. Самое необычное в рассказе – ритм, мягкий, прерывистый, прекрасно передающий и шаг солдат по мостовой, и звуки томного танго, и эпически-величественный, невозмутимый в конце. Возникает прямая параллель с гоголевским

«Невским проспектом». Как может оказаться миражом весь невский проспект, так призрачна и обманна пышная жизнь дореволюционной Москвы. Она разлетается при первом же дуновении истории. Но конец «Улицы св. Николая» – прямая антитеза «Невского проспекта»: вечность, воплощенная в образе трех храмов Святителя Николая и старенького извозчика – живого олицетворения Времени – торжествует над суетностью и эфемерностью преходящего момента.

Полный отказ от современности и погружение в европейскую историю и искусство в сборниках «Рафаэль» и «Италия» имели еще и некую сверхзадачу: изгнанникам из России предстояло явить в чужом мире свою способность к гармоническому восприятию латинской культуры и доказать свою независимость, ценность и высоту родной культуры.

В 1922 году Зайцев выехал за границу под предлогом лечения. Больше он в Россию не возвращается.

Зарубежный период доминирует над русским и в объемном, и в тематическом плане. Именно тогда были созданы произведения, определившие литературное лицо Зайцева, – биографии Преподобного Сергия Радонежского и писателей, «книги хождений».

Но не следует забывать, что до революции сложился стиль его прозы, который хотя и претерпевал в дальнейшем определенные изменения и колебания, но в общем был довольно устойчив.

В эмиграции Зайцев печатался во всех крупнейших русских изданиях – журналах «Современные записки», «Возрождение», «Новый журнал», «Русская мысль» и т. д.

В зарубежье возникает иное отношение к покинутой родине. Россия в его творчестве предстает неким символом, воплотившимся в двух аспектах: идее исторического бытия страны и памяти о своем личном прошлом. Облик Родины дан в многомерном пространственно-временном объеме: проникновение в ее сущность идет и в глубину веков, и в воплощении разных сторон русской жизни.

Истоки первого направления Зайцев раскрывает в очерке «Молодость. Россия». Революция «дала созерцать издали Россию, вначале трагическую, революционную, потом более ясную и спокойную – легендарную Россию моего детства и юности. А еще далее в глубь времен – Россию Святой Руси». Эти ипостаси Родины воплощены в основных «больших формах» зарубежного творчества Зайцева. Трагическая Россия запечатлена в романе «Золотой узор» и в «повестях смертей» конца 1920-х гг. – «Анна», «Странное путешествие» и рас-

сказе «Авдотья-смерть». Давняя Россия начала века – в книгах мемуаров «Москва» и «Дальнее». Легендарная Россия – в автобиографической тетралогии «Путешествие Глеба». Русь изначальная – в беллетризованном житии «Преподобный Сергей Радонежский» и в книгах «Афон» и «Валаам».

Необычайная моральная высота и чистота человеческого облика и писательского дара – вот то основное, что выделяет голос Бориса Зайцева в русской эмигрантской литературе. Последний из первой волны эмиграции, он явился как бы живым заветом лучших традиций классического века русской литературы новым поколениям. Формально-изобразительные достижения его весьма не велики. Но он к ним никогда и не стремился, полагая свою цель не в изошрении чисто словесного мастерства, а в стяжании того Слова, с которым каждый пишущий предстанет на Страшный суд. Таков был весь путь Бориса Зайцева.

Библиографический список

1. Айхенвальд, Ю. Зайцев Б. К. // Силуэты русских писателей / Ю. Айхенвальд. – М. : Республика, 1994. – С. 437-448.
2. Воропаева, Е. Жизнь и творчество Бориса Зайцева / Е. Воропаева // Сочинения : в 3 т. / Б. Зайцев. – М. : Худож. лит., ТЕРРА, 1993. – Т. 1. – С. 5-47.
3. Михайлов, О. Н. Борис Константинович Зайцев (1881-1972) // Литература русского зарубежья / О. Н. Михайлов. – М. : Просвещение, 1995. – С. 254-277.
4. Соколов, А. Г. Реализм и импрессионизм в творчестве Б. К. Зайцева // История русской литературы конца XIX – начала XX века : учебник / А. Г. Соколов. – М. : Высш. шк. ; Академия, 1999. – С. 372-378.
5. Черников, А. П. Б. К. Зайцев // Проза и поэзия серебряного века / А. П. Черников. – Калуга, 1993. – С. 119-136.

2.9. Творчество Алексея Максимовича Горького (1868-1936)

Горький в литературе – фигура спорная. Многие десятилетия из него делали мифическую фигуру непогрешимого оракула, поучающего своих собратьев по ремеслу. Но писатель не имел ничего общего со скучной «сказкой», выдуманной идеологами от литературы. Его

мечта о духовном возрождении мира была связана с социальной (социалистической) революцией. Писателя всегда интересовала «пестрая» жизнь, противоречия в душе человека. Это бесконечное разнообразие и напряженность духовной жизни человека из народа и явилось предметом изображения Горького.

Оставшись в раннем возрасте сиротой, вынужденный с 12 лет пойти «в люди», Алексей Пешков рано познал «свинцовые мерзости жизни». Однако эта жизнь «на дне» пробудила в нем страстное желание узнать и понять, почему так устроена жизнь, почему в ней столько несправедливости. Горький навсегда проникся ненавистью ко всякого рода проявлениям в человеке так называемых «зоологических инстинктов», превращающих человека в первобытно-пещерное существо. Эта ненависть стала краеугольным камнем его мировоззрения.

Писать Горький начал рано. Первое печатное произведение, подписанное псевдонимом Максим Горький, появилось в 1892 году. Это был рассказ «Макар Чудра». Вскоре этот псевдоним стал появляться во многих провинциальных газетах. Горький продолжает свои странствия по Руси, пока не останавливается в Самаре, где становится сотрудником «Самарской газеты» (1894-1895). Здесь же он берет еще один псевдоним – Иегудиил Хламида. Параллельно с фельетонами и очерками пишет «босяцкие» рассказы. В 1895 г. публикует в столичном журнале «Русское богатство» рассказ «Челкаш» и получает приглашение от Короленко приехать в Петербург. Через год, уже в столице, начинается стремительный взлет его литературной славы. Опубликовав в ведущих журналах и газетах большое количество рассказов и очерков, Горький становится всероссийски известным писателем. Столь популярный писатель встал перед необходимостью четко определить свои политические взгляды. Горький примкнул к социал-демократическому движению. Однако отношения писателя с партией и ее лидером Лениным были весьма неровны. Были у них и жаркие споры, и длительные размолвки, и даже открытая вражда, и жестокий финал – вынужденная эмиграция Горького за границу в 1919 году. Все эти годы он поддерживал связь почти со всеми видными представителями русской эмигрантской интеллигенции. Но в России усиленно создавали видимость, что он по-прежнему великий пролетарский писатель, вынужденный по состоянию здоровья пребывать на буржуазном Западе. Внешне, чисто дипломатические, отношения между Горьким и Советским правительством были вполне лояльными.

К концу двадцатых годов у писателя начинаются серьезные разногласия с эмигрантской литературой. В 1928 году Горький принимает решение вернуться в СССР. Причин возвращения в Союз несколько. Во-первых, писателя привлекает мысль о соединении революции и культуры, которую он настойчиво проповедовал еще в «Несвоевременных мыслях». Во-вторых, видимо, увлекает перспектива стать фигурой номер один в русской литературе. Во всяком случае, по возвращении в СССР в произведениях Горького нет разногласий с властью. Хотя писатель и стал непререкаемым авторитетом в советской литературе, его свобода была весьма относительной, и это чувствовал сам автор. Стремление упростить русский хаос, привести к простым решениям сложные вопросы жизни оказалось трагическим. Жизнь сама упростила его чудовищно сложную личность, сведя ее до образа буреветника революции, великого пролетарского писателя, основоположника социалистического реализма. Этому мифу суждена была долгая жизнь. Обстоятельства смерти писателя до сих пор вызывают споры в кругах историков литературы. На наш взгляд, трагедия Горького состояла в том, что он сам прекрасно понимал свою «изломанность» как художника, свою творческую подавленность и несостоятельность. Поэтому смерть физическая освобождала от внутренних терзаний и была предпочтительнее.

Раннее творчество Горького

По словам одного из критиков, Горький ворвался в литературу словно на ракете. Такой молниеносный взлет объяснялся тем, что писатель обратился к болезненно-актуальной теме того времени – босячеству – и вывел на первый план своего героя – человека «дна».

О босячестве в литературе и журналистике писали многие. Это были чаще всего зарисовки с натуры, обличающие социальные условия жизни, изображающие бродяг потенциальными преступниками.

Горький стал первым писателем, выступившим в литературе от имени босяков. Сам, пройдя все стадии босячества, повидав различных представителей этого социального строя, он попытался передать все светотени обделенной человеческой души, объяснить причины отчуждения личности от мира.

В рассказах Горького всегда присутствует социальная драма героя, его внутренний мир, его психология. Автор убедительно доказывал, что у самого последнего босого бродяги-пьяницы есть и живая душа, и способность по-своему мыслить.

Каждый из рассказов данной тематики показывал необычную сторону личности босяка, выламывающегося из привычных представлений.

Так, в небольшой новелле «Емельян Пиляй» герой повествует о случае из своей жизни. Немало побродив по свету, Емельян понял, что честным трудом не проживешь. Желая выбиться в люди, он замышляет убить и ограбить своего хозяина – купца Обаимова. Он продумывает все до тонкости: вычисляет момент, когда купец будет возвращаться через глухое место возле речки с недельной выручкой, и устраивает там засаду. Но вместо купчины с толстой мошной герой встречает девушку. Она горько плачет, чем-то расстроенная. Узнав, что барышня из «благородного семейства» пришла топиться, Емельян мигом забывает о задуманном душегубстве. Проникшись жалостью к этой девчонке с «беленькими кудряшками на щечках», он пытается спасти ее: «И вдруг тут, братец мой, заговорил я. О чем заговорил – не знаю, но так заговорил, что аж себя заслушался...». Это неожиданно прорвавшееся в нем красноречие возымело действие. Девушку более всего поразило, что спасти ее взялся бездомный оборванный бродяга. Она вдруг улыбнулась и, преодолев волнение, заговорила: «Милый вы мой, вы тоже несчастный, как и я! Да? Скажите, хороший мой!» Поведав, как на исповеди, всю эту историю, Емельян с грустью заключает: «Знаешь, лучше этого у меня в жизни за все сорок семь лет ничего не было!»

Неожиданный сюжет, раскрывающий психологический перелом в душе главного героя, положен в основу рассказа «Челкаш». Это одно из лучших произведений раннего Горького. Писатель в нем показывает такую ситуацию (дележ денег), в которой смело проявляются врожденные человеческие стремления. На второй план отодвигаются скучные житейские навыки. Крестьянин Гаврила оказывается пошлее, мелочнее бродяги Челкаша. Челкаш не потерял еще памяти, «этого бича несчастных», о детстве. Ему мила красота вольной и могучей земли. Поэтому герой любит видеть себя лучшим тут, среди воды и воздуха. Морское дыхание вливает в его душу «спокойствие и, ласково укрощая ее злые порывы, родит в ней могучие мечты».

Неожиданные сюжетные повороты, когда отверженные совершают вдруг благородные поступки, а то и вовсе перерождаются, лежат в основе многих «босяцких» рассказов. Такая прямо выпирающая идея уравнивается превосходным бытописанием, глубоким

психологическим анализом. Горький наблюдает за своим героем, подробно излагая все обстоятельства и впечатления.

Такая очерковость в изложении материала особенно ясно видна в рассказе «Коновалов». В нем автор описывает одного из своих случайных знакомых, с которым подружился во время работы в пекарне. В лице Коновалова предстает типичная для босяков фигура. Это русский мужик, наделенный огромной физической силой, талантом самородка-мастерового, и пытливым, жадным умом. Коновалов – человек двух бездн, живущий от запоя до запоя. Один запой – это работа, выполняя которую герой творит чудеса. Второй – типичная русская многодневная попойка. Во время нее этот богатырь-работяга спускает все до копейки, а затем начинает сызнова.

В описании Коновалова автор не стесняется прямых аналогий, сравнивая его с бунтарем Стенькой Разиным.

В произведении многие страницы посвящены спорам Горького со своим героем. Коновалов не раз задается вопросом, отчего столько кругом несправедливости? Он не соглашается со своим собеседником в том, что человек – «печальная жертва условий». Герой заявляет: «Тут не в жизни дело, а в человеке. Первое дело – человек... понял?»

И всякий раз, когда заходит разговор на эту тему, Коновалов упрямо твердит: не жизнь, а «сами мы перед собой виноваты».

Этот давний философский спор: среда ли заела человека или сам человек во многом виноват? На эту тему много спорят герои Ф. М. Достоевского. Сам великий писатель полагал, что преобразование общества должно идти через нравственное совершенствование каждой личности. Его единомышленником и союзником оказывается безвестный бродяга, даже не знающий имени этого писателя. Горький же, как это видно из рассказа, совершенно не соглашается с ними, всецело находясь под влиянием марксистского учения.

Правдиво изображая «бывших людей», писатель не преувеличивает их возможностей. Улавливая их интуитивные, порой неловкие, но добрые побуждения, он прекрасно осознает их неустойчивость и мгновенность. Ведь скучная и грязная жизнь порождает раздражение и взаимную ненависть людей. Приливы озлобления сменяются ощущениями неловкости, смутными мыслями босяков о себе и большом мире.

Во всех ранних произведениях Горького присутствует апофеоз героически дерзновенного и свободного Человека. Он явно противопоставлен мещанскому нормированному, повседневному, заурядному

миру. В ранних произведениях писателя постоянно ведется спор между героем и антагонистом-мещанином. Мещанин у Горького всегда склонен к идее социологической предопределенности. Будь то Уж, исповедующий философию «рожденных ползать», или Гаврила, видящий в Челкаше только вора и пропойцу, или Яков Маякин, позиция которого в борьбе с Фомой Гордеевым состоит в том, чтобы не дать ему свернуть с колеи «купеческого бытия». Наоборот, в положительном герое раннего Горького опозитизирован романтический порыв, увлекающий за грани предопределенных норм, подчеркнута готовность разорвать жизненные цепи, делающие человека рабом среды и обстоятельств.

С наибольшей прямотой эта задача осуществляется автором в жанрах символично-аллегорической сказки и легенды. Но с тем же принципом антитезы в художественном построении образов и сюжетов мы встречаемся в произведениях, построенных на материале реальной действительности.

Не случаен интерес Горького к «лишним людям» буржуазного общества. Нередко в босяке писателя интересуется не босяк, а в купце — не купец. Это «внутренне несоответствие людей их положению», отмеченное еще критикой 1900-х годов, объяснялось стремлением автора изобразить «раслойку людей», точно находящихся «не на своем месте». В ранних произведениях он показывает героя-отщепенца на том социальном изломе, когда сквозь «босяцкое» или «купеческое» прорывались индивидуальные черты личности. Это обусловило и своеобразие горьковских жанров раннего периода.

В цикле рассказов о босяках мы встречаемся с новеллой, построенной на психологическом парадоксе, который подчеркнут и усилен сюжетом. В тот момент, когда Челкаш приступает к дележу награбленного, когда Емельян Пиляй собирается осуществить замышленное убийство, когда вор Семага напрягает усилия, чтобы спастись от преследующей его полиции («Как поймали Семагу»), когда проститутка остается ночью лицом к лицу с бездомным бродягой («Однажды осенью»), то есть, когда естественно ожидать проявления социально или профессионально характерных черт психологии героя, со дна человеческой души внезапно вырывается подлинное благородство, гордость, самоотвержение. Эффект сгущенных контрастов и неожиданностей придает особый драматизм и психологическую напряженность произведению, подчеркивает всепобеждающую человечность.

Если новелла раскрывает тему горьковского человека в его мгновенном обнаружении, то в повести или романе писатель дает процесс его становления и развития. В таких произведениях, как «Горемыка Павел», «Фома Гордеев», «Трое», мы встречаемся с жанром биографического романа, с историей жизни и формирования характера, начиная с детства и вплоть до гибели или катастрофы. Становление героя в романе Горького – процесс «созидания человека», процесс отпадения от своей «среды». В «Горемыке Павле» этот конфликт заключен только в финальном эпизоде. В «Фоме Гордееве» – в сюжетном развитии истории жизни героя, в столкновении с маякинским миром и разочаровании в нем. В романе «Трое» замысел осложнен параллельно развивающимся и разнонаправленным движением. Внешним вращением Ильи Лунева в буржуазно-мещанскую среду и одновременно растущим отвращением к этой мнимо «чистой» жизни. Этот момент сопротивления человека среде и попытка внутреннего освобождения глубоко патетичны. Отсюда и своеобразная эмоциональная окрашенность произведения. В большинстве ранних вещей Горького отчетливо звучит авторский голос. В собственно романтических жанрах, в сказках и легендах авторское «я» сливается с поэтическим образом героя (Сокол, Буревестник). В произведениях, рисующих реальную действительность, мы видим попытку объективировать голос автора через саркастическую оценку жизни. Иногда функции авторского «я» передаются рассказчику. Наиболее существенной чертой образной системы Горького в этот период является тяготение к обобщающему синтезу. Горькому важна не детализированная картина действительности, а ее конечный социально-обобщенный смысл.

Звездным часом в жизни Горького стала его пьеса «На дне» (1902). Она явилась итогом двадцатилетних размышлений писателя над миром «бывших людей». Само название пьесы дает многоплановость ее толкованию. Это и дно жизни, и дно человеческой души. Горький стремится развить традиции русской классики в раскрытии темы униженных и оскорбленных. Мир обитателей ночлежки выморочен и убог. Пугает устойчивость и непрерывность такого существования. Квашня продолжает начатый за сценой разговор с Клещом. Барон привычно дразнит Настю. Анна, как всегда, молит о смерти. В тесной ночлежке все говорят, не ожидая ответа. Подобной речевой композицией автор передает полное и привычное разобщение собравшихся под одной крышей. Вдумчивый и меткий на слово

Бубнов выявляет еще одну особенность: «Все слиняло, один голый человек остался». Именно в силу своей лишности, «облинялости» босяки обходят частности и тяготеют к каким-то общим понятиям. Автор пишет о «философах поневоле», строго индивидуализируя эту их способность.

В рассуждениях персонажей драмы своеобразно проявились модные для того времени «рецепты» достижения счастья: честная трудовая деятельность, сильная воля героя, служение искусству, любовь, совесть и вера в высшее начало. Трудом хочет достичь успеха Клещ. В любви ищет спасения Настя. К Богу обращен взор Анны. Наташа ждет героя. В неловких суждениях «босяков» – ответ на самый сложный вопрос о природе человека и его горькой судьбе.

Есть в пьесе и другой тип героев. Бубнов, Сатин, Барон давно смирились со своим положением шулеров, равнодушны к преступлениям. Но они глубоко судят о жизни и бессознательно тоскуют по воле и правде. Природный ум, обреченный на бездействие, – исток авторского сопереживания им.

Рисую обитателей костылевской ночлежки и подчеркивая в них человеческие черты, достойные сострадания, Горький вместе с тем вскрывает бессилие босяков, их непригодность для переустройства жизни. Каждый из ночлежников живет надеждами, но сделать что-нибудь, что изменило бы их существование, не может. И остаются только одни декларации о том, что «человек ... звучит гордо».

Начало внутренних смещений в пьесе начинается с появлением Луки. Это незаурядная личность. Он умен, остроумен, у него громадный жизненный опыт и острый интерес к людям. «Понять хочется дела человеческие», – говорит он. Вместе с ним появляется новый мотив в пьесе: возможность утешения или разоблачения.

Сам Горький так определил главную проблему произведения: «Что лучше, истина или сострадание? Что нужнее? Нужно ли доводить сострадание до того, чтобы пользоваться ложью, как Лука?»

Странник Лука выполняет в пьесе роль утешителя. Анну он успокаивает разговором о блаженной тишине после смерти. Пепла соблазняет картинами вольной и свободной жизни в Сибири. Несчастному пьянице актеру сообщает о специальных лечебницах, где лечат алкоголиков. Он повсюду сеет слова утешения и надежды. Но все его обещания основаны на лжи. Но это ложь особого рода. Намерение Луки помочь другим понятно. Он рассказывает притчу о человеке, который верил в существование праведной земли. Когда

некий ученый доказал, что такой земли нет, человек с горя повесился. Не каждому по плечу правда, иного следует пожалеть, чтобы он остался на плаву жизни. Лука, по сути, не говорит ничего нового ночлежникам, он лишь озвучивает уже имевшиеся у них мечты. Его лукавство в другом. Прекрасно понимая психологию «дна», он знает, что именно она не даст его подопечным обрести иную жизнь. Но Горький очень неоднозначно оценивает деятельность Луки. С одной стороны, он не принимает такого рода сострадания для себя, с другой – понимает, что для человека слабого – это определенный жизненный выход (например, для той же Анны). Не случайно в монологе Сатина звучат почти дословно высказывания Луки о безграничных возможностях человека. И Сатин, и Лука верят в то, что человек может измениться. Только путь, предлагаемый этими стихийными философами, разный. Но в пьесе звучит еще одна концепция человека, прямо противоположная концепциям Луки и Сатина. Это концепция социального детерминизма, вложенная в уста Бубнова. Именно он является их антагонистом, утверждающим неизменность, предопределенность человеческой судьбы. Итоговая мысль, вытекающая из пьесы, при внимательном прочтении безрадостна. Босьяк, каким он предстает «На дне» и в других произведениях Горького, – это человек без принципов, без твердых нравственных убеждений, неспособный разбираться в сложностях социально-политической обстановки. Этим и объясняется то, что после пьесы «На дне» Горький уже не делал босьяка главной фигурой своих произведений. Теперь он ищет героя в рабочей массе.

Итогом этих поисков стал роман «Мать». Это действительно классический революционный роман. Здесь все: и выбор героев, и их путь в революцию, и поиски союзников в борьбе с капитализмом, и сам конфликт между «трудом и капиталом» – изложено с позиций марксистского учения.

Роман «Мать» был объявлен основополагающим произведением социалистического реализма, и на основе его поэтики были четко сформулированы все требования нового литературного метода.

Горький классически выполнил все эти требования. Главный герой романа Павел Власов, рабочий парень, поначалу темный и малограмотный, благодаря знакомству с социал-демократами становится профессиональным революционером, разворачивает агитационно-массовую работу у себя на фабрике, затем организует две акции – экономическую (забастовка – так называемая «болотная копейка») и

политическую (первомайская демонстрация с социалистическими лозунгами и красными знаменами).

В романе также показана мать Павла – Пелагея Ниловна. Забитая, безответная, всего боящаяся женщина под влиянием сына и его друзей-революционеров постепенно «распрямляется» и смело вступает вслед за сыном на путь борьбы.

Достойное место в романе занимают революционеры-интеллигенты, которые по заданию партии идут в народ: на заводы, фабрики, в деревни. Так они вносят элементы организованности и сознательности в стихийное революционное движение. Выведен в романе также крестьянин по имени Рыбин. Преодолевая в себе собственные пережитки, он становится верным союзником рабочих-революционеров.

Несмотря на драматический финал (арест Павла Власова и его друзей, суд над ними с вынесением сурового приговора), все произведение проникнуто духом оптимизма и революционной романтики. В нем есть даже сцена, где Павел, словно уподобляясь легендарному Данко, идет с высоко поднятым знаменем в руке, и красное знамя горит так же ярко, как пылающее сердце Данко.

Безупречное с точки зрения идейности и партийности, это произведение весьма несовершенно в художественном отношении. Много в нем схематично, упрощенно, надуманно: и сюжет, и герои, и их революционные пути-перепутья. Именно об этом и писала критика сразу же после выхода романа в свет. Так, З. Гиппиус отмечала в небольшой заметке «Братская могила»: «Какая уж это литература! Даже не революция, а русская социал-демократическая партия сжевала Горького без остатка...». Измайлов писал: «Может быть, талант Горького и не иссяк. Но, действительно, только слабый след его лежит на новой повести...». Игнатов утверждал, что «новое произведение «Мать» служит яркой иллюстрацией фальшиво-сентиментального периода в творчестве писателя». А. Блок в статье «О реалистах» утверждал, что в повести «Мать» «нет ни одной новой мысли, ни одной яркой строчки». Павел Власов был воспринят поэтом как «бледная тень Фомы Гордеева и еще кое-кого из прежних горьковских человек». Положительную оценку роману дали Л. Андреев, Луначарский, Воровский. Но и они должны были согласиться со схематизмом отдельных образов и сцен и с его пропагандистской направленностью.

Эпические тенденции, провозглашенные в «Матери», были продолжены Горьким в дальнейшем творчестве.

В «Окуровских хрониках» и циклах «По Руси» и «Ералаш», в автобиографической трилогии Горьким владела одна тема – тема русского народа, народной жизни. В них перед читателем проходит «простой серый люд», поднятый Горьким на высоту эпического героя. Идея народа как «творческого коллектива» привела писателя к новому принципу изображения народного характера. Народ у Горького предстает как мир личностей. Но автор раскрывает и драматическую противоречивость народного характера. Если в «Сказках об Италии» Горький создал идеальную панораму итальянской жизни, то в русском эпосе он стремился к реальному изображению. Отсюда и новые стилевые черты:

1) у Горького исчезает первый план выделенных героев и персонажи «толпы» становятся полноправными, то есть отпадает иерархия персонажей;

2) каждый образ как бы замыкается в рамки своего рода портретного очерка и, исчерпанный в своей характеристике, как правило, больше не появляется в поле зрения;

3) происходит своеобразная «децентрализация героя», все действующие лица равнозначны структурно по своему месту в произведении;

4) всей галерее персонажей противостоит только «повествователь». Это человек, идущий мимо, насквозь, не смешивающийся с толпой. Вместе с тем он носитель нравственных и общественных оценок, активно воздействующий на жизнь.

Если в раннем горьковском творчестве было тяготение к синтетическому, эмоционально обобщенному образу, то в произведениях 1910-х годов метод Горького становится аналитическим, портретно-детализирующим.

Тема произведений «окуровского цикла» («Городок Окуров», «Жизнь Матвея Кожемякина», «Записки доктора Ряхина») – революция и мещанство – напрямую была связана с темой публицистических выступлений писателя.

В «Заметках о мещанстве» (1905) Горький порицает «философию» мещанства, утверждая, что это строй души современных представителей командующих классов. Они все делают, чтобы сберечь личное благо и покой. Отсюда и проистекает их страх перед народом и социальной революцией. Во избежание таких нежелательных явле-

ний мещане стремятся воспитать в народных массах дух терпения и покорности. И великая русская литература помогает им в этом. «Терпи!» – говорит Достоевский. «Самосовершенствуйся и не противься злу насилем», – требует Толстой. Горький убежден, чтобы искоренить мещанский строй души, нужно изменить отношение народа к действительности. Ярость народных масс сметет существующий строй и изменит отношения.

В «Разрушении личности» (1909), продолжая идеи предыдущей статьи, Горький предпринимает попытку разгадать один из психологических феноменов: откуда и почему появляется в человеческом сознании зараза индивидуализма?

Эту историю разрушения личности Горький связывает с историей развития искусства. Она такова, что коллективное творчество народа сменилось творчеством индивидуальным. Когда искусство находилось на стадии коллективного сознания, то были созданы образы гигантского обобщения жизненного опыта народа – Сатана, Геракл и т. д. Ничего подобного по силе художественного обобщения индивидуальное творчество не дало. Горький полагает, что с исчезновением коллективного творчества и мышления искусство мельчает, идя к полной деградации. Отсюда он делает вывод о том, что задачей данного исторического момента является создание коллективного сознания на основе классового сознания, партийного сознания. А если явится в результате «коллективная душа», то она сотворит новых Гераклов и Прометеев, которые очистят литературу от разного хулиганского сброда.

После Октябрьского переворота Горький внимательно следит за развитием революционных изменений в стране. В редактируемой им газете «Новая жизнь» он регулярно помещает статьи и заметки, в которых по горячим следам откликается на текущие события. Впоследствии эти публикации были объединены в книге «Несвоевременные мысли».

В заметках он дает зарисовки с натуры и комментариев к ним. По его мнению, Октябрь – это смена вывески и не более того, так как в стране царят произвол и беззаконие. Новое правительство – мещане, добравшиеся до власти и упивающиеся ею.

Читая «Несвоевременные мысли», видно, как быстро Горький понял, насколько был он наивен, когда связывал возвращение к коллективному мышлению с пролетарской революцией. Он осознает, что без интеллигенции Россия вступит в эпоху зоологических инстинк-

тов. Такое расхождение во взглядах с новой властью заканчивается для Горького эмиграцией (1919-1928).

После возвращения из эмиграции писатель создает ряд произведений монументально-обобщенного характера как в историческом, так и в философском плане – романы «Дело Артамоновых», «Жизнь Клима Самгина».

В отличие от портретной живописи 1910-х годов Горький стремится создать картину обобщения на основе грандиозного синтеза последних исторических событий. В них история становится темой и сюжетоорганизующим моментом. Начинает очерчиваться замкнутая композиция: каждое событие направлено на раскрытие исторического содержания эпохи.

Новый подход к изображению действительности наметил и новые стилевые линии:

1. Описательность.
2. Диалог становится не только идейной характеристикой героев, но и средством введения новых действующих лиц.
3. Автор-летописец приближен к действительности и является рупором эпохи.
4. Герои показаны не только в их эволюции, которая напрямую определяется развитием истории. Когда человеческая жизнь не способна очертить эволюцию сознания эпохи, тогда автор прибегает к понятию поколения.

В своих поздних вещах Горький пытается возродить искусство синтетического образа, характерное для его ранних произведений. Этот новый синтез возникает на основе объективного (общего) и детализированного изображения действительности.

Библиографический список

1. Колобаева, Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX вв. [Текст] / Л. А. Колобаева. – М., 1990.
2. Мусатов, В. В. История русской литературы первой половины XX века (советский период) [Текст] / В. В. Мусатов. – М., 2001. – С. 145-164.
3. Смирнова, Л. А. История русской литературы конца XIX – начала XX века [Текст] / Л. А. Смирнова. – М. : Просвещение, 1993. – С. 157-188.
4. Тагер, Е. Б. Избранные работы о литературе [Текст] / Е. Б. Тагер. – М., 1988. – С. 99-236.

5. Шапошников, В. Н. От «серебряного века» до наших дней. Очерки русской литературы XX века [Текст] / В. Н. Шапошников. – Новосибирск : СО «ДЛ», 1996. – С. 138-169.

2.10. Модернизм. Поэтические течения русского модерна

Модернизм и декаданс

Ещё более разнородными были течения модернизма, противостоящие реализму. Долгое время их именовали «упадническими», декадентскими.

Необходимо прояснить сами понятия «модернизм», «декадентство». Термины эти активно употреблялись на рубеже XIX – XX вв., но обозначали далеко не однородные явления.

Декаданс (лат. *decadentia* – упадок) в своей антиреалистической направленности был вызван состоянием безнадежности, неприятием общественной жизни, стремлением уйти в узко личный мир. Казалось бы, подобное мировосприятие в литературе уже было – романтизм. Но...

Как и романтики, декаденты отвергали окружающую действительность. Однако, в отличие от романтиков, идеальный мир мечты, в которую «уходят» декаденты, не переживается ими как реальный. Если романтики исходят в своём мироощущении из того, что жизнь бесконечна и земная жизнь лишь одна из её форм, причём временная и, в силу этого, несовершенная, то декаденты воспринимают жизнь как конечную. Более того, жизнь реальная воспринимается декадентами как жизнь после смерти, то есть смерть в форме жизни. Причины возникновения такого восприятия мира уходят в область социального отторжения человека. Отсюда в поэзии декаданса появление образов-символов – «цветов запоздалых» у К. Фофанова, «зимнего цветка» у К. К. Случевского. Одним словом, идёт поэтизация того, что уже давно умерло, завершилось, но неожиданно появилось после смерти, поэтому воспринимается как повторение. Отсюда отсутствие идеала. Воспоминание – единственный источник жизни (пример: К. Случевский).

Решительное отрицание всего мира доходит у декадентов до искоренения самого желания жить. Подобные умонастроения были характерны как для представителей символизма: Н. Минского, Д. Мережковского, Ф. Сологуба, З. Гиппиус, – так и литераторам, чуждым модерна: Арцыбашеву, Каменскому, (Савенкову) Ропшину. В их мировосприятии ощутимо влияние философии Шопенгауэра. Суть его этики была запечатлена в «Афоризмах житейской мудрости» и сводилась к следующему: счастье не носит положительного характера – оно отрицательно. Счастье, по мнению Шопенгауэра, заключается не

в том, чтобы иметь счастье, а в том, чтобы не иметь несчастья. Шопенгауэр считает, что в основе мироздания лежит слепая воля, которая часто выражает себя как воля к жизнеутверждению. Эта воля ненасытима. Она не может быть подчинена воле одного человека. И личность, стремящаяся угнаться за волей к жизни, занимается самообманом. Когда человек осознаёт, что он счастлив? Тогда, когда он теряет его. Пока он действительно счастлив и здоров, он этого не замечает, поэтому хочет большего. И это бесконечно. Лучшее – враг хорошего. Человек понимает счастье как устранение препятствий к его достижению. Поэтому он вынужден колебаться между тоской и неким беспричинным желанием лучшего и большего. Следовательно, выходом из этого состояния, по Шопенгауэру, должна послужить точка равновесия, к которой человек обязан стремиться. Отсюда: человек должен направить усилия не на исполнение желаний, а на искоренение самого чувства желать чего-то. Недаром Шопенгауэр обращается к буддийскому учению о Нирване, которое состоит в достижении золотой середины: человек не жалеет потерянного и не стремится к чему-то другому. Это желание и стремление к Нирване есть бытие в небытии. Отсюда и поэтика декаданса.

Модернисты (фр. *moderne* – новейший, совершенный) тоже выступали против реализма, отрицали социальные ценности. Они считали, что реалистический идеал настолько «стёрт и натурализован», что не способен пробуждать работу фантазии, вызвать стремление к усовершенствованию духа. Цель их, в отличие от декаданса, была в создании поэтической культуры, содействующей духовному совершенствованию человечества. Именно творческая сила способна преобразить мир. Всё это своеобразно преломилось в поэтических манифестах и творческой практике модернистов.

Таким образом, совершенно неправомерно ставить знак равенства между модерном и декадансом, даже несмотря на некоторые пересечения этих линий в творчестве отдельных литераторов.

Развитие модернизма имело весьма напряжённую историю. В острой полемике одно течение сменялось другим. Между членами каждого объединения разгорались споры – так проявлялась творческая индивидуальность.

Русский символизм

Символизм явился первым, наиболее крупным и разветвлённым течением русского модернизма. Он возник в России в начале 90-х годов XIX века. Его появление связано с именами Н. Минского, Д. Мережковского, К. Бальмонта, В. Брюсова.

Первой развёрнутой эстетической декларацией символизма стала книга Д. С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893 г.).

В ней автор решительно отверг в искусстве злободневную проблематику, философский материализм, сурово судил реализм в литературе, который для него был синонимом натурализма. Книга призвала к созданию нового идеального искусства, грядущего в России на смену «утилитарному пошлomu реализму». Основными принципами художественного изображения Мережковский считал мистическое содержание, символичность образов и расширение художественной впечатлительности, то есть импрессионизм. В русской классической литературе он пытался найти внутренне близких ему предшественников. «Художественный импрессионизм» у Тургенева, язык философских символов у Гончарова, глубоко мистическое содержание у Толстого и Достоевского – всё это «элементы нового идеального искусства», – писал Мережковский.

В организационном отношении наиболее важной для судеб символизма акцией было издание в 1894-95 гг. трёх сборников стихотворений с программным названием «Русские символисты». Позднее выяснится, что автором большинства стихотворений в этих сборниках был В. Брюсов, прибегнувший к нескольким разным псевдонимам, чтобы создать иллюзию существования целого литературного течения.

Философия и эстетика русского символизма складывались под влиянием различных теорий: от взглядов Платона до современных символистам мировоззренческих систем Вл. Соловьёва, Ф. Ницше, А. Бергсона. Традиционному познанию мира символисты противопоставили идею конструирования мира в процессе творчества. Творчество выше познания – это убеждение привело символистов к детальному обсуждению теоретических аспектов творчества. Для В. Брюсова искусство есть «постижение мира иными, не рассудочными путями». Познать, рационально осмыслить можно лишь явления, подчинённые закону причинности. Но причинности подчинены лишь низшие формы жизни, эмпирическая реальность, быт – в конечном итоге мир видимостей, фантомов. Высшие же сферы жизни – область

абсолютных идей (в терминах Платона) или область «мировой души» (по Вл. Соловьёву) – эти сферы жизни неподвластны рациональному познанию. Именно искусство способно запечатлеть моменты вдохновенных прозрений, уловить импульсы высшей реальности. Поэтому творчество в понимании символистов – подсознательно-интуитивное созерцание тайных смыслов, доступных лишь художнику-творцу. Рационально передать созерцаемые «тайны» невозможно; по словам Вяч. Иванова, поэзия есть «тайнопись неизречённого». Ценность стихотворной речи – в «недосказанности», «утаённости смысла». Главное средство передачи созерцаемых тайных смыслов – **символ**. Символ и становится одной из центральных эстетических категорий нового течения.

Во главу угла своей эстетики символисты ставили теорию символа. «Символ, – пишет С. Аверинцев, – есть образ, взятый в аспекте своей знаковости. Он есть знак, наделённый всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа. Но если категория образа предполагает предметное тождество самому себе, то категория символа делает акцент на другой стороне его сути, на выхождении образа за собственные пределы, на присутствие некоего смысла, интимно слитого с ним, но не тождественного». По своей структуре образ-символ всегда двупланов, он рождает ряд ассоциаций и переосмыслений (пример: сизый сокол, лебёдушка, полынь).

Как троп символ применялся и в реалистической, и в романтической литературе. В реализме символ – своеобразное обобщение, связанное с вещным миром и воплощающее в себе конкретное материальное начало (пример: город Глухов – символ России; парус у Лермонтова).

У символистов же происходит дематериализация действительности, утрата предметности. Многие образы в их произведениях выступают как символы ирреального, внеземного, нередко мистического.

Символизм становится как бы поэзией «вторичности», то есть не самого реального мира, а его преломления в душе поэта.

Поэтические традиции символизма, несомненно, восходят к романтическому наследию русской литературы. Но отличие в том, что переживание идеала у символистов было не действительным. Если для романтиков мир мечты воспринимался как действительный, реальный, к которому они стремились, то символисты вполне сознательно делали разделение между реальностью и миром грёз – миром творимой легенды. Но эта творимая легенда должна была очищающе воздействовать на души людей.

Согласно взглядам символистов, *символ* – сосредоточение абсолютного в единичном; он в свёрнутом виде отражает в себе идею единства жизни. Ф. Сологуб считал, что символизм как литературное течение «можно охарактеризовать в стремлении отобразить жизнь в её целом, не с внешней только её стороны, не со стороны частных её явлений, а образным путём символов, изобразить по существу то, что, кроясь за случайными, разрозненными явлениями, образует связь с Вечностью, со вселенским, мировым процессом».

И ещё один важный аспект понимания природы символики: невозможно составить какой-либо словарь или каталог символов. Дело в том, что слово или образ не рождается символом, но может им стать в соответствующем контексте. Этот контекст, активизирующий символический потенциал слова, создаётся сознательной авторской установкой на недоговорённость, рациональную непроясненность высказывания; акцентом на ассоциативную, а не логическую связь между образами; использованием «музыкальной потенции слова».

Категория *музыки* – вторая по значимости (после символа) в эстетике символизма. Эта категория использовалась символистами в двух разных аспектах – общемировоззренческом и техническом. В первом, философском, значении музыка для символистов – универсальная метафизическая сила, воплощающая стихию «чистого движения», своего рода первооснова всякого творчества. Вслед за Ф. Ницше и французскими символистами русские сторонники «нового искусства» считали музыку высшей формой творчества, потому что именно она даёт максимальную свободу самовыражения творцу – и максимальную свободу восприятия слушателю. Такое понимание музыки было унаследовано русскими символистами от Ф. Ницше, который в работе «Рождение трагедии из духа музыки» противопоставил «дионисийское» музыкальное начало человеческого духа упорядоченному «аполлоновскому» началу, знаменующему рассудочность. Именно «дионисийский» дух музыки, стихийный и внелогичный, составляет существо искусства. В этом значении следует понимать слово «музыка» в призывах А. Блока «слушать музыку революции», в его метафоре «мирового оркестра».

Во втором значении категория музыки для символистов – словесно-музыкальная фактура стиха, максимальное использование звуковых и ритмических возможностей поэзии. Поэтому для многих символистов актуальным оказался призыв их французского коллеги П. Верлена «Музыка прежде всего...». Стихотворения многих символистов строятся как завораживающий поток словесно-музыкальных

созвучий и перекличек. Иногда, как, например, у К. Бальмонта, стремление к музыкальности приобретает гипертрофированный самоцельный характер.

Принципиально иначе, чем их предшественники, понимали символисты взаимоотношения поэта и читателя. Поэт-символист не стремится быть понятым, потому что понимание основано на логике. Он обращается не ко всем, а к «посвящённым»; не к читателю-потребителю, а к читателю-творцу, читателю-соавтору. Стихотворение должно не столько передать мысли и чувства автора, сколько пробудить в читателе его собственные, помочь ему в восхождении от «реального» к «реальнейшему», то есть в постижении «высшей реальности». Лирика призвана разбудить скрытые человеческие возможности, обострить и уточнить его восприятие. Для этого символисты стремятся максимально использовать возможные ассоциативные связи между образами, подключают к восприятию мотивы и образы культур прошлого, используют явные и скрытые цитаты. Излюбленный источник художественных реминисценций для символистов – греческая античность, греческая мифологическая архаика. Именно мифология использовалась в символизме в качестве источника универсальных психологических моделей, удобных и для постижения глубинных особенностей человеческого духа вообще, и для воплощения современной проблематики. Символисты не только использовали готовые мифологические модели, но и творили собственные мифы. Индивидуальное мифотворчество в это время становится устойчивой чертой поэтики символистов (это особенно характерно для творчества Ф. Сологуба, А. Белого).

Поэтический стиль символистов, как правило, интенсивно метафорический. Интенсивность метафорического строя обусловлена тем, что используются не единичные метафоры, а целые цепочки связанных друг с другом метафорических образов, приобретающих значение самостоятельных поэтических тем. Метафора символистов в этой связи достигает смысловой глубины символа: переходя из одного словесного окружения в другое, оказываясь сквозной не только для отдельного стихотворения, но и для целого поэтического цикла и даже, в некоторых случаях, для всего творчества, она обрастает новыми значениями, приобретает многозначность и, следовательно, порождает широкое поле возможных ассоциаций.

Символизм с самого начала своего возникновения не был однородным течением. В нём отчётливо выделяются три группы писате-

лей и поэтов, объединённых общностью мироощущения и взглядов на задачи литературы.

В первую группу входили поэты и писатели – Н. Минский, Д. Мережковский, З. Гиппиус, Ф. Сологуб и некоторые другие. Философской базой этих писателей стало учение Шопенгауэра о непознаваемости реального мира и индивидуализм Ф. Ницше. Современная им критика тогда же назвала эту группу декадентами. Действительно, в творчестве этих художников декадентские черты проступали особенно отчётливо. Основу их эстетики составляла философская мысль о непознаваемости объективного мира и его враждебности человеку.

Для изживания подобного состояния предсказывался подъём к «идеальной человеческой культуре» в результате открытия божественной сущности мира. Путь к ней прокладывало новое искусство с помощью символов, выливающих из глубин духа художника. Мережковский предсказывал «всемирное соединение и устройство людей на земле» в «царстве небесно-земном, духовно-плотском» якобы грядущего Третьего завета. С высоты такого идеала он отвергал официальную церковь, государство, монархию и социальную революцию, считая её порождением хамства бездуховных масс («Грядущий хам»). Он мечтал о зарождении «религиозной общности» «народа-богоносца». Себя же видел провидцем этого процесса в истории религий и литературы. Отсюда и высказывания:

Ты сам свой бог, ты сам свой ближний,
О, будь же собственным творцом, –
Будь бездной верхней, бездной нижней,
Своим началом и концом.

По мнению поэтов, входивших в данную группу, преобразению Мира способствует творческая сила и особая религиозно-эстетическая духоподъёмность человека искусства, являющегося как бы соработником Бога. Особенно ярко эта мысль получила своё воплощение в прозе Д. С. Мережковского (образ Леонардо да Винчи).

В 1894-95 гг. выходят сборники «Русские символисты», в которых разрабатывается поэтика этого течения и настойчиво пропагандируется творчество западных поэтов символистов: Ш. Бодлера, Стеф. Малларме, Поля Верлена и др. Так сложилась творческая группа «старших символистов», в которую входили В. Брюсов, К. Бальмонт, Юргис Балтрушайтис и др.

Этим поэтам было свойственно импрессионистическое восприятие жизни и стремление к художественному обновлению русской поэзии. В их манифестах и творческой практике получает воплощение

идея так называемого «чистого искусства», которая постепенно преодолевается по мере всё более пристального внимания поэтов к картинам и проблемам окружающей жизни, к изображению внутреннего мира личности и её связям с миром.

Признанным метром символизма, главой этого течения был В. Я. Брюсов (1873-1924). Как и Мережковский, Брюсов не отрывал символизм от традиций русской литературы. Его теория символизма была построена на проникновении в лишённую мистики реальность. Он полагал, что символизм способен вызвать в читателе отклик, активизировать его на сотворчество. Однако сам символизм не представлялся ему как нечто оторванное от реальности. Символ передаёт состояние души поэта, но не рисует сам предмет, вызвавший это состояние. В качестве примера стихотворец даёт анализ двух стихотворений: «Осень» А. С. Пушкина и «Осенний вечер» Ф. И. Тютчева. Относительно первого он замечает: «Посмотрите, какие эпитеты! Все взяты из природы! Последние листья, осенний хлад. В первой строфе нам нарисована роща, с которой опадают осенние листья и т. д. — то, что, вероятно, Пушкин видел пред собой в окно. Картина невольно представляется нашим глазам, и, созерцая её, мы испытываем впечатление, как обыкновенно влияют на нас осенние картины».

Относительно стихотворения Тютчева он говорит, что здесь нет нарисованной картины, но Тютчев передал нам настроение, передал его непосредственно.

Иными словами, в стихах Пушкина нарисована некоторая, достаточно конкретная ситуация внешнего мира, Тютчев же обозначает лишь некоторые обобщённые признаки этой внешней ситуации, а главным предметом изображения для него становятся возникающие в этой ситуации внутренние переживания и настроения поэта. В передаче этих настроений, способных вызвать отклик в другой человеческой душе (естественно, через разум), поэт видел предназначение символизма. Вообще же назначение искусства, с точки зрения Брюсова, заключается в познании мира. Однако противостояния науки искусству, как это трактуют некоторые исследователи, в мировоззрении Брюсова нет. Просто, по его мнению, в познании отдельных сторон жизни наука пока не выработала свои методы, их поэтому дополняет искусство. Но ни о какой мистике в познании мира речи не идёт. Доказательством тому может служить его научная поэзия.

В самом начале XX века ряды символистов расширяются. На арену выходит новое поколение поэтов, так называемые «младосимволисты», или «теурги»: А. Белый, А. Блок, Вяч. Иванов, С. Соловь-

ёв, Эллис, Чулков и др. В своей творческой практике младосимволисты отвергли пессимизм и культ смерти. Соглашаясь с тем, что реальный мир – это «зловонная яма», младосимволисты видели путь спасения человечества в приобщении к религии через эстетическую сферу. Младосимволисты ратовали за соединение искусства с религией. Творчество понималось ими как некая мистическая сила, которая способна с Божьим Промыслом преобразовать бытие, сотворить новый мир и нового человека. На эстетику младосимволистов огромное влияние оказала религиозно-нравственная философия Вл. Соловьёва (1853-1900), который мечтал о таком обществе будущего, в котором под влиянием религии восторжествует непогрешимая справедливость и полная духовная гармония.

«Наука, – писал он, – не может быть последнею целью жизни. Высшая её цель – нравственно религиозная, для которой и наука служит одним из средств». Высшая духовность человека связана у него с образом Вечной Женственности, или Премудрости, которая открылась русскому народу в образе Софии в Новгородском соборе ещё в XI веке. Вечная Женственность, София, Премудрость – эти черты и качества несёт в мир Богородица, Покровительница России. Соловьёв создал всеобъемлющую философию любви как высшей духовной потенции человека. Любовь – это идеал добра, милосердия, справедливости, с помощью которых постигается Вечная Женственность, и человек сам преобразуется в Человекобога.

Второй постулат его философии – соборность, то есть единение людских индивидуальностей в стремлении к Богу и постижению Благодати. Прозреть сквозь хаотичную сущность реального бытия высший идеал любви и добра – Вечную Женственность, и с помощью искусства воздействовать на преобразование мира и человека – такова задача истинного поэта. Он должен обратиться через мир реальный к миру идеальному. В программном стихотворении «Милый друг, иль ты не видишь...» Соловьёв писал об этом.

Эти идеи в той или иной степени отразились в творчестве поэтов-младосимволистов.

Символизм обогатил русскую поэтическую культуру множеством открытий. Символисты сумели придать поэтическому слову неведомую прежде подвижность и многозначность, научили русскую поэзию открывать в слове дополнительные оттенки и грани смысла. Плодотворными оказались поиски символистов в сфере поэтической фонетики: мастерами аллитерации и ассонанса были К. Бальмонт, В. Брюсов, И. Анненский, А. Белый, А. Блок. Заметно расширился

метрический репертуар русской поэзии, более разнообразной стала строфика. Однако главная заслуга этого литературного течения связана не с формальными нововведениями. Символизм пытался создать новую философию культуры, стремился, пройдя мучительный период переоценки ценностей, выработать новое универсальное мировоззрение. Символисты 900-х годов, преодолев крайности индивидуализма и субъективизма «старших» символистов, по-новому поставили вопрос об общественной роли художника, начали движение к созданию таких форм искусства, коллективное переживание которых могло бы вновь объединить людей. Идея «соборного искусства» с самого начала выглядела утопичной, но символисты и не рассчитывали на быструю практическую реализацию этой мечты. Важнее всего было вновь обрести позитивную перспективу, возродить веру в высокое предназначение искусства. Концепция «соборного искусства» была чрезвычайно важна и потому, что выражала жажду художников к единению с людьми, стремление к солидарности.

Мировоззренческие выводы из эстетики символизма 1900-х годов заключались в проповеди человеческого единения, которое может быть достигнуто не в сфере социальной борьбы, только разобщающей людей, а в сфере творчества. При внешних проявлениях формализма и элитарности символизм в реальной практике сумел наполнить содержательностью работу с формой и, главное, сделать искусство более личностным, персональным.

Эстетика и поэтика акмеизма

Литературное течение *акмеизм* (*акме*, греч. – «высшая степень чего-либо, цветущая сила»), возникшее в начале 1910-х годов, генетически связано с символизмом. Эстетическая платформа нового течения складывалась в результате поисков близкими символизму молодыми поэтами новых путей в литературе. Предыстория акмеизма восходит к деятельности петербургской группировки символистов, сложившейся на основе «ивановских сред» – собраний на квартире Вяч. Иванова во второй половине 1900-х годов. В недрах кружка Вяч. Иванова в 1906-1907 гг. постепенно выделилась группа молодых поэтов, оппозиционно настроенных по отношению к символизму и называвших себя «кружком молодых». Стимулом к их сближению было стремление преодолеть умозрительность и утопизм символистских теорий, а общей организационной предпосылкой к объединению – желание овладеть стихотворной техникой. В 1909 г. участники «кружка молодых», лидером которого стал С. Городецкий, вместе с

присоединившимися к ним Н. Гумилевым и А. Толстым попросили Вяч. Иванова, И. Анненского и М. Волошина прочитать для них курс лекций по стихосложению. Начавшиеся в «башне» Иванова занятия вскоре были перенесены в редакционное помещение нового петербургского журнала «Аполлон». Так было создано «Общество ревнителей художественного слова» или, как стали называть его обучающиеся стихосложению поэты, «Поэтическая академия».

В октябре 1911 г. посетители «Поэтической академии» основали новое литературное объединение – «Цех поэтов». Название кружка, образованное по образцу средневековых названий ремесленных объединений, указывало на отношение участников к поэзии как к чисто профессиональной сфере деятельности. Руководителями «Цеха» стали уже не мэтры символизма, а поэты следующего поколения – Н. Гумилев и С. Городецкий. Поначалу «Цех поэтов» не отождествлял себя ни с одним из поэтических течений в литературе, да и не стремился к общей эстетической платформе. Однако ситуация изменилась, когда осенью 1912 г. на одном из заседаний «Цеха» был поставлен и решен вопрос о создании нового поэтического течения – акмеизма. Из широкого круга участников «Цеха» выделилась более узкая и эстетически более сплоченная группа акмеистов. В названии поэтического течения, пришедшего на смену символизму, подчеркивалось стремление нового поколения поэтов к «вершинам» искусства. Акмеистами стали Н. Гумилев, А. Ахматова, С. Городецкий, О. Мандельштам, М. Зенкевич и В. Нарбут.

Будучи новым поколением по отношению к символистам, акмеисты были сверстниками футуристов, поэтому их творческие принципы формировались в ходе эстетического размежевания с теми и с другими. Первой ласточкой эстетической реформы акмеизма принято считать статью М. Кузмина «О прекрасной ясности», напечатанную в 1910 г. Взгляды этого поэта старшего поколения, не являвшегося правоверным акмеистом, оказали существенное воздействие на формирующуюся программу нового течения. Статья декларировала стилевые принципы «прекрасной ясности»: логичность художественного замысла, стройность композиции, рациональную организацию всех элементов художественной формы. «Кларизм» (этим термином автор обобщил свои эстетические принципы) по существу стал призывом к большей нормативности творчества, он реабилитировал эстетику разума и гармонии и противостоял мировоззренческому глобализму символистов.

В противоположность таинственным откровениям символизма акмеисты выступали за изображение земного, предметного мира. Соответственно, была сделана заявка и на реформу русского стиха. Если символисты делали акцент на многозначности слова, тяготели к звукописи и музыкальности, то акмеисты выступали за однозначность слова, скульптурность образа для выражения реального, ясного, определенного.

Казалось бы, реалистическое искусство? Но... Акмеистами был воспринят принцип «одухотворенной предметности». Конкретные детали, закрепленные в слове, обладали внутренним смыслом и выражали различные, весьма неоднозначные состояния души. Вновь возникала «вторая реальность» – авторского духовного бытия. Акмеисты поклонялись таланту, пересоздающему в творчестве несовершенную жизнь. Отсюда их влечение к образцам самого искусства, уверенность в том, что поэта можно «сделать» путем обучения определенным техническим приемам.

Действительность социальная мало интересовала поэтов-акмеистов. Картины быта приобретали в их поэзии самодовлеющую ценность. Любование мелочами жизни – вот эстетический принцип акмеизма. Для передачи чувств поэты искали слова предметного мира:

Пусть будет стих твой гибок, но упруг,
 Как тополь зеленеющей долины,
 Как грудь земли, куда вонзился плуг,
 Как девушка, не знавшая мужчины.
 Уверенную строгость береги,
 Твой стих не должен ни порхать, ни биться.
 Хотя у музы легкие шаги,
 Она богиня, а не танцовщица.

(Н. Гумилев)

По сути дела акмеизм был попыткой нейтрализовать крайности символизма, унаследовав все его достижения. Вот почему полемика акмеистов с предшественниками была спором с эпигонским упрощением символизма, борьбой с вырождающимся символизмом во имя заветов символизма подлинного. В программной статье «Наследие символизма и акмеизм» (1913) Н. Гумилев называл символизм «достойным отцом», но подчеркивал, что новое поколение выработало иной «мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь» (так называемый адамизм). Акмеизм, по мысли Гумилева, есть попытка заново открыть ценность человеческой жизни, отказавшись от «нецеломудренного» стремления символистов познать непознаваемое. Действи-

тельность самоценна и не нуждается в метафизических оправданиях. Поэтому следует перестать заигрывать с трансцендентным (непознаваемым): простой вещный, предметный мир должен быть реабилитирован, он значителен сам по себе, а не тем, что являет высшие сущности. В этой связи главное значение в поэзии приобретает художественное освоение многообразного и яркого земного мира. Поддерживая Н. Гумилева, еще более категорично высказался С. Городецкий: «Борьба между акмеизмом и символизмом есть, прежде всего, борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время... После всяких «неприятий» мир бесповоротно принят акмеизмом, во всей совокупности красот и безобразий». Проповедь здорового мироощущения поначалу была одной из граней акмеистической программы, поэтому поэтическое течение имело и другое название – адамизм. Открытие акмеизмом в земном существовании человеческой мудрости, силы, творчества сродни освоению мира Адамом.

Детально разработанной философско-эстетической программы акмеизм не выдвинул. Поэты акмеизма разделяли взгляды символистов на природу искусства, вслед за ними абсолютизировали роль художника. «Преодоление» символизма происходило не столько в сфере общих идей, сколько в сфере поэтической стилистики.

В противоположность символизму, проникнутому «духом музыки», акмеизм ориентирован на пространственные искусства: прежде всего, архитектуру, скульптуру, живопись. Доверие к трехмерному миру сказывалось у акмеистов и в их увлечении предметностью. Если для символистов предметная деталь была важна как материальный знак нематериального, интуитивно постигаемого, то акмеистическая деталь неутилитарна, самоценна, используется в чисто живописной функции. Освобождая предметную деталь от метафизической нагрузки, акмеисты выработали тонкие способы передачи внутреннего мира лирического субъекта. Часто состояние чувств не раскрывается непосредственно, оно передается психологически значимым жестом, движением, перечислением вещей. Подобная манера «материализации» переживаний характерна, например, для многих стихотворений А. Ахматовой.

Внутренняя противоречивость самих эстетических деклараций предопределила быструю «смерть» течения (1913-1914) с реанимацией в 1921-23 гг.

Эстетика и художественная практика футуризма

Футуризм, как и символизм, был интернациональным литературным явлением (название течения образовано от лат. *futurum* – будущее). Это самое крайнее по эстетическому радикализму течение практически одновременно развивалось в Италии и России. Русский футуризм возник независимо от итальянского на рубеже 1900-1910-х гг. и впервые публично заявил о себе в 1910 г., когда вышел в свет первый футуристический сборник «Садок судей» (авторами сборника были Д. Бурлюк, В. Хлебников и В. Каменский). Именно эти поэты вместе с В. Маяковским и А. Крученых вскоре составили наиболее крупную и влиятельную футуристическую группировку кубофутуристов, 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, К. Олимпов, В. Гнедов и др.), группой «Мезонин поэзии» (В. Шершеневич, Хрисанф, Р. Ивнев и др.), объединением «Центрифуга» (Б. Пастернак, Н. Асеев, С. Бобров, К. Большаков и др.). Подобно другим модернистским течениям футуризм был неоднороден. Наибольшей последовательностью и бескомпромиссностью в футуристическом движении отличались кубофутуристы.

Генетически литературный футуризм теснейшим образом связан с авангардными художественными группировками 1910-х годов: прежде всего, с художниками групп «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Союз молодежи». В той или иной мере поэты-футуристы совмещали свою литературную практику с занятиями живописью живописцами были и братья Бурлюки, и Е. Гуро, и А. Крученых, и В. Маяковский, и многие другие. И наоборот, добившиеся мировой славы как художники К. Малевич и В. Кандинский на первых порах участвовали в футуристических альманахах и в качестве «речетворцев». Теснейшая связь поэтической стилистики футуристов с технологическими навыками живописи проявилась с первых шагов литературного футуризма: вслед за авангардистами-живописцами поэты «Гилеи» обращаются к формам художественного примитива, стремятся к утилитарной «полезности» своего искусства и в то же время пытаются освободить слово от внелитературных задач, сосредотачиваясь на экспериментах с формой.

Идеологически футуризм соприроден раскольничеству, протестантизму в искусстве. Социальные корни художественной агрессив-

ности футуристов – анархический бунт против существующих социальных условий и готовность пойти до конца в разрушении существующих порядков. Не имея сколько-нибудь ясной политической или социальной программы, футуризм в качестве эстетической программы выдвигает утопическую мечту о рождении сверхискусства, способного преобразить мир. Разумеется, сами футуристы ни в коей мере не считали свои устремления утопическими; в своем эстетическом проектировании они опирались на новейшие научные и технологические достижения. Мироздание воспринимается как аналог сценической площади. Грядущая революция желанна именно потому, что воспринимается как массовое художественное действие, вовлекающее в игру весь мир.

Футуризм претендует никак не меньше, чем на вселенскую миссию; по глобализму притязаний он не сопоставим ни с одним из художественных течений прошлого и будущего. Характерный штрих: после Февральской революции 1917 г. футуристы и близкие к ним художники авангарда образуют воображаемое «Правительство Земного Шара»; от имени «Председателей Земного Шара» В. Хлебников посылает письма и телеграммы Временному правительству с требованиями отставки. И это вовсе не проявление склонности к юмору, как, впрочем, и не психопатологическая мания величия: это следствие убежденности в том, что весь мир пронизан искусством. Из этого же убеждения – тяга футуристов к массовым театрализованным акциям, раскраска лба и ладоней, культивирование эстетического «безумства». Футуризм как явление выходил за рамки собственно литературы: он воплощался с максимальной силой в самом поведении участников течения.

Программой жизненного поведения футуристов становится сознательный эпатаж обывателя. Футуризм, как любое авангардное художественное явление, более всего страшится равнодушия. Поэтому необходимым условием его существования становится атмосфера литературного скандала. Важнейшая для футуристов реакция на их искусство даже не осмысление литературного текста, а подчеркнута агрессивное неприятие, протест в как можно более резких формах. Такая реакция со стороны публики и провоцируется нарочитым юродством в поведении футуристов. Складывается своего рода репертуар эпатирования: хлесткие названия («Чукурюк» – для картины; «Дохлая луна» – для сборника произведений; «Идите к черту!» – для литературного манифеста); уничижительные отзывы о предшествующей культурной традиции и о современном искусстве (презрение к

Горькому, Андрееву, Брюсову, Блоку выражается в «Пощечине общественному вкусу» так: «С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество!»; оценка Д. Бурлюком выдающихся художников-современников звучит еще более оскорбительно: «Серов и Репин – арбузные корки, плавающие в помойной лохани»); вызывающее внешнее оформление выступлений (удары гонга, отмечающие начало и конец выступления, деревянная ложка в петлице К. Малевича, желтая кофта В. Маяковского, диванная подушка на шнуре через шею у А. Крученых, лорнет Д. Бурлюка и т. д.). Емкую итоговую характеристику жизненному поведению футуристов дал в своих мемуарах Б. Лившиц: «Звание безумца из метафоры постепенно превратилось в постоянную графу бюджетлянского паспорта».

Главная цель футуристического творчества – побуждение к действию. Поэтому в их практике акцент заметно смещается с конечного результата на сам бесконечный процесс творчества. Особенно интересно в этой связи отсутствие конечных редакций литературных текстов у самого талантливого футуриста – В. Хлебникова: отбрасывая и даже намеренно теряя листок с написанным стихотворением, Хлебников тут же мог приняться за новую вариацию на ту же тему.

В формально-стилевом отношении поэтика футуризма – это поэтика «сдвига», канон «сдвинутой конструкции». Методически эффективнее можно объяснить этот фундаментальный принцип литературного футуризма на примере кубофутуристической живописи. Живописные традиции прошлого основывались на той или иной композиционной точке отсчета. Европейская «прямая перспектива» заканчивается так называемой точкой схода; иной принцип – принцип «обратной перспективы» – использовали создатели византийской иконы, персидской миниатюры, японской гравюры; здесь роль композиционной опоры играет «точка исхода». Художники-кубофутуристы принципиально отказываются от какой бы то ни было единой точки зрения, соединяя на своем полотне самые разные проекции – изображаемый или воображаемый объект может быть представлен одновременно видом сбоку, сзади, сверху и т. д. Принцип линейного или плоскостного сдвига поддерживается в полотнах кубофутуристов сходным отношением к цветовому спектру, использованием цветовых смещений. Во всем, что касается формальных особенностей творчества, происходит отказ от точки отсчета и воцаряется сплошная относительность. И это еще одно проявление общей для культуры начала XX в. переоценки ценностей, утраты цельного восприятия мира, утраты бога.

В литературных текстах широко практикуются лексические, синтаксические и смысловые смещения. Лексическое обновление связано с депозитизацией поэтического языка, введением грубых образов, вульгаризмов. Причем дело не просто в преодолении лексических запретов и использовании табуированной лексики: ощущение сознательного смещения возникает потому, что снижающие образы или вульгаризмы используются там, где традиция диктует возвышенно-романтическую стилистику. Читательское ожидание резко нарушается, исчезает граница между «низким» и «высоким». Поток снижающих образов – обычная примета стихотворения Д. Бурлюка, для которого «звезды – черви, пьяные туманом», «поэзия – истрепанная девка, а красота – кощунственная дрянь». Слово лишается ореола сакральности, опредмечивается, его можно дробить, переиначивать, создавать новые комбинации лексических элементов. Отсюда широко распространенные в футуризме эксперименты по созданию «заумного языка», состоящего из звуков, каждый из которых обладает собственной семантикой: например, самый радикальный «заумник» А. Крученых предлагает взамен якобы затаканного слова «лилия» слово «еуы», сияющее, как ему кажется, первоначальной чистотой. Новое отношение к слову как к конструктивному материалу приводит к активному созданию неологизмов и непривычных словосочетаний (это свойственно В. Хлебникову, В. Маяковскому).

Синтаксические смещения проявляются в отказе от знаков препинания, введении «телеграфного» синтаксиса (без предлогов), использовании математических и музыкальных знаков. Гораздо большее, чем прежде, значение придается визуальному воздействию текста. Отсюда разнообразные эксперименты с тем или иным расположением слов, стихотворных строчек, использование разноцветных шрифтов (частные проявления «визуализации» стиха – «лесенка» В. Маяковского, использование Д. Бурлюком особых шрифтов для выделения отдельных эпитетов, внутренних рифм, важнейших слов).

Установка на смысловое смещение заметна в нарочитой нестыковке соседних строф, стремлении «вывернуть» смысл, подставляя на место подразумеваемого слова – нечто, противостоящее ему по смыслу («Мне нравится беременный мужчина», – шокирует слушателя Д. Бурлюк); часто смысловой сдвиг достигается приемом реализованной метафоры, когда иносказание прочитывается буквально (это одно из излюбленных средств В. Маяковского – вспомним хотя бы хорошо известное стихотворение «Прозаседавшиеся»).

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. С этим связаны поиски новых ритмов, использование гораздо более причудливых, чем прежде, рифм; форсированная инструментовка. С выходом поэзии на площадь связана и жанровая перестройка поэзии у футуристов: заметное место в их творчестве начинает занимать лубочная поэзия, частушки, поэтическая реклама и т. п. Обращение к художественному примитиву – проявление общей антииерархичности, эстетического бунтарства футуристов.

Что же нового принес в поэзию «серебряного века» футуризм? Во-первых, это новый тип лирического героя, выражающего не индивидуальную, а массовую психологию, настроения человека улицы. Возникшая как реакция на элитарность предшествующих течений, эта тенденция в перспективе могла привести к примитивизации и деинтеллектуализации поэзии. Во-вторых, новизна лирического героя приводит к радикальному обновлению средств лирического самовыражения: эксплуатируются новые жанры, используется новая лексика, новый образный ряд. В-третьих, серьезнейшие последствия для русской поэзии имела переориентация с читаемого текста на текст произносимый и слышимый, породившая новые поиски в области ритмики, рифмовки, инструментовки.

Наконец, наиболее глубокие для культуры последствия имела принципиальная установка футуризма на эстетическую конфронтацию как способ существования в искусстве: акцент на разрушение культурных традиций, провокация собственного неприятия в отношениях с публикой. Такая позиция была эстетической реакцией на существование в разомкнутом, трагически раздробленном, лишенном прочной опоры мире. Ближайшие последствия футуристического штурма были во многом негативными: в сознание публики внедрялись разрушительные импульсы, дискредитировались культурные ценности, утверждался культ анархической силы, агрессивной первобытности. Именно футуристы придали претензиям личности на самоценность глобально-космический характер.

Однако в более долговременной перспективе авангардизм футуристов обладал культуросозидательными импульсами. Дело в том, что, разрушая прежние эстетические представления, футуризм заставлял искусство с небывалой доселе остротой поставить вопрос о собственных границах. Футуризм оказался эвристически продуктивен, потому что заставил переживать искусство как проблему; искус-

ство авангарда в XX в. изменило отношение к проблеме понятности – непонятности в культуре: стало нарастать осознание того, что непонимание или неполное понимание в искусстве не менее важно и нужно, чем понимание. Само восприятие искусства в этой связи меняет ценностный статус: оно осознается как труд, как сотворчество, поднимаясь от уровня пассивного потребления до уровня бытийно-мировоззренческого, экзистенциального.

Библиографический список

1. Адамович, Георгий. Сомнения и надежды / Георгий Адамович. – М., 2002.
2. Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей / Ю. Айхенвальд. – М., 1994.
3. Баевский, В. С. История русской поэзии (1970-1980) / В. С. Баевский. – Смоленск, 1994.
4. Белый, Андрей. Символизм как миропонимание / Андрей Белый. – М., 1994.
5. Богомолов, Н. А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Разыскания / Н. А. Богомолов. – Томск, 1999.
6. Гаспаров, М. Л. Антиномичность поэтики русского модернизма // Избранные статьи / М. Л. Гаспаров. – М., 1995. – С. 286 – 306.
7. Иванов, Вяч. Родное и вселенское / Вяч. Иванов. – М., 1994.
8. История русской литературы : XX век : серебряный век / под ред. Жоржа Нива. – М., 1995.
9. Келдыш, В. А. Русский реализм начала XX века / В. А. Келдыш. – М., 1975.
10. Ломтев, С. В. Проза русских символистов : пособие для учителей / С. В. Ломтев. – М., 1994.
11. Лосев, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – М., 1976.
12. Михайлов, О. Н. Литература русского зарубежья / О. Н. Митхайлов. – М., 1995.
13. Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль : общие вопросы. Звуковая организация текста / под ред. В. П. Григорьева. – М., 1990.
14. Поэзия серебряного века : анализ текста. Основное содержание. Сочинения / авт.-сост. А. В. Лебедев. – М., 2001.
15. Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / под ред. Г. К. Косикова. – М., 1993.

16. Русская литература XX века (1890-1910) : в 2 кн. / под ред. проф. С. А. Венгерова. – М., 2000.
17. Серебряный век в России. Избранные страницы / сост. Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян. – М., 1993.
18. Смирнова, Л. А. Русская литература конца XIX – начала XX века / Л. А. Смирнова. – М., 1985.
19. Соколов, А. Г. История русской литературы конца XIX – начала XX века / А. Г. Соколов. – М., 1999.
20. Судьбы русского реализма начала XX века / сост. Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян. – Л., 1972.
21. Тагер, Е. Б. Избранные работы / Е. Б. Тагер. – М., 1988. – С. 284 – 313.
22. Турчин, В. С. По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. – М., 1993.
23. Федотов, О. И. Основы русского стихосложения : учебное пособие / О. И. Федотов. – М., 1997.
24. Хенрик, Баран. Поэтика русской литературы начала XX века / Баран Хенрик. – М., 1993.
25. Ходасевич, Владислав. Колеблемый треножник / Владислав Ходасевич. – М., 1991.
26. Черников, А. П. Поэзия и проза серебряного века / А. П. Черников. – Калуга, 1994.
27. Эткинд, Е. Там, внутри. О русской поэзии XX века / Е. Эткинд. – СПб., 1995.

Примечание. Данный библиографический список является общим для лекций по поэзии модерна.

2.11. Творчество Константина Дмитриевича Бальмонта (1867-1942)

Среди поэтических талантов «серебряного века» одно из первых мест принадлежит Бальмонту. Но творческое наследие поэта долгое время замалчивалось, а о нем говорилось как о декаденте. Вокруг имени Бальмонта было всегда очень много мифов и легенд. Зачастую он сам был автором этих сочинений. Одной из самых знаменитых была легенда, связанная с родословной. Константин Дмитриевич родился 4 июня 1867 г. в деревне Гумнице Шуйского уезда Владимирской области в небогатой дворянской семье. Отец был судьейским за-

седателем, мировым судьей. Мать – женщина образованная, эмансипированная, занималась обучением народа. Бальмонт в числе своих предков называл выходцев из Шотландии и Литвы. Но это не совсем так. Его прапрадед по фамилии Баламут был во времена Екатерины II сержантом первого из лейб-гусарских полков, прадед же – херсонским помещиком. Впервые фамилия Бальмонт появилась у деда поэта Константина Ивановича – офицера флота.

Большое влияние на будущего поэта оказала его мать. Воспитывался Константин Дмитриевич в русле тогдашней интеллигентской среды, то есть на образцах классической литературы и искусства.

По окончании владимирской гимназии Бальмонт поступает на юридический факультет Московского университета. Но он проучился всего год. В 1887 г. Бальмонт был исключен из университета за участие в студенческих волнениях и выслан в Шую. Неудачной оказалась и попытка продолжить учебу в ярославском Демидовском лицее. Чтобы получить систематическое образование, Бальмонт долго и упорно сам занимается различными науками. Особое внимание он уделяет литературе, истории, лингвистике (знает 16 иностранных языков). В 1897 г. Бальмонта приглашают в Англию читать курс лекций по русской поэзии в Оксфордском университете.

Писать Бальмонт начинает еще в гимназические годы. Но в основном его деятельность как поэта приходится на рубеж XIX-XX веков. Решающую роль в его становлении играет Короленко. К началу XX века Бальмонт уже признанный поэт, о творчестве которого много пишут и спорят. Своим учителем его считают Блок, Белый. Появляется целая плеяда подражателей, которые стремятся повторить изысканность и красоту бальмонтовского стиха.

Круг лирических переживаний Бальмонта достаточно широк и изменчив. В его ранних сборниках («Под северным небом», 1894, «В безбрежности», 1895, «Тишина», 1898) преобладает уход в мир отвлеченных понятий и созерцательности, поэт стремится воспеть мир красоты. Но общая тональность его последующих сборников меняется, становится более приземленной и емкой по содержанию.

Среди символистов у Бальмонта была своя позиция. Он полагал, что символизм помимо конкретного смысла должен выражать некое скрытое содержание, выражающееся через намеки, музыкальное звучание, создающее определенное настроение. Из всех символистов он наиболее полно разработал импрессионизм (поэзию впечатлений).

Свою эстетическую программу он изложил в книге переводов Эдгара По, а также в критической статье «Горные вершины». Задача

поэта, утверждал Бальмонт, состоит в проникновении в тайный смысл явлений с помощью намеков, ассоциаций, а также в создании особого настроения с помощью звукописи и в воссоздании мгновенных впечатлений и раздумий.

Вышедший в 1900 году сборник стихотворений «Горящее здание» является образцом поэзии, которая раскрывает души людей разных эпох и национальностей. Например, мы видим испанца в стихотворении «Как испанец», галицкого князя Дмитрия Красного в стихотворении «Смерть Дмитрия Красного», Лермонтова в стихотворении «К Лермонтову».

Естественно, что центральное место в галерее образов этого сборника занимает образ лирического героя. Его душа открыта всему миру, она беспокойна и жаждет познания.

Этот сборник был отмечен и знаменитым программным стихотворением под характерным названием «Далеким близким». Здесь, обращаясь к своим собратьям-символистам, он пытается откреститься от мистического направления и показать свою устремленность к запечатлеванию мгновений жизни.

Творчество зрелого Бальмонта проникнуто романтической мечтой о новой цивилизации. Бездушной цивилизации железного века поэт стремится противопоставить языческое творческое начало. В центре его картины мира находится верховное божество – Солнце – источник света, радости и красоты бытия. Именно оно должно преобразить мир. Отсюда вполне закономерно название программного сборника – «Будем как солнце» (1903). Эти жизнеутверждающие ноты, как и сам образ солнца, побеждающего тьму, проходит через все творчество Бальмонта.

Огонь – любимая стихия поэта, которая в его поэтическом сознании соединяется с идеалом красоты, гармонии и творчества. Вода же, другая стихия, соединяется у него с таинственной силой любви к женщине.

Поэт уподобляет человека природным стихиям, изменчивым и могучим. Отсюда очень часто в его лирике внутреннее состояние лирического героя, его мгновенные переживания передаются через состояние природы. Его программное стихотворение «Я не знаю мудрости» возводит мимолетность в философский принцип. Импрессионизм поэта выражается в умении уловить каждый миг жизни и показать всю полноту человеческого бытия через мгновение. В поэтических поисках Бальмонта выражается вечная устремленность человека к будущему, прекрасному.

Один из центральных образов поэзии Бальмонта – образ красоты. Она видится ему и целью, и символом всей жизни.

Не обошел своим вниманием Бальмонт и гражданские мотивы, хотя они не центральные в его поэзии. Он горячо откликнулся на революцию 1905-1907 гг. («Маленький султан», «Начистоту», «Русскому рабочему»). В них он критикует существующую власть и выражает свою надежду на созидательную силу русского пролетариата. Впрочем, социальная тематика была не важна, и отсюда, зрелый Бальмонт – поэт человеческой души и природы. Природа выступает у него в качестве живого организма. Можно говорить о своеобразном пантеистическом восприятии мира поэтом.

При всем многообразии тем и мотивов творчества Бальмонт, по преимуществу, поэт весны, пробуждения природы, пробуждения человеческой души. Отсюда во многом и поэтика Бальмонта. Практически все критики отмечают особую музыкальность стиха поэта. И сам Бальмонт сознательно работает над звукописью и ритмикой своих произведений. Об этом красноречиво говорит его стихотворение «Я – изысканность русской медлительной речи...». Музыкальность стиха Бальмонта во многом основана на часто используемых внутренних рифмах. Внутренние рифмы нередко встречались в русской поэзии первой половины XIX века. Но к концу века они почти вышли из употребления и вновь были воскрешены Бальмонтом. Кроме того, поэт часто прибегает к ассонансам и аллитерации (созвучию гласных и согласных). Для русской поэзии это также не было открытием. Но именно с Бальмонта начинается особый интерес к подобным формальным изыскам. Магия звуков – это стихия Бальмонта. Поэт стремился к созданию такой поэзии, которая бы воздействовала на человека подобно музыке, не через предметно-логическое действие, а через звукопись.

Бальмонт удивлял современников и неожиданностью метафор, которые были основным художественным приемом преобразования реального мира в символ. Стихи Бальмонта великолепно проникали в душу человека. Это умение передать оттенки человеческой души ценилось не только современниками, но и последующими поэтами.

Но Бальмонт интересен не только как оригинальный поэт, но и как замечательный переводчик. Вообще, русские символисты считали переводческую деятельность неотъемлемой частью своего творчества. Бальмонт великолепно перевел Э. По, Байрона, Шелли, Уайльда, Уитмена, Бодлера.

Октябрьскую революцию Бальмонт не принял. Тяжело пережив годы гражданской войны, в 1921 г. он навсегда покидает Родину. Прибыв в Париж, поэт стремится заглушить ностальгию, создавая целые циклы стихотворений о ней. Например, сборники «Дар земли» (1921), «Мое ей. Россия» (1923), «В раздвинутой дали» (1929), «Северное сияние» (1931). В его произведениях о России возникают картины природы, дорогие его сердцу отчие места. Поэт стремится осмыслить русскую культуру, наблюдая ее как бы со стороны и сравнивая с западноевропейской («Примирение», «Русский язык»).

В 1927 году Бальмонт переселился в маленький поселок Капбертон на берегу Атлантического океана. Его жизнь протекает в нищете, желание увидеть Родину осознается как неосуществимое. Отсюда постоянная депрессия. Последнюю книгу своих стихов Бальмонт назвал «Святослужение» (1937). В ней как бы подводится итог поклонения солнцу, любви, красоте. В начале 40-х годов поэт перебирается в пансион близ Парижа, организованный для бедных русских эмигрантов. Умирает в 1942 г. 24 декабря от воспаления легких, в жутком состоянии депрессии.

2.12. Творчество Александра Александровича Блока (1880 – 1921)

Художественное творчество А. А. Блока охватывает период в 20 лет, совпавших со временем острейших социальных катаклизмов начала XX столетия. Это наложило отпечаток на всю его жизнь и поэтическую деятельность. «Трагическим тенором эпохи» назвала Блока А. Ахматова. И по-своему она была права.

Родился будущий поэт 28 ноября 1880 г. в Петербурге в старинной аристократической семье. Атмосфера бекетовского дома, учеба на историко-филологическом факультете Петербургского университета рано способствовали развитию в нем литературных способностей.

В жизнь будущий поэт вступал, по его признанию, далеким от действительности, с полным незнанием и неумением общаться с нею. Эта оторванность от реальной жизни обусловила характер ранней лирики. Его произведения 1898-1900 гг. еще кровно связаны с образным мышлением XIX века. Образы-символы, их значение, способ введения в текст традиционны, как традиционна и тематика ранних стихов. Мотивы одиночества, тоски, романтической грусти – ведущие в ранней лирике поэта:

Затянут в бездну гибели сердечной,
 Я – равнодушный, серый нелюдим.
 Толпа кричит – я хладен бесконечно,
 Толпа зовет – я нем и недвижим.

Основная линия ранней лирики А. Блока – в раскрытии психологического состояния лирического «я» поэта. Обращаясь к традициям романтизма, он не столько стремится к созданию новых образов-символов, сколько к переосмыслению уже имевшихся:

Пусть светит месяц – ночь темна.
 Пусть жизнь приносит людям счастье, –
 В моей душе любви весна
 Не сменит бурного ненастья.

Ранние стихи частично включены в цикл «Ante Lucem» («До света»). В них явно ощутимо влияние В. А. Жуковского, А. Фета, М. Ю. Лермонтова, Г. Гейне, В. Шекспира, Ш. Бодлера.

Оригинальное творчество Блока начинается с цикла его «Стихов о прекрасной даме» (1901-1902 гг.). Это весьма напряженный этап в жизни поэта: глубокое, исполненное драматизма чувство Блока к Л. Д. Менделеевой; увлечение мистическими идеями Вл. Соловьева; первое столкновение с реальной действительностью.

Символизм Вл. Соловьева был определяющим моментом в становлении всех младосимволистов. Мироззрение Вл. Соловьева-философа носило мифопоэтический характер.

Восходящее к Гегелю представление о становлении мифа как триаде превращается у Вл. Соловьева в миф о становлении.

Уже в «Чтениях о богочеловечестве» (1877- 1881) утверждаются три фазы становления духа в мировом универсуме.

I. «Доприродное бытие, когда существует лишь «Божество как всеединое», божественное начало слито с Душой Мира («экспозиция» мифа).

II. Фаза Хаоса. Это время творения материального мира, в котором «единство мироздания распадается на множество отдельных элементов, всемирный организм превращается в механическую совокупность атомов». Мировой дух, создавая мир материальный, разлучается с Софией. Мировая душа становится пленницей Хаоса. Распадается единство Божества и Мировой Души («коллизия» мифа).

III. Фаза Синтеза. Вторичное и окончательное соединение Бога и Мировой Души, соединение духа и материи через мистическую Любовь. Торжество гармонии над хаосом («финал» мифа).

Введение в эту философскую систему представления о Живом Боге, Душе Мира и мистической любви, объединяющей мир, трансформирует абстрактную схему в «сюжет» мирового развития, миф.

Для понимания значения символов у Блока важны еще два представления. Это, во-первых, мысль о том, что воплощение мира происходит не только в мировом универсуме, но и в душе и в жизни каждого человека. Во-вторых, это осознание особого значения лирики. Именно лирика позволяет вместить в образы мгновенных переживаний всю историю мира. Это обстоятельство делает лирику средством наиболее глубокого постижения сущности мира.

Блоковские «Стихи о Прекрасной Даме» во многом восходят и к «мифам» соловьевского мировосприятия, и к его лирическому мировидению.

Многоплановы образы героя и героини цикла. С одной стороны, это вполне реальные «земные люди»: «Она стройна и высока, / Всегда надменна и сурова»; «Я и молод, и свеж, и влюблен...». С другой стороны, перед нами – мистические образы: «Дева», «Купина», «Заря», «Величаяя Вечная Жена», «безрадостный темный инок».

История земной, вполне реальной любви перерастает в романтико-символический мистико-философский миф. У него своя фабула и свой сюжет. Основа фабулы – «земное» (лирический герой) и небесное (Прекрасная Дама) противостоят друг другу и в то же время стремятся к единению, «встрече», что ознаменует преобразование мира, полную гармонию. Лирический сюжет (драматические перипетии взаимоотношений лирического героя и Дамы) осложняется и драматизирует фабулу. От стихотворения к стихотворению происходит смена настроений героя: радужные надежды уступают место сомнениям, ожидание любви – боязни ее крушения, вера в неизменности облика Девы – опасению утраты его («Но странно мне: изменишь облик Ты»).

Хотя для Блока главный эмоциональный компонент лирический, содержание цикла может быть истолковано и в мистическом плане (приобщение личности к духовной субстанции бытия), и в мистико-утопическом (ожидание всеобщего обновления мира, когда небо вернется к земле) и в ряде других. Эта многоплановость целого определяет и многозначность любого образа цикла. Связь каждого стихотворения с общей темой позволяет истолковать сиюминутную лирическую коллизию любого текста цикла как эпизод единого сюжета. Это же определяет и значение каждого образа как символа.

Драматическая напряженность присуща и другому циклу начала 1900 годов – «Распутья» (1903). Цикл намечает грядущие перемены в творчестве поэта. В его стихах видно желание Блока запечатлеть картины окружающего реального мира. Тема «Прекрасной Дамы» звучит и здесь, но в цикл всё настойчивее вторгаются социальные мотивы (стихотворения «Фабрика», «Из газет» и др.).

Циклы «Ante Lucem», «Стихи о Прекрасной Даме», «Распутья» составляют первый том стихотворений Блока, первый этап его «трилогии вочеловечивания» (от мгновения слишком яркого света – через необходимый болотистый лес – к отчаянью, «возмездию» и ... к рождению человека «общественного», художника, мужественно глядящего в лицо миру...»).

Лирика второго тома (1904-1908) отразила существенные изменения блоковского мировосприятия. Общественный подъём, охватывающий в первое десятилетие XX века самые широкие слои русского народа, решающим образом воздействовал и на поэта. Блок пытается отойти от мистицизма Вл. Соловьева. Однако этот отход не означает разочарования в идеале мировой гармонии. Бурлящую событиями жизнь он воспринимает как «хаос», как «стихию», вступающую в конфликт с «несмутимой» Думой Мира. Погружаясь в сложный и противоречивый мир людских страстей, страданий, борьбы, поэт стремится осмыслить их. Восторженным гимном жизни, всему земному звучит знаменитое стихотворение:

О весна, без конца и без краю –
 Без конца и без краю мечта!
 Узнаю тебя жизнь! Принимаю!
 И приветствую звоном щита!

Своеобразным прологом ко второму тому является цикл «Пузыри земли». В нем поэт неожиданно полемически обращается к изображению «низменной» природы: «вечности болот», «ржавых кочек и пней» и населяющих их фантастических сказочных тварей: «Душа моя рада Всякому гаду / И всякому зверю / И о всякой вере».

В следующих двух циклах – «Разные стихотворенья» и «Город» – расширяется охват реальных явлений. Поэт ощущает свою причастность всему происходящему в тревожном, остроконфликтном мире повседневной жизни. Это отчетливо отразилось в художественном строе его знаменитой баллады «Незнакомка», созданной в апреле 1906 года.

«Незнакомка» вобрала в себя многие характерные особенности эстетики и поэтики Блока той поры. Композиция стихотворения от-

четливо делится на три части. Первая часть – своеобразная экспозиция. В ней отражены приметы современного поэту пригорода, его бытовые реалии:

Вдали, под пылью переулочной,
 Над скукой загородных дач,
 Чуть золотится крендель булочной,
 И раздаётся детский плач.

При всей бытовой конкретности перед нами всё же не реалистическое изображение пригорода, а скорее символистическая зарисовка общей атмосферы обывательской пошлости. Приметы болотного пейзажа Блок переносит на человеческие отношения. В результате жизнь персонажей, изображённых в экспозиции, осмысливается как мир бездуховности. Этот мир немзыкален (музыка для Блока-символиста – гармония, а здесь – дисгармония: визг, плач, скрип).

Этому миру пошлой обыденности поэт противопоставляет иной мир – мир идеала, царство грёз и мечтаний. Внутренний контраст этих «антимиров» составляет вторую – центральную – часть произведения.

Символом идеального мира в стихотворении выступает таинственная Незнакомка. Её образ дан в подчёркнуто идеальных красках и очертаниях. Это символ женственности, мечты поэта о возвышенном и прекрасном идеале. Но в отличие от Прекрасной Дамы в ней нет ничего потустороннего. Связующим звеном между изображёнными в стихотворении «антимирами», выступает лирический герой. Именно в душе героя происходит столкновение пошло-обыденного и возвышенного. Внешне, физически, он принадлежит миру окружающей реальности: посетитель ресторана. Однако внутренне, духовно, он чужд и враждебен ему. Драматизм блоковской баллады – не только в конфликте лирического героя с окружающей средой, но и в грустном осознании им того, что идеальное в жизни не осуществится никогда. Отсюда и финал баллады:

В моей душе лежит сокровище,
 И ключ поручен только мне!
 Ты право, пьяное чудовище!
 Я знаю: истина в вине.

В циклах II тома особенно явственно звучат мотивы исторической Родины. Блок стремится показать разнообразные лики страны, подчеркнуть свою неразрывную связь с ней. Чувство, испытываемое поэтом к отчизне, весьма сложно, оно напоминает лермонтовскую «странную любовь». Сам образ России претерпевает в творчестве

А. Блока определённую эволюцию. Вначале это Русь – тайна с ведунками, ворожеями, колдунами:

Ты и во сне необычайна
 Твоей одежды не коснусь.
 Дремлю, – и за дремотой тайна,
 И в тайне – ты почишь, Русь.

Но сказочная Русь – это не только прошлое. Для поэта Россия – это край «разноликих» народов. И разгадка тайны страны – в «живой душе» народа. Чтобы её постичь, надо жить одной жизнью с этим народом.

В ряде произведений образ Родины переплетается с образом женщины, вырастая в единый символический образ: Россия – красавица, невеста, Россия – мать, Россия – Жена. С такими поэтическими отождествлениями мы встречаемся в стихотворениях «Россия» (1908), «Осенний день» (1906), в цикле «На поле Куликовом» (1908). Подобные ассоциации эстетически оправданы, так как выражают блоковское представление о России как об источнике самых высоких чувств, идеи Вечной Женственности.

В цикле стихов «На поле Куликовом» поэт обращается к героическому прошлому родной страны. В этом поворотном моменте родной истории он находит поэтический отзвук современности:

И вечный бой! Покой нам только снится
 Сквозь кровь и пыль...
 Летит, летит степная кобылица
 И мнёт ковыль...

Погружаясь в стихию повседневности, Блок создаёт стихотворения так называемого «Чердачного цикла» (1906), где рисует неприглядную картину современного города («На чердаке», «Окна во двор», «В октябре» и т.д.). Этот цикл становится своеобразным прологом к будущему «Страшному миру», вошедшему в третий том Блока.

В двух других циклах II тома – «Снежная маска» и «Фаина» (1907) передаётся стихия хмельной, испепеляющей страсти. Однако из этого мира стихий поэт выходит с новым миропониманием, отражённым в цикле стихов «Вольные мысли» (1907), завершающем II том. Именно здесь звучат слова, предвещающие переход к третьему, последнему этапу «вочеловечения»:

Всегда хочу смотреть в глаза людские,
 И пить вино, и женщин целовать,
 И яростью желаний полнить вечер,

Когда жара мешает днём мечтать
И песни петь! И слушать в мире ветер!

III том (1907-1916) – высший этап духовной эволюции Блока. «Тезу» первого и «антитезу» второго тома сочинений сменяет «синтез» третьего. Это более высокая ступень осмысления действительности, отвергающая предыдущие и в то же время соединяющая в себе некоторые их черты.

Том открывается циклом «Страшный мир» (1910-1916), в котором поэт показывает разобщение людей, распадение человеческих душ. Лирический герой цикла трагически переживает состояние собственной греховности, безверия, смертельной усталости. В стихотворении «На железной дороге» он пишет о женщине, бросившейся под колёса поезда:

Не подходите к ней с вопросами,
Вам всё равно, а ей – довольно:
Любовью, грязью иль колёсами
Она раздавлена – всё больно.

Нет смысла доискиваться до ближайшей причины гибели человека. Страшен сам факт трагедии, обнажающей полное обесценивание жизни, падение нравственности в этом лживом мире. О подлости и равнодушии к человеческой личности говорит поэт и в стихотворении «Унижение» (1911), рисуя публичный дом и жертв циничной окружающей действительности. В другом стихотворении «Перед судом» (1915) звучит чувство боли, скорби за поруганную жизнь:

Я не только не имею права,
Я тебя не в силах упрекнуть
За мучительный твой, за лукавый,
Многим женщинам суждённый путь...

Своеобразным итогом, подводящим черту под размышлениями автора о жизни, является стихотворение «Ночь, улица, фонарь, аптека». Всё лучшее и возвышенное в этой жизни обречено, а торжествует пошлость, цинизм, лицемерие и насилие. Это обстоятельство настолько гнетёт поэта, что рождает чувство безысходности. Жизнь воспринимается как роковой круговорот событий, из которого выхода нет:

Умрёшь – начнёшь опять сначала,
И повторится всё, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

Мотив столкновения мечты с жестокой действительностью звучит и в стихотворении «О доблестях, о подвигах, о славе...» (1908, цикл «Возмездие»). Однако отчаяние Блока по поводу власти «страшного мира» не носит всепоглощающего характера. Наряду с циклами «Страшный мир» и «Возмездие» появляется цикл «Ямбы» (1907-1914), где звучат иные мотивы. Поэт жаждет активной деятельности, хочет верить в реальность своей мечты:

О, я хочу безумно жить:
 Всё сущее – увековечить,
 Безликое – вочеловечить,
 Несбывшееся – воплотить!

Поэма «Соловьиный сад» (1914-1915) – новый шаг Блока в осмыслении жизни и места человека в ней. Поэма открывается своеобразной экспозицией – картиной трудовой жизни лирического героя. Она груба, непритязательна и выступает символом мира реальности в целом. Этому непоэтическому миру реальности в первой главе противостоит мир идеала – соловьиный сад. Как и всякий символический образ, он двупланов. Внешне это сад, который расположен возле железной дороги и мимо которого ежедневно проходит лирический герой со своим ослом. Второй, аллегорический, смысл соловьиного сада – это прекрасная, безмятежная жизнь.

Мир реальный и мир идеальный противопоставлены друг другу. Если в реальном мире рядом с героем – осёл, животное, далёкое от лирики, то в мире идеальном – Она, нежная, поэтичная, весёлая. Лирический герой не обычный пролетарий. По характеру мышления и духовных исканий это интеллигент. Внешне он принадлежит миру реальности. Сердцем и мечтами он устремлён к миру идеала. И, кажется, этот идеал был в его жизни, но теперь лирический герой считает, что возврата к прошлому нет.

Вторая и третья главы посвящены столкновению в душе героя двух миров. Прошлое тянет к соловьиному саду, будущее – к долгу и труду. Сад перевешивает, и герой бежит от мира реального.

Мир мечты даёт герою всё, что он связывал со своим идеалом. Однако очень скоро лирический герой перестаёт удовлетворяться идиллией соловьиного сада. Осознание, что эта идиллия не есть жизнь, заставляет героя вновь мучиться и размышлять о выбранном пути. Он убеждается, что счастье «соловьиного сада» – иллюзорное, купленное ценой отречения от гражданского долга.

Лирический герой вновь бежит в мир реальности. Однако возвращение безрадостно. Его место занял другой рабочий, а он остался

не у дел. Так в поэме возникла тема возмездия. Жизнь отомстила герою за уход от неё.

В третьем томе поэт вновь возвращается к теме Родины. Отрицая всё ненавистное, Блок стремится преодолеть зло во имя победы добра. Стихотворение «Грешить бесстыдно, непробудно...» (1914) пронизано нетерпимостью к ханжеству обывателя, но тем не менее поэт признаётся:

Да, и такой, моя Россия,
Ты всех краёв дороже мне.

Боль и сарказм сменяются здесь словами преданности и любви к отчему краю.

По-иному тема России раскрывается в стихотворении «Новая Америка» (1913). Здесь поэт рисует поэтический образ будущей России, «нового света», «Великой Демократии».

В последующих произведениях третьего тома образ Родины приобретает земные, конкретные очертания. Показательно в этом отношении стихотворение «Коршун» (1916). Тут и приметы пейзажа, и напоминание о подневольной судьбе русского человека, и черты отечественной истории, и обобщенный образ родины. Все это неразрывно связано с фольклорной стихией. Коршун – символ тех зловещих сил, которые нависли над Россией. Вопросы, завершающие стихотворение, автор обращает и к себе, и к читателям, и к истории, это активный призыв к действию.

Завершается третий том циклом «О чем поет ветер» (1913). Это грустные размышления поэта о жизни и о современности.

1917 – 1921 годы

На первых порах Блок приветствовал Октябрьский переворот. С ним он связывал надежды на «вочеловечиванье» жизни, то есть на торжество в ней подлинно гуманных и справедливых начал. В январе 1918 года он пишет статью «Интеллигенция и революция». Поэт верит, что в результате революционных преобразований сформируется «новый человек». Однако чем дальше развивались события, тем все более сложным оказывалось отношение Блока к ней. Эта сложность, двойственность восприятия поэтом революции сказалась в его последнем крупном произведении – поэме «Двенадцать» (конец февраля 1918 года). Это произведение до сих пор неоднозначно трактуется исследователями. (См. А. А. Блок. Стихотворения. Поэма. Анализ текста. Основное содержание. Сочинения / авт.-сост. С. В. Ломтев, А. В. Терновский. – 3-е изд., – М. : Дрофа, 2001. – С. 56-61).

Как и многие другие произведения Блока, поэма двухпланова. В ней немало реально-бытовых примет времени («елестрический фонарик», гетры, шоколад Миньон, «керенки»), которые выводятся автором за свои житейско-бытовые пределы, становясь основой широких обобщений.

Поэма начинается с изображения могучего напора ветра. На улицах Петрограда бушует метель. Это воспринимается и как прямое отражение петроградской погоды в январе 1918 года, и как чувство душевного смятения, неуспокоенности. В поэме образы метели, вьюги, ветра символизируют революцию, ее неистовый размах.

Поэт надеется, что революция сделает жизнь справедливой, чистой, веселой и прекрасной. Вот почему он с явной антипатией изображает тех, кто ее испугался: старушку-обывательницу, писателя-визию, попа.

С другой стороны, его настораживает разгул страстей, кровавые сцены, ненужные жертвы. Поэма начинается двумя контрастными образами: «Черный вечер. Белый снег». С белым цветом у Блока связывалась чистота, духовность, свет, святость. Черный цвет – символ темного, злого начала, хаоса, непредсказуемых порывов в человеке, мире, космосе. Так, уже в самом начале произведения Блок показал соединение в революции двух начал: светлого, надежды на лучшее, и темного, хаотичного, злобного, непредсказуемого в поведении ее участников.

Через всю поэму проходит образ ветра. Это символ революционного потока. Но этот поток сбивает человека с ног («На ногах не стоит человек»). Примечательно отношение природной стихии к 12 красногвардейцам. Если в начале поэмы ветер возле них «радостно гуляет», а «кругом огни, огни, огни», то в двенадцатой главе на улицах города уже не ветер, а вьюга, тьма. А за вьюгой опять-таки «черное, темное небо». В ответ на выстрелы красногвардейцев вьюга «долгим смехом заливается в снегах». Таким образом, стихия 12 красногвардейцев, олицетворяющих революционные силы, оборачивается своей разрушительной силой. Особенно наглядно бессмысленная жестокость, разрушительность этой силы выражена автором в сцене убийства Катьки.

Образ Катьки – самый яркий образ поэмы. Эта дочь городских низов нарисована во всем ее обаянии и конкретности: «...запрокинулась лицом, зубки блещут жемчугом». Автор откровенно любит свою героиню. И вот Катька убита своим возлюбленным. Сценой этого убийства Блок предупреждает о невинных жерт-

вах революции. Катька, жертва «страшного мира», теперь становится невольной жертвой революционной злобы, которая у Блока одновременно и «черная», и «святая».

В центральном эпизоде (Петруха – Катька) поэт показывает, как в революции приходят в болезненное столкновение личное и общественное. Блока-гуманиста тревожит, как легко и быстро забывает его герой-революционер содеянное зло – убийство любимой («Он головку вскидывает, он опять повеселел»). Более того, убив Катьку, красногвардейцы воспринимают это с чисто уголовным цинизмом: «Что, Катька, рада – ни гу-гу. Лежи ты, падаль, на снегу».

В конце поэмы появляется образ Христа. Но с кровавым флагом в руках. Образ Христа в таком изображении – это одновременно и символ чистоты, святости, и в то же время символ трагического страдания, которое несет с собой революция. Он олицетворяет Голгофу, на которую предстоит взойти русскому народу вослед за державно шагающими двенадцатью красногвардейцами.

М. Волошин, прочитав поэму, сделал вывод, что «Христос вовсе не идет во главе двенадцати, а наоборот, преследуется ими» и что никаких оснований считать их апостолами нет: «Что же это за апостолы, которые выходят охотиться на своего Христа?»

Сам Блок признавался, что хотел показать «октябрьское величие за октябрьскими гримасами». И он это сделал столь искусно, что по завершении поэмы сказал: «Сегодня я – гений».

Блок с тревогой наблюдал, как новые власти стремились поставить искусство на службу классовой борьбе, идеологизировать его, лишить общегуманистического содержания.

В одном из своих последних стихотворений «Пушкинскому дому» (1921) поэт писал:

Пушкин! Тайную свободу
 Пели мы вослед тебе!
 Дай нам руку в непогоду,
 Помоги в немой борьбе!

Наступали времена, когда свобода могла быть лишь тайной, а борьба немой. Блок увидел лишь начало этого процесса. 7 августа 1921 года его не стало.

2.13. Творчество Николая Степановича Гумилёва (1886 – 1921)

Николай Степанович Гумилёв родился в Кронштадте 3 (15) апреля 1886 года. Его отец, Степан Яковлевич, служил корабельным врачом. Семья переехала в Царское Село, когда будущий поэт был ещё ребёнком. В 1900 году переехала на Кавказ. Именно здесь в 1902 году на страницах «Тифлисского листка» появляется стихотворение Гумилёва «Я в лес бежал из городов...».

Ранние стихи его тяготели к романтической поэзии.

В 1903 году семья Гумилёвых вернулась в Царское Село. Здесь будущий поэт поступил в седьмой класс Николаевской гимназии, где директорствовал поэт Иннокентий Анненский. Он оказал серьёзное влияние на формирование поэтического дарования Гумилёва. В 1905 году появляется первый сборник стихов Гумилёва «Путь конквистадоров». Это была наивная и вполне ученическая книжка, которая тем не менее выявила нечто существенное в гумилёвской лирике: утверждение волевого, сильного начала («Я конквистадор в панцире железном...»).

Маска конквистадора была попыткой во что бы то ни стало утвердить себя в этом мире. Ему шёл двадцатый год, а он всё ещё учился в гимназии. Вот почему понадобилась маска, роль, грим и прочие аксессуары романтической сцены.

Пора первоначального формирования Гумилёва была временем расцвета русского декаданса. Ставя в центр мира свою личность, поэт был склонен к крайнему индивидуализму, к эпатажу, к демонстративному подчёркиванию своей неповторимой индивидуальности. Отсюда – стремление к позе, к созданию и использованию маски, буа-фории:

Зачарованный викинг, я шёл по земле,
Я в душе согласил жизнь потока и скал,
Я скрывался во мгле на моём корабле,
Ничего не просил, ничего не желал.

Своим учителем он некоторое время (пока не увлётся Брюсовым) считал Бальмонта – альбатроса в поэзии, скитальца и путешественника в жизни.

В. Брюсов дал высокую оценку сборнику. Мэтр верно угадал внутреннюю волю неизвестного дебютанта, кроме того, ему импонировала любовь к экзотике и ярким историческим картинам.

В 1906 году Гумилёв окончил гимназию и поступил в Морской корпус, из которого уходит, не закончив курса.

По собственному настоянию он уезжает во Францию, где слушает в Сорбонне лекции по французской литературе. Гумилёв поставил своей целью досконально изучить анатомию стиха и саму механику стихотворчества, скептически относясь ко всякого рода иррациональным объяснениям природы искусства.

Шаг за шагом он опускается сквозь туманы символизма на грешную землю. Его вторая книга «Романтические цветы» (1908) отчасти отразила этот путь. В ней Гумилёв поставил задачу свести поэзию на землю, насытить слова предметностью, плотью и твёрдым смыслом. Книга, однако, получилась до крайности эклектичной. Но при всех её несовершенствах мы видим эпичность, «объективность» лирики Гумилёва. Он стремится давать мир объективно, часто вообще без «первого лица», без элементов лирической исповеди.

Такая манера была всё тем же приёмом маски. Однако маску эту поэт разнообразит. Обычно маска Гумилёва – наблюдателя соответствует тому миру, где она появляется. В Абиссинии это маска абиссинца, в Египте – египтянина... Больше того – он может превратиться и в ягуара:

И к людскому крался я жилищу
По пустому сумрачному полю...
(«Ягуар»)

Экзотические стихи в сборнике «Романтические цветы» были главной находкой Гумилёва. В них как бы слились воедино две разнонаправленные силы. С одной стороны, это стремление к реальности, к земному, вещному миру, а с другой – жажда необычного, чего обыденная действительность дать не могла. Эту необычность действительного он нашёл в экзотических для европейца странах Африки и Ближнего Востока.

Особенно большое место в раннем творчестве Гумилёва занимает африканская тема. Африка в его поэзии овеяна романтикой, это колдовская страна, полная очарования и неожиданностей: «Сердце Африки пенья полно и пыланья».

Интерес Гумилёва к Востоку не был поверхностным. Зимой 1909-10 года он отправился в Абиссинию в составе экспедиции, организованной академиком В. Радловым. Он собирал и изучал фольклор, послуживший затем основой для цикла «Абиссинских песен» и маленькой поэмы «Мик». Гумилёву принадлежит и первый перевод вавилонского эпоса «Гильгамеш».

Хотя иные из его строк весьма талантливо выполнены, чувствуется, что поэт путешествует, глядя из-под маски, отчуждённо, свысока. Лиризм Гумилёва всегда спрятан за «объективностью»:

И какой-то сказкой чудной
Нарушителем гармоний,
Крокодил сверкал у судна
Чешуею изумрудной...

В 1908 году поэт вернулся в Россию. Весной 1910 года он женился на Анне Горенко (Ахматовой). В этом же году у него выходит третья по счёту книга «Жемчуга» – с посвящением Брюсову как учителю. В большинстве своих стихов это не столько самостоятельная книга, сколько довольно средний результат ученической работы в классе стихотворной техники. Почти все произведения «списаны» с каких-то легко угадываемых «образцов» и подчас являются не более чем старательными копиями.

Знаменитые «Капитаны» тоже, по внешности, кажутся сугубо книжной романтикой, взятой из Стивенсона или из Киплинга:

Чья не пылью затерянных хартий –
Солью моря пропитана грудь,
Кто иглой на разорванной карте
Отмечает свой дерзостный путь.

Однако здесь Гумилев чуть-чуть сдвинул свою «конквистадорскую» маску, обнажив решительную и твердую интонацию собственного голоса.

«Жемчуга» не открыли собою нового периода в творчестве поэта, но подвели итог первому. Пора ученичества закончилась. Ее результатами стали:

1) яркий по пышности, интенсивности и цветовой избыточности «барочный» романтизм, проникнутый к тому же патетической риторикой;

2) поистине безграничное стремление поэта к формальному совершенству;

3) любовь к экзотике, к чужим, но обязательно ярким странам, к колоритным нравам, обычаям, живописным одеждам, буйной растительности, редкостному животному миру;

4) желание скрыть свое внутреннее «я» за маской;

5) стремление к объективизации действительности, к эпическому запечатлению мгновений жизни.

В 1909 году Гумилев становится активным сотрудником журнала «Аполлон», где на протяжении нескольких лет печатает статьи о

поэзии, а также одним из наиболее деятельных создателей «Академии стиха», или «Общества ревнителей художественного слова».

Кризис символизма, быстрое формирование нового художественного течения привели к созданию в 1911 году «Цеха поэтов».

Организация должна была служить делу познания и совершенствования «цехового», поэтического ремесла. Произведение художественного творчества рассматривалось как вещь или изделие, выработанное по законам и приемам соответствующей технологии. Чтобы подчеркнуть «цеховой» характер своей студии, организаторы придали ее внутренней структуре (заседаниям и управлению) «средневековый» колорит, подчеркивающий иерархию, господствующее положение в «Цехе» «мастеров», называемых «синдиками», и подчиненность «подмастерьев».

В недрах цеха сформировалось ядро единомышленников, которые выдвинули конкретную эстетическую программу, провозгласившую появление нового художественного течения – акмеизма. С манифестационными статьями выступили Н. Гумилев и С. Городецкий. Собственно акмеистов было немного: Н. Гумилев, С. Городецкий, А. Ахматова, О. Мандельштам, М. Зенкевич, Г. Нарбут.

Свою статью «Наследие символизма и акмеизм» Гумилев начал с утверждения, что «символизм закончил свой круг развития и теперь падает». Признавая известные достижения символизма, он отвергает его. Его программа акмеизма строилась на следующих положениях:

- 1) никакого «братания» с потусторонним миром;
- 2) точность в соответствии слов предмету изображения;
- 3) одинаково заинтересованное отношение ко всем моментам жизни с целью объективно-художественной полноты охвата мира;
- 4) отстраненность от каких-либо оценок или тем более суда над действительностью.

В акмеистской программе содержалось немало противоречивого и попросту эклектичного. Отношение к «непознаваемому» Гумилев сформулировал с откровенной двойственностью. С одной стороны, он упрекал русский символизм за уход в «неведомое», с другой – во все не отрицал ни «неведомого», ни «потустороннего».

Первым по-настоящему акмеистическим выступлением считается книга «Чужое небо» (1912 год). На самом деле она имела отчетливо выраженный переходный характер. Здесь впервые проявилась отчужденность формы его стихов, умелое использование стопы как подвижной и выразительной звуковой единицы, тяготение к хорее. Он очень настоятельно утверждает в этой книге трагическую разделен-

ность всего сущего на две контрастные стихии. Небо и земля, добро и зло, красота и уродство даны у него в чисто романтическом противостоянии. Мир – расколотое двуединство. Привкус горечи и тревоги, смятенности и ненадежности всего сущего – один из важных лирико-трагедийных аспектов его книги. Не менее характерно и постоянное мужественное напряжение всех сил души, противостоящей стихии и преодолевающей ее:

И загорелый кормчий ловок,
Дыша волной растущей мглы
И – от натянутых веревок –
Бодрящим запахом смолы.

(«На море»)

Мир в представлении Гумилева был ареной борьбы и риска. Отсюда – культ риска, отваги, личной мужественности и бесстрашия.

Следующая книга – «Колчан» – вышла в 1916 году, в разгар первой мировой войны. Верный своим убеждениям, выполняя, как он полагал, патриотический долг, Гумилев уже в августе 1914 года записывается добровольцем. Он служил прапорщиком в гусарском полку, отличался большой смелостью и был награжден двумя солдатскими Георгиевскими крестами. В позднем стихотворении «Память» (1920) поэт писал о себе:

Знал он муки голода и жажды,
Сон тревожный, бесконечный путь,
Но святой Георгий тронул дважды
Пулей не тронутую грудь.

Сама война, с ее непохожестью на будничное течение мирной жизни, была для него своеобразной экзотикой.

«Колчан», однако, состоит не только из военных стихов. Более того, отклики на войну занимают в этой книге сравнительно мало места. Эта книга лирики, наполовину составленная из довоенных стихов, раскрывает различные стороны напряженной внутренней жизни поэта.

Так, в «Колчане» Гумилев продолжал утверждать автономность искусства и элитарную, духовную независимость художника от современности:

Я вежлив с жизнью современною,
Но между нами есть преграда –
Все, что смешит ее, надменную,
Моя единая отрада.

Победа, слава, подвиг – бледные
Слова, затерянные ныне,
Гремят в душе, как громы медные,
Как голос Господа в пустыне.

«Колчан» открывает собою второй (и последний) период творчества Гумилева. Появившись через 4 года после «Чужого неба», сборник был итогом внутренней душевной работы и отличался неожиданной самоуглубленностью и полнейшей открытостью лирического героя. Нет и следа прежней «маски». Мы словно читаем дневник, в котором искренне и драматично раскрывается душа поэта:

Есть Бог, есть мир, они живут вовек,
А жизнь людей мгновенна и убога,
Но все в себя вмещает человек,
Который любит мир и верит в Бога.

Причин наметившегося перелома могло быть несколько: 1) разочарование в войне; 2) личная драма (дело шло к разрыву с А. Ахматовой); 3) отрыв от путешествий.

Если говорить о собственно акмеистической поэтике в этой книге, то она проявляется прежде всего, во-первых, в исключительной точности и стереоскопичности детали, во-вторых, в ограниченности стиха, в его мерности и своеобразной «классической» строгости.

Гумилев полагал, что художник-акмеист должен равномерно распределять свои силы и способности, чтобы столь же равномерно и по возможности полно охватить все вещно-плотское и духовное бытие мира. Эстетическое наслаждение, получаемое от этих стихов, объясняется парадоксальным сочетанием воли и чувства, дисциплины рассудка и раскованности чувств:

Пусть будет стих твой гибок, но упруг,
Как тополь зеленеющей долины,
Как грудь земли, куда вонзился плуг,
Как девушка, не знавшая мужчины.
Уверенную строгость береги:
Твой стих не должен ни порхать, ни биться.
Хотя у музы легкие шаги,
Она богиня, а не танцовщица.

(«Поэту»)

Однако лирика «Колчана» во многом противоречит акмеистическим манифестам. Радость перед красотой и великолепием жизни проникнута у Гумилева острым чувством грусти перед ее быстротечностью, перед ее смертностью: «Все проходит, как тень...» («Пиза»).

Прошлое для поэта всегда живо, оно неумиримо. Огромную по своей воскрешающей мощи роль играет Искусство. Оно способно продлить до бесконечности и вновь обновлять все промелькнувшие миги жизни. И наиглавнейшее среди искусств – слово.

В сознании поэта время ощущается как нечто единое, где прошлое и настоящее сосуществуют, переплетаясь в сегодняшнем миге:

Ах, и мукам и уладам
 Не веками ведут – годами!
 Гибеллины и гвельфы рядом
 Задремали в гробах с гербами.

(«Пиза»)

Гумилев был поэтом, в высшей степени ощущавшим свое предназначение. Идея беззаветного служения Искусству – одна из наиболее важных в его мирозерцании. Точно так же относился он и к другой Музе, полностью им владевшей, – Музе Дальних Странствий. Этот зов пространства пронизывает всю его поэзию, а также драматургию и прозу.

В 1915-17 годах Гумилев создает стихи, вошедшие в книгу «Костер». Это лирическая хроника душевной жизни поэта за три военных года. Книга показала постепенный отход поэта от акмеистических догм. В ней совершенно неожиданно появляется «русская тема».

Гумилев пишет проникновенно-лирические стихи о русском детстве, о ледоходе на Неве, о творениях Андрея Рублева. В стихотворении «Мужик» сквозит горестное недоумение перед темной силой, вытолкнувшей в российскую историю фигуру Григория Распутина.

Но и в «Костре» поэт все же остается рыцарем Музы Дальних Странствий, продолжающим искать свою подлинно-духовную родину:

И понял, что я заблудился навеки
 В слепых переходах пространств и времен.
 А где-то струятся родимые реки,
 К которым мне путь навсегда запрещен.

(«Стокгольм»)

Об отношении Гумилева к событиям Февраля 1917 года можно судить лишь косвенно. Обе революции его застали за границей. В Россию он возвращается в апреле 1918 года и с головой уходит в литературную жизнь тех лет. Помимо создания многочисленных переводов, а также активной работы в издательстве «Всемирная литература», он выступает с лекциями в самых различных аудиториях, руководит поэтической студией «Звучащая раковина». Гумилев возрожда-

ет «Цех поэтов», на заседаниях которого проходили читки и обстоятельные разборы произведений. Общая атмосфера «Цеха» великолепно передана И. Одоевцевой в книге «На берегах Невы».

Последней прижизненной книгой, подготовленной Гумилевым, но вышедшей после его гибели в августе 1921 года, был «Огненный столп». Сюда он не включил стихи об Африке, обособив их в отдельной книге «Шатер». Стихи эти мало добавляют к нашим представлениям о поэте, доказывая лишь удивительное постоянство любви к экзотическому континенту.

«Огненный столп» – книга по преимуществу философской лирики. Отличительной чертой этого сборника можно считать полнейшую лирическую открытость Гумилева. Ничего от прежней маски. Исчезли декорации, риторика, актерство и экзотические красоты. Всю «экзотику» Гумилев убрал в «Шатер» – как нечто существующее не здесь и не сейчас. А в «Огненном столпе» он славил самое простое и извечное: землю, воздух, хлеб и любовь. Он смотрит теперь на землю не взором «конквистадора», а с грустью и печалью сердца, узревшего тщету и прелесть земного существования.

Все чаще он обращается к мысли о жизни как великой, прекрасной и вечной метаморфозе. Показательно в этом отношении стихотворение «Заблудившийся трамвай». В нем четко выразилась мысль о единовременном существовании в душе человека (его «прапамяти») разных времен и пространств. Необыкновенный трамвай несется через Неву, Сену и Нил, а затем – в «Индию Духа», на его пути встречаются люди разных времен и рас. Вообще отличительной чертой позднего Гумилева была попытка создать эпос, где была бы дана «биография» Земли, а может быть и Вселенной:

И вот опять восторг и горе,
Опять, как прежде, как всегда,
Седую гривой машет море,
Встают пустыни, города...

(«Прапамять»)

В стихотворении «Шестое чувство» Гумилев писал, с какою мукою выбирается из плотской оболочки земного существа духовное начало, заложенное в человеке всего лишь как потенция:

Так век за веком – скоро ли, Господь? –
Под скальпелем природы и искусства
Кричит наш дух, изнемогает плоть,
Рождая орган для шестого чувства.

Лирико-философская концепция Гумилева в «Огненном столпе» трагедийна – он не берется утверждать близкую и неизбежную победу «шестого чувства».

4 августа 1921 года Гумилев был арестован по сфабрикованному «делу Таганцева»:

Я умру не на постели,
 При нотариусе и враче,
 А в какой-нибудь дикой щели,
 Утонувшей в густом плюще.

2.14. Творчество Анны Андреевны Ахматовой (1889-1966)

Писать Ахматова начала с гимназических лет. Отец, Андрей Антонович Горенко, не одобрял её увлечения. Этим и объясняется, почему будущая поэтесса взяла себе псевдоним бабушки со стороны матери, которая вела свой род от татарского хана Ахмата, пришедшего на Русь во времена ордынского нашествия.

У Ахматовой практически не было литературного ученичества. Первый же её литературный сборник «Вечер», куда вошли и стихотворения гимназических лет, сразу же привлёк внимание критики. Через два года, в марте 1917 года выходит вторая книга её стихов – «Чётки».

Внешне ранняя лирика Ахматовой напоминала некоторыми своими чертами лирику акмеистов, но только внешне. Для неё никогда не было характерно эстетическое любование мелочами. Место действия ранних стихов Ахматовой, как правило, связано с комнатой, интерьером, садом. Но глубина проникновения во внутренний мир человека делает эти стихотворения своеобразной исповедью души молодого человека тех лет, человека тонкой душевной организации. За описанием мелочей быта у неё стоит глубокая мысль и тонкий психологизм. Характерный пример – стихотворение «Дверь полуоткрыта» (1911).

С годами у Ахматовой всё более и более углублялась психологическая основа лиризма. Поэтесса проявила удивительное умение через изображение обычных предметов с помощью прозаических слов выражать сокровенные мысли и чувства.

Критика тех лет подчас упрекала поэтессу в излишней камерности её творчества. Это неверно. Изображение в стихах Ахматовой де-

талей быта: перчаток или книги, двери или гвоздик – не самоцель, за ними и через них она обнажает сложную внутреннюю жизнь лирической героини, движения её души.

Основная тема ранней лирики Ахматовой – тема любви, воплощённая тонко, чувственно и вместе с тем очень лаконично. Любовь у Ахматовой чаще всего не разделённая и полная драматизма. Но глубина переживаний в них не выражается бурно, они упрятаны в подтекст. Таково, например, в известной мере программное стихотворение ранней Ахматовой «Ты письмо моё, милый, не комкай» (1912) с его обликом простой земной женщины и с внешними приметами самой, казалось бы, будничной драмы.

Ты письмо моё, милый, не комкай,
До конца его, друг, прочти.
Надоело мне быть незнакомкой,
Быть чужой на твоём пути.

Героиня стихов Ахматовой проста, житейски обыденна, но в то же время далека от бытовой приземленности, благодаря высоким чувствам, согревающим её душу. Внутренний мир её богат, в нём сочетание гаммы чувств: застенчивая откровенность, душевная боль и радость, страдание, прикрытое внешним весельем, – вот что нередко характеризует потаённое душевное состояние покинутой женщины.

Оркестр весёлое играет,
И улыбаются уста.
Но сердце знает, сердце знает,
Что ложа пятая пуста!

Будучи мастером интимной лирики, Ахматова воссоздаёт душевные переживания при помощи будничных слов. И это придаёт её поэзии особое звучание: будничность лишь усиливает затаённый психологический смысл.

Стихотворения Ахматовой часто запечатлевают важнейшие, а то и переломные моменты жизни, кульминацию душевного напряжения, связанного с чувством любви. Это позволяет исследователям говорить о повествовательном элементе в её творчестве, о воздействии на её поэзию русской прозы. Так, В. М. Жирмунский писал о новеллистическом характере её стихов – во многих стихотворениях Ахматовой жизненные ситуации изображаются, как и в новелле, в самый острый момент своего развития. «Новеллизм» ахматовской лирики усиливается за счёт введения живой разговорной речи, произносимой вслух (как в стихотворении «Сжала руки под тёмной вуалью», 1911)

или мысленно. Речь эта, обычно прерываемая восклицаниями или вопросами, отрывочна. Синтаксически членимая на короткие отрезки, она полна логически неожиданными, эмоционально оправданными союзами «а» или «и» в начале строки:

Не любишь, не хочешь смотреть?
 О, как ты красив, проклятый!
 И я не могу взлететь,
 А с детства была крылатой
 («Смятение», 1913)

Для поэзии Ахматовой с её разговорной интонацией свойственен перенос незаконченной фразы с одной строчки на другую. Не менее характерен для неё частый смысловой разрыв между двумя частями строфы, своего рода психологический параллелизм. Но за этим разрывом таится отдалённая ассоциативная связь:

Сколько просьб у любимой всегда!
 У разлюбленной просьб не бывает.
 Как я рада, что нынче вода
 Под бесцветным ледком замирает.
 («Сколько просьб у любимой всегда...», 1913)

Психологическая глубина лирики Ахматовой создаётся многообразными приёмами: подтекстом, внешним жестом, деталью, передающими глубину, смятённость и противоречивость чувств. Вот, например, строки из стихотворения «Песня последней встречи» (1911), где взволнованность героини передана через внешний жест:

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

К числу примечательных черт поэтики Ахматовой следует отнести также неожиданность её сравнений («Высоко в небе облачко серело, Как беличья расстелённая шкурка»). Часто употребляет она и такой стилистический приём, такой вид тропа, как оксюморон, то есть сочетание противоречащих друг другу определений. Это тоже средство психологизации. Классическим примером ахматовского оксюморона могут служить строчки из её стихотворения «Царскосельская статуя» (1916):

Смотри, ей весело грустить,
 Такой нарядно обнажённой.

Большая роль в стихе Ахматовой принадлежит детали. Вот, например, стихотворение о Пушкине «В Царском селе» (1911):

Иглы сосен густо и колко
Устилают низкие пни...
Здесь лежала его треуголка
И растрёпанный том Парни.

Всего лишь несколько характерных деталей: треуголка, том любимого Пушкиным-лицеистом Парни – и мы почти явственно ощущаем присутствие в аллеях царскосельского парка великого поэта, узнаём его интересы и т.п. В этом плане – активного использования детали – Ахматова также идёт в русле творческих исканий прозаиков начала XX века, придававших детали бóльшую смысловую и функциональную нагрузку, чем в предшествующем столетии.

В стихах Ахматовой много эпитетов, которые когда-то знаменитый русский филолог А. Н. Веселовский назвал синкретическими, ибо они рождаются из целостного, неразделённого восприятия мира, когда чувства материализуются, опредмечиваются, а предметы одухотворяются. Страсть она называет «раскалённой добела», небо у неё «уязвлённое жёлтым огнём».

Но стихи Ахматовой не разрозненные психологические этюды: острота и неожиданность взгляда на мир соединяется с остротой и глубиной мысли. Стихотворение «Песенка» (1911) начинается как непритязательный рассказ:

Я на солнечном восходе
Про любовь пою,
На коленях в огороде
Лебеду полю.

А заканчивается оно библейски глубокой мыслью о равнодушии любимого человека:

Будет камень вместо хлеба
Мне наградой злой.
Надо мною только небо
А со мною голос твой.

Стремление к художественному лаконизму и одновременно к смысловой ёмкости стиха выразилось также в широком использовании Ахматовой афоризмов, афористичности в изображении явлений и чувств:

Одной надеждой меньше стало –
Одною песней больше будет.

По своему синтаксическому строю стих Ахматовой тяготеет к сжатой законченной фразе, в которой нередко опускаются не только второстепенные, но и главные члены предложения («Двадцать первое. Ночь... Понедельник»), и особенно к разговорной интонации. Это сообщает обманчивую простоту её лирике, за которой стоит богатство душевных переживаний, высокое мастерство.

Наряду с основной темой – темой любви – в ранней лирике поэтессы наметилась и другая – тема Петербурга, людей, его населяющих. Величественная красота любимого города входит в её поэзию как неотъемлемая часть душевных движений лирической героини, влюблённой в площади, набережные, в колонны, статуи Петербурга. Очень часто эти две темы в её лирике соединяются:

В последний раз мы встретились тогда
На набережной, где всегда встречались.
Была в Неве высокая вода,
И наводнения в городе боялись.

Серьёзные изменения в поэтическом развитии Ахматовой вызвала первая мировая война. С этого времени в её поэзию ещё шире входят мотивы гражданственности, тема России, родной земли. Восприняв войну как страшное народное бедствие, она осудила её с морально-этической позиции. В стихотворении «Июль 1914» она писала:

Можжевельника запах сладкий
От горящих лесов летит.
Над ребятами стонут солдаты,
Вдовий плач по деревне звенит.

В стихотворении «Молитва» (1915), поражающем силой самоотречённого чувства, она молит Господа о возможности принести в жертву Родине всё, что имеет: и свою жизнь, и жизнь своих близких.

Это был путь преодоления известной душевной замкнутости, путь выхода поэтессы к осмыслению социальных проблем.

Когда в годы Октябрьской революции перед каждым художником слова встал вопрос: остаться ли на Родине или покинуть её, Ахматова избрала первое. В стихотворении 1917 года «Мне голос был...» она писала:

Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернялся скорбный дух.

Это, однако, не означает, что Ахматова безоговорочно приняла революцию. О сложности, противоречивости восприятия ею событий, свидетельствует стихотворение 1921 года. «Всё расхищено, предано, продано», где отчаяние и боль по поводу трагедии России сочетается с затаённой надеждой на её возрождение.

Годы революции и гражданской войны были очень трудными для Ахматовой: полунищенский быт, жизнь впроголодь, расстрел Н. Гумилёва – всё это она переживала очень тяжело.

Писала Ахматова не очень много и в 20-е, и в 30-е годы. Порою ей самой казалось, что Муза окончательно покинула её. Положение усугублялось ещё и тем, что критика тех лет относилась к ней как к представительнице салонной дворянской культуры, чуждой новому строю.

30-е годы оказались для Ахматовой порой наиболее тяжких в её жизни испытаний. Чудовищные репрессии, обрушившиеся едва ли не на всех друзей и единомышленников Ахматовой, коснулись и её: в 1937 году был арестован их с Гумилёвым сын Лев. Сама Ахматова жила все эти годы в ожидании постоянного ареста. В глазах властей она была человеком крайне неблагонадёжным: женой расстрелянного «контрреволюционера» Н. Гумилёва и матерью арестованного «заговорщика» Льва Гумилёва.

Ахматова прекрасно понимала свою отверженность в «государстве-застенке». В 1935 году она пишет стихотворение-инвективу, в котором тема судьбы поэта, трагической и высокой, соединена со страстной филиппикой, обращённой к властям:

Зачем вы отравили воду
И с грязью мой смешали хлеб?
Зачем последнюю свободу
Вы превращаете в вертеп?
За то, что я не издевалась
Над горькой гибелью друзей?
За то, что я верна осталась
Печальной родине моей?
Пусть так. Без палача и плахи
Поэту на земле не быть.
Нам – покаянные рубахи
Нам со свечой идти и выть.

(«Зачем вы отравили воду»)

Все эти стихотворения подготовили поэму А. Ахматовой «Реквием», которую она создала в 1935 – 1940-х годах, а записала текст лишь в 1961 году. Впервые поэма была опубликована через 22 года после смерти её автора, в 1988 году. «Реквием» явился главным творческим достижением поэтессы 30-х годов. Поэма состоит из десяти стихотворений, прозаического пролога, названного автором «Вместо предисловия», посвящения, вступления и двухчастного эпилога.

Ахматова создала произведение о страшном времени сталинских репрессий («Это было, когда улыбался только мёртвый, спокойствию рад») и о безмерном горе родных («Перед этим горем гнутся горы»), которые ежедневно приходили к тюрьмам, к управлению госбезопасности в тщетной надежде узнать что-нибудь о судьбе своих близких, передать им продукты и бельё. Во вступлении возникает образ Города, но он резко теперь отличается от прежнего ахматовского Петербурга, он лишён традиционного «пушкинского» великолепия. Это город – привесок к гигантской тюрьме, раскинувшей свои мрачные корпуса над помертвевшей и неподвижной рекой («Не течёт великая река...»):

Звёзды смерти стояли над нами,
И безвинная корчилась Русь
Под кровавыми сапогами
И под шинами чёрных марусь.

В поэме звучит конкретная тема «Реквиема» – плач по сыну.

Уводили тебя на рассвете,
За тобой, как на выносе, шла,
В тёмной горнице плакали дети,
У божницы свеча оплыла.

Но в произведении изображено не только личное горе поэтессы. Ахматова передаёт трагедию всех матерей и жён и в настоящем, и в прошлом (образ «стрелецких жёнок»). От конкретного реального факта поэтесса переходит к масштабным обобщениям, обращаясь к прошлому.

В поэме звучит не только материнское горе, но и голос русского поэта, воспитанного на пушкинско-достоевских традициях всемирной отзывчивости. Личная беда помогла острее почувствовать беды других матерей, трагедии многих людей всего мира в разные исторические эпохи. Трагедия 30-х гг. ассоциируется в поэме с евангельскими событиями:

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

Переживание личной трагедии стало для Ахматовой постижением трагедии всего народа. Она в эпилоге произведения пишет:

И я молюсь не о себе одной,
А обо всех, кто там стоял со мною
И в лютый холод, и в июльский зной
Под красною, ослепшею стеною.

Поэма страстно взывает к справедливости, к тому, чтобы имена всех невинно осуждённых и погибших стали широко известны народу:

Хотелось бы всех поимённо назвать,
Да отняли список, и негде узнать.

Произведение Ахматовой – плач по народу, средоточие всей боли его, воплощение его надежды. Поэма «Реквием» – яркое свидетельство гражданственности поэзии А. Ахматовой, которую нередко упрекали в аполитичности. Отвечая на подобные инсинуации, поэтесса писала в 1961 году:

Нет, и не под чуждым небосводом,
И не под защитой чуждых крыл, –
Я была тогда с моим народом,
Там, где мой народ, к несчастью, был.

Эти строчки поэтесса поставила потом эпиграфом к поэме «Реквием».

Широко общественный характер имеет лирика Ахматовой, посвящённая теме Великой Отечественной войны. Начало второй мировой войны она рассматривала как ступень мировой катастрофы, в которую будут втянуты многие народы земли.

Войну А. Ахматова восприняла как героический акт всемирной драмы, когда люди, обескровленные внутренней трагедией (репрессиями), вынуждены были вступить в смертельную схватку с внешним мировым злом. Перед лицом смертельной опасности Ахматова обращается с призывом переплавить боль и страдания в силу духовного мужества. Именно об этом стихотворение «Клятва», написанное в июле 1941 г.:

И та, что сегодня прощается с милым, –
Пусть боль свою в силу она переплавит.

Мы детям клянёмся, клянёмся могилам,
Что нас покориться никто не заставит!

В этом маленьком, но ёмком стихотворении лирика перерастает в эпическую, личное становится общим, женская, материнская боль переплавляется в силу, противостоящую злу и смерти. Ахматова обращается здесь к женщинам: и к тем, с которыми ещё перед войной стояла у тюремной стены, и к тем, кто теперь, в начале войны, прощается с мужьями и любимыми. Недаром это стихотворение начинается с повторительного союза «и» – он обозначает продолжение рассказа о трагедиях века.

В годы войны Ахматова находилась в эвакуации в Ташкенте. В стихах ташкентского периода возникают, сменяясь и варьируясь, то российские, то среднеазиатские пейзажи, проникнутые ощущением уходящей в глубь времён национальной жизни, её непоколебимости, прочности, вечности. Тема памяти – о прошлом России, о предках, о людях, близких ей, – одна из главнейших в творчестве Ахматовой военных лет. Таковы её стихотворения «Под Коломной», «Смоленское кладбище», «Три стихотворения», «Наше священное ремесло» и другие. Ахматова умеет поэтически передать само присутствие живого духа времени, истории в сегодняшней жизни людей.

В первый же послевоенный год на Ахматову обрушивается жестокий удар властей. В 1946 году вышло постановление ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”», в котором уничтожающей критике было подвергнуто творчество Ахматовой, Зощенко и некоторых других ленинградских литераторов.

У Ахматовой было отобрано всё – возможность продолжать работу, печататься, быть членом Союза писателей. Но она не сдавалась, веря, что правда восторжествует:

А Муза и глохла, и слепла,
В земле истлевала зерном.
Чтоб после, как Феникс из пепла,
В эфире восстать голубом.

(«Забудут? – вот чем удивили!», 1957)

В эти годы Ахматова много занимается переводческой работой, создаёт ряд критических работ о Пушкине, пишет воспоминания о Блоке, Мандельштаме и других писателях-современниках и прошлых эпох, завершает работу и над самым большим своим произведением «Поэмой без героя», над которой трудилась с перерывами с 1940 по 1961 годы. Поэма состоит из трёх частей: «Петербургская повесть

(1913 год)», «Решка» и «Эпилог». В неё включены также несколько посвящений, относящихся к различным годам.

«Поэма без героя» – это произведение «о времени и о себе». Будничные картины жизни причудливо переплетаются здесь с гротескными видениями, обрывками снов, со скачками воспоминаний, смещениями времён и эпох. Ахматова воссоздаёт Петербург 1913 года с его разнообразной жизнью, где богемный быт перемешивается с заботами о судьбах России, с тяжкими предчувствиями социальных катаклизмов, начавшихся с момента первой мировой войны и революции. Много внимания автор уделяет теме Великой Отечественной войны, а также теме сталинских репрессий. Повествование в «Поэме без героя» завершается изображением 1942 года – самого тяжёлого, переломного года войны. Но в поэме нет безысходности, а, напротив, звучит вера в будущее страны. Эта уверенность помогает лирической героине преодолеть трагичность восприятия жизни. Она ощущает свою причастность к событиям времени, к делам и свершениям народа.

Тема Родины, России возникает не раз и в других её стихотворениях 50 – 60-х годов. Мысль о кровной принадлежности человека родной земле широко и философски звучит в стихотворении «Родная земля» (1961) – одном из лучших произведений Ахматовой последних лет:

Да, для нас это грязь на калошах,
 Да, для нас это хруст на зубах.
 И мы мелем, и месим, и крошим
 Тот ни в чём не замешанный прах.
 Но ложимся в неё и становимся ею,
 Оттого и зовём так свободно – своею.

До конца дней А. Ахматова не оставляла творческой работы. Она пишет о любимом ею Питере и его окрестностях («Царскосельская ода», «Городу Пушкина», «Летний сад»), размышляет о жизни и смерти. Она продолжает создавать произведения о тайне творчества и роли искусства («Мне ни к чему одические рати...», «Музыка», «Муза», «Поэт», «Слушая пение»).

В стихотворении «Мне ни к чему одические рати...», посвящённом проблеме творчества, и запах дёгтя, и трогательный одуванчик у забора, и «таинственная плесень на стене» охвачены одним гармонизирующим взглядом. И их неожиданное соседство под пером художника оказывается содружеством, складывается в единую музыкаль-

ную фразу, в стих, который «задорен, нежен» и звучит «на радость» всем.

Эта мысль о радости бытия характерна для Ахматовой и составляет один из главных сквозных мотивов её поэзии.

Скончалась А. А. Ахматова 5 мая 1966 года.

2.15. Творчество Виктора Владимировича Хлебникова (1885-1922)

Родился Хлебников 28 октября (9 ноября) 1885 г. близ Астрахани. После окончания гимназии в 1903 г. он поступает на физико-математический факультет Казанского университета, затем переводится на естественное отделение. В 1908 г. он перебирается в Петербург, где вновь поступает в университет на естественное отделение, затем на историко-филологическое, но вскоре вовсе расстаётся со студенческой жизнью. Переезд в Петербург объясняется, скорее всего, литературными пристрастиями Хлебникова. Здесь он знакомится с Городецким, Гумилевым, А. Толстым. Но решающее значение для него имело знакомство с Вяч. Ивановым и его окружением.

Однако увлечение поэтами-символистами вовсе не означало полного совпадения их взглядов. Уже тогда Хлебников стремится создать свою оригинальную поэтику, но не без влияния предшественников. Тогда же возникает его интерес к фольклору и архаичной лексике.

Кризис символизма вызвал появление акмеизма и футуризма. Для Хлебникова оказалась более близкой эстетическая программа футуризма с его стремлением к разрушению границ между искусством и жизнью, между образом и бытом. Ориентация на язык улиц, лубок, рекламу, городской фольклор была созвучна мечте Хлебникова о создании нового языка и нового мира. Следовательно, разрыв с символизмом и акмеизмом был для Хлебникова неизбежен, и он нашел свое яркое выражение в его памфлете «Петербургский Аполлон». Возникновение литературной школы футуризма окончательно определило творческий путь поэта.

Хлебников уходит из университета, как бы окончательно отрекаясь от быта и от привязанности к определенной профессии и месту жительства. Именно тогда в литературе возникает Велимир Хлебников.

В его сознании господствует убеждение о неотвратимости хода истории. При этом он убежден, что возможно преодоление исторического времени. Проблема нового поэтического языка имела для Хлебникова мировоззренческий характер. Слово у него становится вещью, предметом, самой действительностью. По Хлебникову, именно словом преодолевается пространство и время. Основной миф поэта о круговом движении истории и времени находит свое воплощение в предметности нового языка, зауми.

Творческий путь Хлебникова распадается на 3 периода:

1. 1905-1914 гг.
2. 1915-1917 гг.
3. 1917-1922 гг.

В первый период формируются основные особенности его поэзии, тесно связанной с футуристическим движением. Здесь выявляется противоречивость социальной позиции поэта, в его сознании совмещаются неославянофильские увлечения и мифологические конструкции. Мировоззрение Хлебникова – мифопоэтическое. Изучая различные концепции ученых, историков, он вкладывает в них новое, свое фантастическое содержание, истолкование. Исходя из своего взгляда на историю как на круговое движение, он совмещает образы славянской и античной мифологии, а также современные картины окружающего мира.

Как и многих представителей русского модерна, Хлебникова интересует творчество Г. Уэллса. Он расшифровывает его образы как своеобразное аллегорическое изображение современного мира. Так, апокалипсические образы будущего присутствуют в романах Уэллса и в поэме Хлебникова «Журавль». В ней рассказывается о восстании вещей против мира людей. Летящие над городом трубы становятся поэтическим воплощением ожившего, враждебного людям мира вещей, мира цивилизации. Не без влияния уэллсовской «Войны миров» создается ужасная картина гибели человечества. По мнению поэта, машинно-вещественный мир отчуждает людей друг от друга. Следовательно, цивилизация противостоит человечеству.

Переломную роль в сознании поэта сыграла первая мировая война. Увидев всю бесчеловечность цивилизации, Хлебников стремится порвать свои связи с ней и создает творческую утопию о золотом веке, в котором цельные и гармонично развитые люди противостоят хаосу индустриального мира.

Этот абстрактно-романтический бунт против общества и цивилизации становится отправной точкой в эстетических взглядах второго периода творчества Хлебникова. По мнению поэта, окружающая действительность фрагментарна. Ему (миру) не хватает неких глубинных, исконных начал, утраченных в процессе становления цивилизации. Исходя из этого, Хлебников и создает свою утопию о золотом веке, как бы желая преодолеть трагическую разобщенность людей и народов, человека и природы. Единство рода человеческого находит выражение в единстве природы и общества.

Под свою утопию Хлебников подводит естественнонаучные методы познания. В частности, теорию Лобачевского он истолковывает по-своему, как возможность построения реального мира, где бы соединилось природное и человеческое начала. Отсюда и его стремление вывести определенную числовую закономерность в развитии истории.

Но его подход к истории во многом идеалистичен. Так, Хлебников в развитии мира выдвигает на первый план идеи судьбы и возмездия, только у Хлебникова это называется «теорией события и противособытия», или, иными словами, «закона чета и нечета». Причем идея возмездия понимается им как основа исторической справедливости. Возмездие – это не мщение, а строгий закон противособытия.

Философско-исторические взгляды Хлебникова были близки теориям таких мыслителей, как Федоров. Особенно импонировала ему одна из основных идей Федорова о том, что жить надо не для себя и не для других, а со всеми и для всех. У Федорова была сформулирована определенная философия «общего дела». Она упиралась в основную мысль: в сохранение основной культурной ценности – человека. Федоров пытался победить смерть. Эта победа, по мнению философа, через создание определенных культурных ценностей. Это делает понятным, что особое место в сохранении человека имеет труд. Мысль о всеобщей одушевленности предков также близка Хлебникову. Кроме того, поэт поддерживает осуждение Федоровым западной цивилизации и прославление провиденциальной (предчувствующей) роли России.

Поэт пришел к пониманию искусства как некой формы преодоления пространства и времени, то есть искусство становится для него жизнью.

Героем творений Хлебникова становится человек вообще, пребывающий на пересечении прошлого, настоящего и даже будущего.

Исходя из этого, он пишет сверхповесть «Дети выдры», где совмещаются различные временные пласты, а исторические имена фигурируют как знаки общечеловеческой морали. В результате этого дети выдры выступают то как участники, то как наблюдатели различных событий. Смысл сверхповести – утверждение идеала человека, связанного с природой и поднимающего бунт против буржуазной цивилизации. Участники событий – выдающиеся люди разных эпох, которые уравнены смертью и, следовательно, на все дела истории смотрящие из перспективы вечности. В принципе их историчность мнимая, так как рассуждения и идеи, проводимые ими, прежде всего касаются современности. Их совмещение внутри повести есть попытка преодоления времени. Таким образом, история приобретает у Хлебникова мистифицированный характер, как непрерывно повторяющийся числовой знаменатель.

В мифологической культуре Хлебников пытается найти представленные в чистом виде общечеловеческие ценности. Такое углубление в различные историко-философские концепции свидетельствует о желании автора преодолеть тот распад и те противоречия, которые существуют в современности.

Но сама революционная ситуация явно разрушала любую утопию.

Проблема поэтической речи рассматривалась поэтом как часть его исторического взгляда на мир. Именно футуристическая концепция изменения языка оказалась для Хлебникова более близкой. Как и многие его сотоварищи по футуризму, Хлебников прежде всего в своих лингвистических исследованиях обращается к «мифологической» школе. Только миф приобретает в творчестве Хлебникова новую интерпретацию. Слово у него становится значащей материей, а не носителем стихообразующих цепей. Стихотворение создается на основе связи между корнями слов. Корень, в свою очередь, выступает как некий хранитель исторического смысла и одновременно как значащая вещь. Изменения состава языка у Хлебникова связаны с новым типом образности. В его образной системе господствует деформация и преувеличение, нарушающие представление о реальных пространствах и объемах, то есть образ строится на противопоставлении, на несочетаемости, что связано со стремлением вернуть поэтическому языку его информативность.

Для поэта становится характерным небывалое сочетание различных лингвистических пластов. При этом они подчиняются в его

поэзии двум задачам: сатирической и патетической. За всем этим комплексом преобразований стоит желание Хлебникова создать немой язык понятий, то есть он решает вернуть слову его диалогичность.

Историческая задача Хлебникова заключалась в том, чтобы показать скрытые возможности языка. Становится понятным его особое внимание к звуковой стороне слова. Хлебников рассматривает звук как некое смыслонесущее ядро. Отсюда необычное звуковое сочетание в его стихах, так называемый звездный язык. Хлебников сделал попытку создания некоего всеобщего языка, основанного на том, что согласные и гласные звуки имеют определенное значение. Именно на этой основе и развивается хлебниковская заумь.

Впоследствии Хлебников осознал крайность своих экспериментов, но не отказался от принципа диалогичности слова. Его работа над языком направлена на изменение как самого характера языка, так и его эстетической природы. Это была попытка покончить с расчленением на чисто образные, понятийные и просторечные пласты языка. Утверждалось право на самостоятельность и законность любого слова. Это находит выражение в его лирике. В частности, в стихотворении «Перун», поэмах «И и Э», «Вила и Леший».

Двадцатые годы – высший взлет поэтической мысли Хлебникова. В Октябрьской революции он видит оправдание всей своей жизни, а также осуществление закона времени и государства времени. Многие умозрительные представления о будущем современников Хлебникова для самого поэта оказались вполне реальными. Он несколько модернизирует свой миф о золотом веке. Сама революция усиливает интерес Хлебникова к современности. Приход новой власти воспринимается им как первый шаг к разрушению мира приобретателей. Именно отсюда появление его стихотворения «Пали цари, но гордо стояли утесы войны». В нем он воспевает приход ленинских идей и радостно приветствует свержение самодержавия. Для него революция – это торжество всеобщей свободы и труда рабочих и крестьян. Москва становится символом свободы всего мира.

Скитаясь в гражданскую войну по всей стране, он стремится по своему осветить походы революционной армии. В центре его лирики – тема творения нового мира. По его мнению, торжество труда соединяет природу и общество. Особенно ясно это выступает в стихотворении «Смелей, смелей, душа досуга». Здесь традиционно пейзажная лирика как бы преображается социальной темой.

Особенностью поэтики этого периода становится переплетение прежней мифологической образности с приметам реального быта. Возникает как бы язык двух измерений, который вновь направлен на выражение всечеловеческих идей.

Его философская концепция крайне непоследовательна. Хлебников мечется между двумя противоположными течениями идеализмом и материализмом, так и не останавливаясь ни на одном из них.

Совершенно новое истолкование в его творчестве получает понятие народности. Если во втором периоде творчества понятие «народность» воспринимается как «вселенство», то теперь род человеческий приобретает вполне конкретные национальные черты. Например, стихотворение «Азийское», где мы видим неповторимую природу Кавказа и где раскрывается культура горских народов. Вершиной хлебниковской поэзии являются его поэмы «Ладомир» (1920), «Ночь в окопе» (1920), «Ночь перед Советами» (1921), «Тиран без «Тэ» (1922).

Так, в поэме «Ладомир» соединяются воедино революционные события и мечта о будущем гармоничном обществе. Ее первоначальное название «Восстание» четко определяет фабулу поэмы. В ней противопоставлены замки и восстание, создающее новый мир. Это противостояние двух мировых систем окрашено в черный и алый цвет. Именно революция, по мнению Хлебникова, приносит победу истинно человеческого чувства. Неслучайна и реминисценция (повторение, отрывок) из «Медного всадника» А. С. Пушкина, появляющаяся в поэме. Здесь вновь возрождается пушкинское противопоставление бронзового памятника и живого человека.

После революции, по мнению автора, наступят времена братского единения народов. Иными словами, он проводит мысль, что любовь суть нового мира, суть революции, война суть старого мира. Любовь освятила путь в будущее, война ослепила людей.

В его стихах 1919-1922 гг. видно отвлечение от утопической идеи и приход к анализу реальной действительности. Приняв революцию, он воспеваеет раскрепощение человеческой души и слияние ее с первозданным природным миром.

Новый мир и свободу он воспринимает как единственное будущее России.

2.16. Творчество Владимира Владимировича Маяковского (1893- 1930)

Современники Маяковского неизменно говорили о мощи его голоса – не только митингового, но и поэтического, о громкости его стихов. На фоне поэзии начала века его голос сразу зазвучал оглушительно – его рык и скандальные выкрики были противоположны всякому представлению о поэзии. В 1940 году А. Ахматова вспоминала, обращаясь к Маяковскому 1913 года: «Как в стихах твоих крепчали звуки, / Новые роились голоса...» Далекая от Маяковского, она слышала в его стихах не один голос, а несколько новых. Это и было намерением поэта: стать поэтическим выразителем уличной толпы.

Он сразу был признан поэтом, рожденным на свет современным городом и городскими массами. Этим и объясняется свойственный ему гиперболизм, о котором одни говорили с неприязнью, другие с сочувствием, даже восхищением. Неприязнь проявили Троцкий, Ленин, восхищение выразила Цветаева. Вероятно, это определялось тем, что вожди революции ничего так не боялись, как революционной стихии. При ее разгуле Россия становилась для них неуправляемой. Маяковский же стал певцом именно этой стихии. Цветаевой это импонировало.

В первой же поэме, в «Облаке в штанах» (1915), Маяковский отвергает классическую и условно-романтическую поэзию, неспособную выразить гнев, отчаяние или воодушевление современной толпы:

Пока выкипачивают, рифмами пиликая,
из любовей и соловьев какое-то варево,
улица корчится безъязыкая –
ей нечем кричать и разговаривать.

Необходимо создать для этой улицы новый поэтический язык. Этот язык должен быть: громким, естественным, демократическим (в смысле лексики), плакатно-гиперболичным. Это должен быть скрежет самых неблагозвучных согласных звуков:

Громоздите за звуком звук вы –
и вперед, поя и свища.
Есть еще хорошие буквы:
Эр,
Ша,
Ща.

(«Приказ по армии искусства», 1918)

В том же «Приказе» выдвинуто требование оглушительной кафофонии.

Каждое поэтическое произведение, создавая собственный художественный мир, содержит в себе и условия его восприятия. Аудитория Маяковского – толпы на городских улицах и площадях. Даже обращаясь к любимой женщине, он через ее голову говорит с массами. Стихотворение «Ко всем» (1916) начинается со слов: «Нет. / Это неправда. / Нет! / И ты? / Любимая, / за что, / за что же?! / Хорошо. – я ходил, / я дарил цветы, / я ж из ящика не выкрал серебряных ложек...» Заканчивается же оно обращением к потомкам, к будущему человечеству: «Грядущие люди? / Кто вы? / Вот – / я, / весь / боль и ушиб. / Вам завещаю я сад фруктовый / Моей великой души». Обращения Маяковского нередко адресованы людям вообще, писателям и поэтам («Братья-писатели», 1916), обжорам («Гимн обеду», 1915), буржуа («Вам!», 1915), солдатам, проституткам. Именно эта множественность обращений, стремительность переходов от интимного разговора к громоподобной декламации и определяют своеобразность голосоведения Маяковского, контрастные переходы от интимного шепота до грозного крика.

Важнейшим художественным средством массовой поэзии Маяковского оказывается контрастность и гиперболизм, каковой выражается как в преувеличениях, так и в преуменьшениях:

Земля! Дай, исцелю твою лысеющую голову.
(«От усталости», 1913)

Толпа озверевает, будет тереться,
ощетинит ножки стоглавая вошь.

(«Нате!», 1913)

Гипербола и литота сообщают поэзии Маяковского преднамеренную плакатность, которая неотделима от массовости, обращенности к городским толпам. Нередко эта плакатность кажется истеричной. Так, в стихотворении «Я и Наполеон» (1915) Маяковский дает свой адрес. Он обыкновенный человек, наблюдающий ужас военной повседневности, но он же собеседник Бога, он собирается убить солнце, бросает вызов Творцу, он не только современный Наполеон, но и гораздо больше.

Такие гиперболы служат не самовосхвалению, а утверждению попоранной человеческой личности, гибнущей в единоборстве с чудовищами современного мира: бездуховностью, потребительством, же-

стокостью бессмысленной войны, несправедливостью любви. Личность, как таковая, отстоять себя не может, она бессильна.

Поняв это, Маяковский цепляется за коллективное «мы» – это многократное «я». Позже он понял, что «мы» не усиливает «я», а поглощает и уничтожает его. Это – одна из граней трагического прозрения Маяковского, приведшего его к самоубийству.

Но в ранней дореволюционной лирике гиперболы способствуют иллюзорному самовозвышению личности – прежде всего поэта, но и всех окружающих его человеческих «я».

Мир вокруг человека страшен. Его можно изобразить лишь посредством фантазмагорических метафор. В том же стихотворении «Я и Наполеон» ирреальность военной Москвы дана в следующих картинах: «... у бульвара цветники истекают кровью, / как сердце, изодранное пальцами пуль», рассветное солнце, «Красным копытом грохнув о площадь, / въезжает по трупам крыш». Такой мир чудовищ повсюду. Общее состояние кошмара усиливается тем, что:

1) у Маяковского нет отвлечённых понятий, каждое становится материальным. Так, революционность передаётся поэтом следующим образом: «И вдруг я / ревность метну в ложи / мрущим глазом быка» («Флейта-позвоночник»). Жадность: «... в прогрызанной душе / золотопальным микробом / вился рубль» («Война и мир», 1915-1916).

2) Каждое конкретное понятие становится ещё более конкретным, достигая максимальной степени осязаемости. Картина России, вступившей в войну, экспрессивна: «Выволакивайте забившихся под Евангелие Толстых! / За ногу худую! / По камню бородой!» Выразительная конкретность доведена до самого крайнего края: не «вытаскивайте», а «выволакивайте», не просто «за ногу», а «за ногу худую...».

3) Маяковский представляет внутренний мир человека как ещё более фантастическую картину мира внешнего; во всяком случае внутри всё происходит так же, как и вне, только ещё ужаснее: «Слышу: / тихо, / как больной с кровати, / спрыгнул нерв. / И вот – / сначала прошёлся / едва-едва, / потом забегал, / взволнованный, чёткий. / Теперь и он, и новые два / мечутся отчаянной чечёткой».

Образный мир Маяковского – это противопоставление абсолютно одинокого человека («я одинок, как последний глаз / у идущего к слепым человека») и окружающих его жутких чудовищ внешнего и внутреннего пространства. Скрыться от них некуда. Спасти могла бы

любовь женщины, но и она немыслима: даже любимая принадлежит миру ужасов.

Что такое для Маяковского поэзия? Это – крик отчаяния и ненависти, обращённый к обществу и человечеству. Мольба о сострадании, последний вопль надежды. Для усиления поэтической речи он изобретает свою систему.

Важнейшим средством этой системы у Маяковского выступает изоляция слова, его отрыв от предложения и от стиха. Первым на это обратил внимание Р. О. Якобсон: «Самостоятельное ударение слова становится единственным ... мерилем стиха (поскольку счёт слогов и заданный ударный ряд аннулируется) ... Ритмической единицей является ... слово или словосочетание, объединённое одним динамическим акцентом»:

Я раньше думал –
книги делаются так:
пришёл поэт,
легко разжал уста,
и сразу запел вдохновенный простак –
пожалуйста!

(«Облако в штанах»)

Столь же капитальное значение имеет нарушение силы синтаксических соединений, ведущее к изоляции слов:

Меня
из-за угла
ножом можно.
Дантесом в мой не целить лоб.
Четырежды состарюсь –
четырежды омоложенный,
до гроба добраться чтоб.

Союз *чтоб* оказался на самом ударном месте – в конце четверостишия, в позиции последней рифмы.

Стремясь к максимальной экспрессии слова, Маяковский не останавливается перед конструкциями, стоящими в русском языке на грани допустимого:

... каждым остриём издыбленного в ужас волоса...

... гнева брови сборами...

Велика роль рифмы в стихе Маяковского. Она трактуется по-этом как важнейший конструктивный фактор, как могучий источник

ассоциаций. Среди рифм Маяковского преобладают неточные, богатые, составные: верзила – из ила; неладно – ладана; бога нет – дрогнет; ночь ряди – очереди.

Ещё одним средством подчёркивания выделенного слова служат неологизмы: «сотни этажишек»; «серпастый, молоткастый».

Маяковский был новатором и в области поэтических жанров: оды, гимна, сатиры, стихотворной сказки, басни и эпиграммы. Среди его дореволюционных стихотворений некоторые носят традиционно-жанровые наименования («Гимн судье», «Гимн обеду», «Гимн взятке» (1915) и т. д.; «Ода революции»), другие представляют собой жанровые изобретения Маяковского, перенесённые в поэзию из других областей («Приказы по армии искусств», «Наш марш», «Левый марш»).

Однако главное жанровое открытие Маяковского было – лирическая поэма. До него сюжеты любви и ревности, как они разработаны в «Облаке в штанах», «Флейте-позвоночнике», «Человеке», «Люблю», «Про это», легли бы в основу лирического стихотворения; для поэмы же был необходим повествовательный или драматический сюжет. Маяковский первый превратил лирическую миниатюру в эпопею, подняв ценность и содержательность внутреннего мира личности до уровня современной «Илиады».

Система Маяковского сложилась до революции и тогда послужила созданию небывалых произведений. После 1917, и особенно после 1923 года, как бы советские критики ни старались доказать обратное, наблюдается катастрофическое падение таланта и искусства Маяковского. Б. Пастернак, очень высоко ценивший своего современника и друга, горько, но справедливо говорит о Маяковском: «До меня не доходят эти неуклюже зарифмованные прописи, эта изоциррэнная бессодержательность, эти общие места и избитые истины, изложенные так искусственно, запутанно и неостроумно. Это, на мой взгляд, Маяковский никакой... И удивительно, что никакой Маяковский стал считаться революционным».

3. СЕМИНАРСКИЕ ЗАНЯТИЯ

Занятие 1. Художественное своеобразие повести И. А. Бунина «Деревня»

1. Смысл духовной катастрофы Тихона Красова.
2. Трагичность судьбы Кузьмы Красова.
3. Роль образа Балашкина в художественной системе повести.
4. Образ Дениски Серого в раскрытии идеи повести.
5. Значение образа Молодой в раскрытии идейных взглядов Бунина.
6. Судьбы деревенской России в повести.

Список литературы

1. Афанасьев, В. И. А. Бунин / В. Афанасьев. – М., 1966. – С. 80-109.
2. Михайлов, О. Н. И. А. Бунин. Очерк творчества / О. Н. Михайлов. – М., 1967. – С. 82-104.
3. Смирнова, Л. А. И. А. Бунин. Жизнь и творчество / Л. А. Смирнова. – М., 1991. – С. 68-95.
4. Бунин, И. А. Рассказы. Анализ текста. Основное содержание. Сочинение / сост. В. Леденев. – М. : Дрофа, 2001. – 96 с.

Занятие 2. Повесть А. И. Куприна «Поединок»

1. Жизненные истоки военной темы в творчестве А. И. Куприна.
2. Идейная проблематика повести.
3. Положительный герой в творчестве А. И. Куприна и образ Ромашова. Психологическая глубина раскрытия образа.
4. Особенности реалистического метода А. И. Куприна.

Список литературы

1. Афанасьев, В. Александр Иванович Куприн / В. Афанасьев. – М., 1972. – С. 51-75.
2. Крутикова, Л. В. А. И. Куприн / Л. В. Крутикова. – Л., 1971. – С. 44-59.

3. Лилин, В. А. Куприн / В. Лилин. – Л., 1975. – С. 58-67.
4. Волков, А. Творчество А. И. Куприна / А. Волков. – М., 1981. – С. 139-175.
5. Кулешов, Ф. И. Творческий путь А. И. Куприна / Ф. И. Кулешов. – М., 1983. – С. 198-279.

Занятие 3. «На дне» М. Горького как социально-философская драма

1. История создания драмы.
2. Социальное и философское содержание пьесы, ее образная система.
3. Образ Луки:
 - а) Каковы отношения Луки с Анной, Натальей, Пеплом, Настей, Клецом, Актером?
 - б) Верит ли Лука в людей и любит ли их?
 - в) Как понять девиз Луки: «Во что веришь, то и есть»?
 - г) Каково значение притчи о праведной земле?
 - д) Свойственно ли Луке ханжество?
 - е) Как относится к Луке Сатин?
 - ж) В чем разница гуманизма Луки и Сатина?
4. Современная трактовка пьесы.

Список литературы

1. Бялик, Б. А. Горький – драматург / Б. А. Бялик. – М., 1962.
2. Горький, А. М. «На дне». Анализ текста. Основное содержание. Сочинения / авт.-сост. В. Леденев. – М. : Дрофа, 2001. – 96 с.
3. Долженков, П. Н. Существует только человек : о пьесе Горького «На дне» / П. Н. Долженков // ЛВШ. – 1990. – № 5. – С. 39-49.
4. Касторский, С. В. Драматургия М. Горького / С. В. Касторский. – М.-Л., 1963. – С. 27-42.
5. Ханов, В. Драма Горького «На дне» : идейные истоки, проблема пути / В. Ханов // ЛВШ. – 1966. – № 4. – С. 48-59.
6. Юзовский, Ю. «На дне» М. Горького / Ю. Юзовский. – М., 1968.

Занятие 4. Художественная модель мира в романе И. С. Шмелёва «Лето Господне»

1. История создания и замысел произведения.
2. Особенности композиции романа: цикличность времени, замкнутость пространства, единство пространства-времени.
3. Праздник – средоточие смысла человеческой жизни.
4. Фольклорные черты в облике главных героев романа.
5. Нерасчленённость мира «реального» и «идеального».
6. «Лето Господне» – роман-миф.

Список литературы

1. Ефимова, Е. С. Священное, древнее, вечное... (Мифологический мир «Лета Господня») / Е. С. Ефимова // Литература в школе. – 1992. – № 3, 4. – С. 36-41.
2. Михайлов, О. Иван Шмелёв / О. Михайлов // Избранное. – М., 1989. – С. 3-20.
3. Шмелёв, И. С. Лето Господне : автобиографическая повесть / И. С. Шмелев. – М., 1996. – (Школа классики).
4. Шмелёв, И. С. Лето Господне. Основное содержание. Сочинения / авт-сост. О. Михайлов. – М. : Дрофа, 20001. – 112 с.

Занятие 5. Символизм

1. Символизм, его теория и практика. Старшие и младшие символисты.
2. Эволюция творческого пути поэтов: В. Брюсова, А. Блока, А. Белого.
 - а) Философские основы творчества.
 - б) Периодизация. Специфика художественного мировосприятия поэта на каждом этапе его развития: тематика; эволюция символа; смысловые особенности лирики.
 - в) Значение творчества поэта для развития русской литературы.

Список литературы

1. Александр Блок. Андрей Белый. Диалог поэтов о России и революции / вступ. ст., коммент. М. Ф. Пьяных. – М. : Высш. шк., 1990. – 687 с.
2. Белый, А. Проблемы творчества / Аю Белый. – М., 1988.
3. Белый, А. Собр. соч. : в 2 т. / А. Белый. – М., 1990.

4. Бурлаков, Н. С. В. Брюсов / Н. С. Бурлаков. – М., 1975.
 5. В мире Блока / сост. Ал. Михайлов и Ст. Лесневский. – М., 1981.
 6. Гиндин, С. И. В. Я. Брюсов / С. И. Гиндин. – М., 1973.
 7. Громов, П. А. Блок, его предшественники и современники / П. А. Громов. – Л., 1986.
 8. Долгополов, Л. А. Блок / Л. Долгополов. – Л., 1980.
 9. Долгополов, Л. На рубеже веков / Л. Долгополов. – Л., 1985.
 10. Круг, И. Т. Поэзия А. Блока / И. Т. Круг. – М., 1970.
 11. Лоюшина, Б. С. Поэзия А. Блока и С. Есенина в школьном изучении / Б. С. Лоюшина. – Л., 1978.
 12. Максимов, Д. Брюсов / Д. Максимов. – М., 1969.
 13. Новиков, Л. А. Андрей Белый как теоретик поэтического языка / Л. А. Новиков // Русская речь. – 1990. – № 5. – С. 35-42.
 14. Образное слово А. Блока / сост. Ал. Михайлов и ст. Лесневский. – М., 1980.
 15. Шаповалов, М. А. В. Брюсов / М. А. Шаповалов. – М., 1992.
 16. Юрьев, З. О. Андрей Белый : преобразование жизни и теургия / З. О. Юрьев // Русская литература. – 1992. – № 1. – С. 58-68.
- Примечание.* См. литературу к лекции по модернизму.

Занятие 6. Акмеизм. Футуризм

Акмеизм

1. Акмеизм как литературное течение начала века; его представители.
2. Эволюция творческого пути поэтов: Н. Гумилева, А. Ахматовой, О. Мандельштама.
 - а) Философские основы творчества;
 - б) Периодизация. Специфика художественного мировосприятия поэта на каждом этапе его развития: тематика и идея; стилевые особенности лирики.
 - в) Значение творчества поэта в русской литературе.

Список литературы

1. Амфитеатров, А. Н. С. Гумилев / А. Н. Амфитеатров // Юность. – 1994. – № 7. – С. 60-61.
2. Беренштейн, Е. П. «Я говорю за всех с такою мною...» : мир поэзии О. Мандельштама / Е. П. Беренштейн // Литература в школе. – 1991. – № 6. – С. 31-45.

3. Бухштаб, Б. Поэзия Мандельштама / Б. Бухштаб // Вопросы литературы. – 1989. – № 1. – С. 123-148.
4. Виленкин, В. В сто первом зеркале / В. Виленкин. – М., 1987.
5. Голлербах, Е. Латынь советская / Е. Голлербах // Звезда. – 1992. – № 2. – С. 173-174.
6. Гофман, В. О Мандельштаме : наблюдения над лирическим сюжетом и семантикой стиха / В. Гофман // Звезда. – 1991. – № 12. – С. 175-187.
7. Жирмунский, В. М. Творчество Анны Ахматовой / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1973. – 183 с.
8. Зобнин, Ю. В. «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева / Ю. В. Зобнин // Русская литература. – 1993. – № 4. – С. 176-192.
9. Калачева, С. В. Своеобразие стиха ранней А. Ахматовой / С. В. Калачева // Филологические науки. – 1986. – № 4. – С. 73-76.
10. Коржавин, Н. А. Ахматова и «серебряный век» / Н. А. Коржавин // Новый мир. – 1989. – № 7. – С. 240-262.
11. Лейдерман, Н. «Это – моя архитектура» : в поэтическом мире О. Мандельштама / Н. Лейдерман // Урал. – 1992. – № 12. – С. 156-168.
12. Н. Гумилев в воспоминаниях современников. – М., 1990.
13. Найман, А. Рассказы об А. Ахматовой / А. Найман. – М., 1989.
14. Павловский, А. И. А. Ахматова. Очерк творчества / А. И. Павловский. – Л., 1982. – 144 с.
15. Панкеев, И. Высокое косноязычие... Н. Гумилев : судьба, биография, творчество / И. Панкеев // Литература в школе. – 1990. – № 5. – С. 12-24.
16. Путлина, И. Опыт современного прочтения О. Мандельштама : (обзор) / И. Путлина // Вопросы литературы. – 1991. – № 5. – С. 220-237.
17. Тодес, Е. Поэтическая идеология / Е. Тодес // Литературное обозрение. – 1991. – № 3. – С. 30-43.
18. Фрейдин, Г. Сидя на санях : О. Мандельштам и харизматическая традиция русского модернизма Г. Фрейдин // Вопросы литературы. – 1991. – № 1. – С. 9-31.
19. Чудинова, Е. П. К вопросу об ориентализме Николая Гумилева / Е. П. Чудинова // Филологические науки. – 1988. – № 3. – С. 9-15.

Футуризм

3. Футуризм, его внутренние противоречия и группировки.
4. Эволюция творческого пути поэтов: В. В. Маяковского, В. Хлебникова, И. Северянина.

а) Принадлежность к одной из группировок. Теоретическое обоснование.

б) Периодизация творчества. Специфика мировосприятия поэта на каждом этапе его развития: идейно-тематическая направленность; стилевые особенности лирики.

в) Значение творчества поэта для русской литературы.

Список литературы

1. Василевская, И. А. «Он тем хорош, что он совсем не то, что думает о нем толпа пустая...» / И. А. Василевская // Русский язык в школе. – 1991. – № 6. – С. 47-52. // Русская литература. – 1990. – №1. – С. 68-98.

2. Владимиров, С. Об эстетических взглядах Маяковского / С. Владимиров. – Л., 1976.

3. Карсалова, Е. В., Леденев, А. В., Шаповалова, Ю. М. Серебряный век / Е. В. Карсалова, А. В. Леденев, Ю. М. Шаповалова. – М., 1996. – С.47-53, 125-144.

4. Кормилов, С. И. Владимир Маяковский. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам / С. И. Кормилов, И. А. Искрижицкая. – М. : МГУ, 2001. – 128 с.

5. Мусатов, В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX в. (Блок. Есенин. Маяковский.) / В. Мусатов. – М., 1992.

6. Северянин, Игорь. Гармония контрастов / И. Северянин. – М., 1995.

7. Северянин, Игорь. Стихотворения и поэмы. 1918-1941 / И. Северянин. – М. : Современник, 1990. – 493 с.

8. Серебряный век. Поэзия, критика. Хрестоматия по русской литературе конца XIX – начала XX века / под ред. Е. В. Владимирова. – Чебоксары, 1993.

9. Серебряный век. Поэзия. Книга для ученика и учителя / ред.-сост. Т. А. Бек. – М. : Аст-Олимп, 1996. – 672 с.

10. Тимофеев, Л. Системность поэзии Маяковского / Л. Тимофеев // В мире Маяковского / сост. Ал. Михайлов и Ст. Лесневский. – М., 1984. – Т. 2 – С. 5-40.

11. Урбан, А. Добрый ироник / А. Урбан // Звезда. – 1987. – № 5. – С. 164-173.

Примечание. См. литературу к лекции по модернизму.

4. ТЕМЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ

4.1. Поэма А. Блока «Двенадцать»

Задания

1. Перечитать поэму.
2. Раскрыть идейно-художественные особенности поэмы и своеобразие выражения авторской позиции в ней.

План

1. Выяснить, чьи голоса звучат в поэме, каково отношение каждого из «говорящих» к 12 красногвардейцам?
2. Как соотносятся в поэме эпитеты «чёрная злоба» и «святая злоба»?
3. Какую роль отводит автор гибели Катьки?
 - а) Как относятся красногвардейцы к совершившему убийство Петрухе?
 - б) Почему главный боевой призыв: «Революционный держите шаг! Неугомонный не дремлет враг!» – каждый раз звучит в поэме в тесной связи с темой Катьки?
 - в) Как вводится в текст поэмы упоминание о Спасе (просторечное наименование Христа – Спаситель, Спас)?
 - г) Меняется ли ритмико-интонационный строй поэмы после описания гибели Катьки?
 - д) Меняется ли характер взаимоотношений героев поэмы с природной стихией после гибели Катьки?
4. Объяснить символическое значение противопоставления: **пёс** – **Христос**. Обратить внимание на характер взаимоотношений героев поэмы: с «псом-волком», с образом Христа. Объяснить символику названия поэмы.
5. Развитие мотива стихийного начала революции в поэме.

Список литературы

1. А. Блок. Двенадцать.
2. Блок, А. А. Стихотворения. Поэма. Анализ текста. Основное содержание. Сочинения / авт.-сост. С. В. Ломтев. – М. : Дрофа, 2001. – 96 с.

3. Блок, Александр. Андрей Белый. Диалог поэтов о России и революции / сост., вступ. ст., коммент. М. Ф. Пьяных. – М. : Высш. шк., 1990. – 687 с.

4. В мире Блока : сборник статей / сост. А. Михайлов, Ст. Лесневский. – М., 1981.

5. Громов, П. А. Блок, его предшественники и современники / П. А. Громов. – Л., 1986.

6. Долгополов, Л. Поэма Александра Блока «Двенадцать» / Л. Долгополов. – Л., 1979.

7. Клинг, О. А. Александр Блок : структура «романа в стихах». Поэма «Двенадцать». В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам / О. А. Клинг. – М. : МГУ, 2000. – 112 с.

8. Максимов, Д. Е. Поэзия и проза А. Блока Д. Е. Максимов. – Л., 1981

4.2. Поэтический мир М. И. Цветаевой

Задания

1. Перечитать стихотворения Цветаевой.
2. Выявить эволюцию образа лирической героини в поэзии Цветаевой.

Список литературы

1. Адмони, В. Марина Цветаева и поэзия XX века / В. Адмони // Звезда. – 1992. – № 10. – С. 163-169.

2. Айзенштейн, Е. О. Символика «стекла» в творчестве М. Цветаевой / Е. О. Айзенштейн // Филологические науки. – 1990. – № 6. – С. 10-17.

3. Воспоминания о Марине Цветаевой : сборник / сост. Л. А. Мнухин, Л. М. Турчинский. – М. : Современник, 1992. – 592 с.

4. Зубова, Л. В. «Чёрный, чёрный оку-зелен» / Л. В. Зубова // Русская речь. – 1988. – № 4. – С. 31-36.

5. Клинг, О. А. Поэтический мир Марины Цветаевой. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам / О. А. Клинг. – М. : МГУ, 2001. – 112 с.

6. Кудрова, И. «Загадка злодеяния и чистого сердца» / И. Кудрова // Звезда. – 1992. – № 10. – С. 144-150.

7. Павловский, А. Марина Цветаева / А. Павловский // Литература в школе. – 1991. – № 3. – С. 32-41.

8. Саакянц, А. А. Марина Цветаева : страницы жизни и творчества. (1910-1922) / А. А. Саакянц. – М., 1986. – С. 349.

9. Цветаева, М. И. Лирика : анализ текста. Основное содержание. Сочинения / авт.-сост. Т. Ю. Максимова – М. : Дрофа, 2001. – 128 с.

10. Шевеленко, И. По ту сторону поэтики : к характеристике литературных взглядов М. Цветаевой / И. Шевеленко // Звезда. – 1992. – № 10. – С. 151-161.

5. ПРОГРАММА САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

| Вид (наименование) работы | Форма отчётности | Курс | Семестр |
|--|-------------------------|------|---------|
| 1. Подготовка к семинарским занятиям по соответствующему плану с проработкой теоретических понятий и анализом текстов произведений | Семинарские занятия 1-6 | IV | 7 |
| 2. Работа с учебными пособиями, лекциями, монографиями, критическими статьями. Анализ художественных текстов М. И. Цветаевой, А. Блока | Вопросы зачёта | IV | 7 |

6. ДИАГНОСТИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ ИТОГОВОГО КОНТРОЛЯ КАЧЕСТВА УСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ

Формой итогового контроля на IV курсе (7 семестр) является зачёт, который сдаётся в устной форме по билету. Билет включает два вопроса.

Блок теоретических вопросов

1. Своеобразие литературного процесса и религиозно-философские искания «рубежа» веков.
2. Особенности русского реализма начала XX века.
3. Особенности романтических рассказов М. Горького.
4. Роман А. М. Горького «Мать». Споры вокруг романа.

5. Особенности горьковской драматургии. Анализ двух пьес по выбору: «На дне», «Мещане», «Враги», «Дачники», «Дети солнца», «Варвары».

6. Творческий путь И. А. Бунина.

7. Художественное своеобразие повести И. Бунина «Деревня».

8. Творческий путь А. И. Куприна.

9. Конфликт и его сюжетное развитие в повести Куприна «Молох».

10. Проблематика и система образов в романе Куприна «Поединок».

11. Творческий путь Л. Андреева.

12. Повесть Л. Андреева «Иуда Искариот».

13. Социально-философская тематика рассказа «Жизнь Василия Фивейского».

14. Свообразие художественного мира И. С. Шмелёва (на материале повести «Человек из ресторана»).

15. Роман И. С. Шмелёва «Лето Господне» – «эпическая поэма о России и об основах её духовного бытия».

16. Творческий путь Б. К. Зайцева. Повесть «Голубая звезда».

17. Общая характеристика поэтических течений реализма.

18. Общая характеристика модернизма и декаденса.

19. Символизм как литературное течение начала века. Творчество В. Брюсова.

20. Творческий путь А. Блока. Поэма «Двенадцать».

21. Акмеизм как литературное течение начала века. Творчество Н. С. Гумилёва.

22. Свообразие поэзии А. Ахматовой (дооктябрьский период).

23. Свообразие творческого пути О. Мандельштама.

24. Футуризм, его внутренние противоречия и группировки. Творческий путь В. Маяковского.

25. Теория и поэтическая практика В. Хлебникова.

26. Художественный мир М. Цветаевой.

Образец билета на зачёте

1. Особенности русского реализма начала XX века.

2. Художественное и идейное своеобразие поэмы А. Блока «Двенадцать»

ПРИЛОЖЕНИЕ

Блок художественных произведений для обязательного чтения

И. А. Бунин. Антоновские яблоки. Деревня. Господин из Сан-Франциско. Легкое дыхание. Жизнь Арсеньева. Темные аллеи (2-3 новеллы по выбору). Окаянные дни.

А. И. Куприн. Молох. Олеся. Суламифь. Поединок. Гранатовый браслет. Яма.

Л. Н. Андреев. Баргамот и Гараська. Петька на даче. Ангелочек. Бездна. Жизнь Василия Фивейского. Иуда Искарот. Рассказ о семи повешенных.

И. С. Шмелев. Человек из ресторана. Лето Господне.

Б. К. Зайцев. Голубая звезда.

А. М. Горький. Макар Чудра. Старуха Изергиль. Сказки об Италии. Челкаш. На дне. Мать. (Мещане, Враги, Дачники, Дети солнца, Варвары – одна пьеса по выбору). Несвоевременные мысли.

Стихотворения: В. Брюсова, К. Бальмонта, А. Блока, А. Белого, Н. Гумилёва, А. Ахматовой, О. Мандельштама, И. Северянина, В. Хлебникова, В. Маяковского, М. Цветаевой.

Учебное издание

Ольга Александровна Карманова

**ОСНОВНЫЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ РУБЕЖА XIX – XX ВВ.**

Учебно-методическое пособие

Редактор
Е. В. Кондаева

Технический редактор
Г. А. Чумак

Подписано в печать 27.11.2006 г.
Формат 60x84 1/16. Усл. печ. л. 10,8.
Тираж 50 экз. Заказ _____.

**Издательство Орского гуманитарно-технологического института
(филиала) государственного образовательного учреждения
высшего профессионального образования
«Оренбургский государственный университет»**

462403, г. Орск Оренбургской обл., пр. Мира, 15 А