

09.02.2023г.

ТЭК 1/1 ТЭК1/2 БУ1/1

Тема . ЛИТЕРАТУРА СОВЕТСКОГО ВРЕМЕНИ. АННА АНДРЕЕВНА АХМАТОВА .Жизнь и творчество (обзор). Стихотворения: "Вечером", "Все расхищено, предано, продано...", "Когда в тоске самоубийства...", "Мне ни к чему одические рати...", "Мужество", "Муза" ("Когда я ночью жду ее прихода..."). "Не с теми я, кто бросил землю...", "Песня последней встречи", "Сероглазый король", "Сжала руки под темной вуалью...", "Смуглый отрок бродил по аллеям...", "Все мы бражники здесь, блудницы...", "Перед весной бывают дни такие...", "Родная земля", "Творчество", "Широк и желт вечерний свет...", "Я научилась просто, мудро жить..." ,Поэма «Реквием», «Поэма без героя».

План:

- 1.Русская литература XX века в контексте отечественной истории.
- 2.Первые десятилетия советской литературы.
- 3.Литература в годы Великой Отечественной войны.
- 4.Литература середины века.
- 5.Литература русского Зарубежья.
- 6.Литературная ситуация на рубеже 80-90-х годов

Введение Социалистический реализм в контексте литературной эпохи

Современные дискуссии о социалистическом реализме Генезис социалистического реализма «Социалистический реализм» и «реализм» Литературные группы 20-х гг

скифы леф имажинизм конструктивизм серапионовы братья перевал пролеткульт «кузница» и вапп другие группы вапп рапп судьба вопп обэриу

Литературные объединения и журналы русского зарубежья Ликвидация литературных групп и дальнейшая судьба социалистического реализма Вопросы и задания

Максим Горький

Горький в исследованиях последних лет Первый период творчества «На дне»

дискуссии вокруг образа Луки роль Луки в развитии сюжета Луки и Сатин

Человек и окружающий мир в произведениях Горького «Несвоевременные мысли» Горький и революция Рассказы 1922-1924гг. Рассказ о необыкновенном «Дело Артамоновых»: от замысла к воплощению Роман об Артамоновых и «Фома Гордеев»

судьбы поколений тема революции в романе

«Жизнь Клима Самгина» Вопросы и задания

Владимир Маяковский

Маяковский в дискуссиях разных лет Маяковский и футуристы Раннее творчество. Образ лирического героя Жанровое и стилевое своеобразие Художественное новаторство Рифма Маяковского Поэтический словарь «Облако в штанах»

«долой вашу любовь» «долой ваше искусство» «долой ваш строй» «долой вашу религию»

Маяковский после октября Сатира Маяковского Вопросы и задания

Сергей Есенин

Раннее творчество Песнь о «братьях наших меньших» Путь к признанию Образ лирического героя. поэтизация общечеловеческого Есенин и новокрестьянские поэты Есенин и революция «Москва кабацкая» «Любовь хулигана» Образ России «Анна Снегина» «Персидские мотивы»: реалистические картины инационального мира Последние дни Смерть поэта Судьба наследия Сергея Есенина Вопросы и задания

Александр Фадеев

«Разгром»

образы партизан критика о Павле Мечике Мечик - alter ego автора традиции л. толстого противоречия авторской позиции объективный смысл романа

«Последний из удэге»

образ елены костенецкой интеллигенция и революция гуманистический пафос романа тема удэге мастерство раскрытия инационального характера

«Молодая гвардия» Предсмертное письмо А.А. Фадеева Вопросы и задания

Михаил Шолохов

Донские рассказы «Продкомиссар» От «родинки» к «чужой крови» «Тихий дон»: историческая основа романа

оценка гражданской войны с общечеловеческих позиций Григорий Мелехов как трагический характер Особенности жанра и поэтики Проблема авторства «Тихого дона»

«Поднятая целина»

отношение Шолохова к коллективизации к интерпретации образа Щукаря

«Судьба человека»

композиция и жанр

Вопросы и задания

Леонид Леонов

Леонов как творческая индивидуальность «Дорога на океан». философская проблематика

социальная проблематика особенности сюжета и мастерство психологического анализа своеобразие инационального характера

«Нашествие». Пафос сопротивления врагу

скрытый смысл трагедии семьи Талановых философский аспект образа Фёдора «нашествие» как социально-психологическая драма

Своеобразие соцреализма Леонова Итоговый роман «Пирамида» Вопросы и задания

Библиография

ВВЕДЕНИЕ

За последнее десятилетие история русской литературы XX века значительно обогатилась. Вышли в свет статьи и монографии по поэзии "серебряного века", литературе русского зарубежья, по творчеству Е. Замyatина, М. Булгакова, А.Платонова, М.Цветаевой и др. Гораздо хуже обстоит дело с изучением творчества писателей, которые еще недавно составляли основу данного учебного курса. Волна нигилизма накатывается прежде всего со страниц прессы, где кричащие заголовки статей в упор расстреливают недавно высокочтимых классиков советской литературы. Так, "великий художник" М. Горький, трактуемый как эталон для всех писателей прошлого и настоящего, в одночасье превращается в "горького Горького", в "белое пятно", в интересную историческую личность, публициста, но не более. "Лучший, талантливейший поэт нашей эпохи" В.Маяковский теперь выглядит пособником сталинского террора и автором стихотворений весьма сомнительной

художественной ценности. Создатель "Тихого Дона" обвиняется в плагиате. Авторы любимого многими поколениями романа "Двенадцать стульев" - в шельмовании старой русской интеллигенции. К "вриолитературе" отнесены Леонов и Фадеев. Безудержный нигилизм в своем стремлении к "демифологизации" советской литературы замахивается уже и на имена "возвращенные" - на Булгакова, Цветаеву, Ахматову, Мандельштама. Нигилисты глухи к увещаниям зарубежных славистов - среди них: Ж. Нива, В. Страда, Э.Симмонс, Г. Хьетсо, М. Агурский, Э.Браун и др., - настаивающих на объективной характеристике советских писателей.

Нигилистическое отношение к советской классике, вытеснение ее на глухую периферию общественного сознания - зло в наши дни не меньшее, чем запрещение в прошлом ряда дореволюционных писателей. Разумеется, мы не на стороне тех, кто еще понимает защиту наследия как отстаивание "чистоты" прежних догм и стереотипов, но нам не надо повторять трагической ошибки первых послеоктябрьских десятилетий, когда были насильственно прерваны многие культурные традиции на том основании, что те или иные писатели не разделяли оптимизма победившей революции. Сейчас происходит обратный процесс: предаются анафеме те, кто утверждал революционные идеалы. Им не дается никаких скидок на искренность, права на заблуждение, ибо их взгляды расцениваются как "разрешенные" и, следовательно, как конъюнктурные. Не отрицая наличия в литературном потоке того и другого, мы не можем игнорировать искреннюю веру в социализм и возможность преобразования общества у таких писателей, как Горький, Маяковский, Шолохов, Фадеев. При этом надо видеть принципиальную разницу между их художественным сознанием, находившем опору в видимых успехах, а главное - надеждах на перспективы социалистического строительства, и современным сознанием, которое в 90-е годы, возможно, окончательно постигло, что путь к социализму - историческое заблуждение, утопия, прекрасная сама по себе, но обернувшаяся трагедией при ее реальном воплощении. Современное сознание питается идеями не Маркса и Ленина, а, например, автора книги "Пагубная самонадеянность" А.Хайека, размышляющего над причинами, которые делали неизбежным крах всех и всяческих проектов практического построения социализма.

Отдавая дань признания тем, кто прозорливо предвидел это, - А.Платонову, М.Булгакову, Е.Замятину, М.Пришвину, автору недавно пришедших к читателю "Дневников", - не бросим камень в тех, кто убежденно произносил: "...Я знаю - город будет, Я знаю - саду цвести". Мы можем не соглашаться (полностью или частично) с их авторской позицией, можем с ними полемизировать, предлагать свое решение раскрываемых автором социально-нравственных проблем, но мы не имеем права подменять авторскую концепцию своей и либо приписывать художнику наше сегодняшнее миропонимание, либо уничтожать его за социалистические убеждения. И дело здесь не только в самом писателе, но и в тех слоях общества, мирозерцание которых они и их герои выражали.

Помнится, как на заре перестройки вышла книга, где под одной обложкой оказались "Железный поток" Серафимовича и "Белая гвардия" Булгакова. На недоуменный вопрос журналиста о столь необычном сочетании редактор ответил: чтоб читатель понимал - белые тоже люди и тоже сражаются за Россию: "Ведь каждый видел тогда будущее Родины по-своему. Зачастую мы недооцениваем это обстоятельство" (17) В наши дни приходится доказывать истинность и другого хода рассуждений: красные тоже люди, и негоже в эпоху, когда утверждаются общечеловеческие ценности, отказывать в праве на существование героям революционной прозы и ее создателям. Нужна мудрость, чтоб видеть в таких героях (и реальных людях) не исчадие ада, а человека с его болью, жестокостью, надеждой. Историческая "вина" таких людей, втянутых вожжами в жестокий водоворот событий, не более, чем миф, подобный тому, каким многие десятилетия отлучали от человечности и гуманизма всех участников белого движения или рисовали отщепенцами мятущихся и взывающих истины мелеховых.

Конечно, представление о классовом характере морали, убеждение в нравственности всего того, что служит построению коммунизма (все средства были хороши для достижения высокой цели) несомненно привело к искажению нравственного чувства. В сознании поколений действительно утверждалась мысль, что "будь жесток к противнику" входит в подлинный канон коммуниста, и ему не к лицу жалость и сострадание к врагу. Это наложило отпечаток на пореволюционную литературу, на миропонимание ее создателей, и с этим нужно полемизировать. Мы совершаем резкую переоценку того, чему поклонялись, прозреваем, обнаруживая обратную сторону революционного героизма - жестокость, насилие, кровь. Но всегда ли, будучи вырванным из общего контекста образ, получивший прочную негативную репутацию, соответствует авторской позиции и объективному смыслу всего произведения? Права была Марина Новикова в своем стремлении переосмыслить советское наследие - "не самиздатское, не тамиздатское, не из ящиков стола, а легальное, до "Поднятой целины" включительно". И сколько же там отыскивается другой литературы. Других смыслов, других оттенков, других оценок событий, чем привычно программно

нами вычитываемых"(37; 253). Но процесс этот сложен, и не только для тех, кто сам разделяет пафос нуворишей от литературной критики,- таких среди историков литературы немного. Мы надеемся на то, что скоро сбудутся слова известного литератора, эмигранта первой волны Михаила Осоргина, который еще в 1924г. писал:

"...Пора политических оценок пройдет, и художественная критика снова попробует быть беспристрастным, тогда... в числе оставшихся окажутся на равной степени признания и "белогвардейка" Марина Цветаева, и "коммунист" Владимир Маяковский" (34а; 78).

Сложности проблем современного прочтения советской классики и посвящены главы данного пособия.

Введение, главы "Социалистический реализм в контексте литературной эпохи", о А.Фадееве, М.Шолохове, Л.Леонове написаны Л.П.Егоровой, главы о М.Горьком, В.Маяковском, С.Есенине - П.К.Чекаловым.

Социалистический реализм в контексте литературной эпохи

Как уже говорилось в предыдущем выпуске, для русской литературы первой трети XX в. характерно функционирование разных художественных систем и тенденций. В их ряду должен быть рассмотрен и творческий метод пролетарской литературы, который в 30-е г.г. получил название "социалистический реализм". Потребность в новом определении ощущалось многими писателями и критиками, о чем свидетельствовали поиски вариантов: "новый реализм" (А.Воронский), "новая реалистическая школа" (А.Луначарский), "тенденциозный реализм" (В.Маяковский), "монументальный реализм" (А.Толстой), а также "пролетарский реализм", "социалистический романтизм" и т.д. Принятое определение - "социалистический реализм" - было ретроспективно перенесено на характеристику горьковских "Мещан", "Матери", "Врагов". Тема "Горький - основоположник социалистического реализма" стала ведущей в советском литературоведении. К тому же направлению относили рассказы Серафимовича периода первой русской революции, поэзию Д.Бедного, а также революционную литературу 20-х г.г.: "Железный поток" Серафимовича, "Чапаев" Фурманова и др.

СОВРЕМЕННЫЕ ДИСКУССИИ О СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМ РЕАЛИЗМЕ

В разгар перестройки - в мае 1988г. - на страницах "Литературной газеты" были опубликованы материалы "Круглого стола" под названием "Отказываться ли нам от социалистического реализма?", положившие начало продолжительной дискуссии. Как отмечал В.Ковский, за "Круглым столом" была впервые предпринята попытка назвать вещи своими именами, обозначить возможные ответы и альтернативы. Продолжая дискуссию, в статье "Кульм метода: причины и следствие" он говорил:

"Следует ли нам "отказываться от социалистического реализма"? Помилуйте, зачем же. Можно ли отказываться от того, что существовало и существует (...) За социалистическим реализмом стояли и все еще стоят некоторые объективные закономерности развития литературы в советскую эпоху. На основе этого метода в 20-е годы были созданы, во всяком случае, сильные произведения".

Появились и продолжают появляться статьи в других изданиях, но чаще нигилистического характера. В них отчетливо просматриваются две тенденции: первая ставит соцреализм вне художественности и на этом основании перечеркивает всех причастных к нему писателей, в том числе и Горького (А. Генис, Б.Парамонов). Вторая - трактует его как "творение Сталина 1930 г.г.", как "теоретический фантом". По сути дела к этой тенденции близка и точка зрения и Л.Смирновой, автора стабильного учебного пособия для пединститутов и университетов по данному курсу (М.: Просвещение, 1993). Сказав о **мифическом** "социалистическом реализме" (49; 16), она далее пишет об ошибочных утверждениях, будто Горький открыл некий творческий метод, характерный и для внутренне чуждых Горькому А.Серафимовича, Д.Бедного, И.Вольнова, пролетарских поэтов. Горький был оригинален, неповторим" (49; 189). С такой позицией, естественно, согласиться нельзя. Своеобразие идиостиля Горького не исключает наличия в определенной части его творчества более общих принципов изображения мира и человека, которые роднят его, по крайней мере с Серафимовичем, с прозаиками советского времени, опиравшимися на соцреалистическое Горького и на его теоретические выступления. И если ранее Серафимович перешел к теме первой русской революции не без влияния Горького, то его рассказ "Бомбы" писался одновременно с "Матерью", давая вариацию жизненного пути женщины, подобной Ниловне. Делать вид, что никакого соцреализма не было означает повторение ошибки прошлого, когда для "спасения" Маяковского его отлучали от футуризма. Вопреки нигилистическим тенденциям в науке зреет потребность объективного исследования соцреализма. "Именно сейчас, когда социалистический реализм перестал быть гнетущей реальностью и ушел в область исторических воспоминаний,

необходимо подвергнуть феномен соцреализма тщательному изучению, чтобы выявить его истоки и подвергнуть анализу его структуру" (51; 96), - писал известный итальянский славист В.Страда. И примеры такого объективного подхода уже имеются. Так, в книге М.Голубкова "Утраченные альтернативы" (1992) социалистический реализм трактуется как определенная эстетическая реальность, без учета которой не будет полным общий литературный контекст, представляющий собой систему альтернативных течений.

О реальности соцреализма как определенной художественной системы пишут Б.Гройс (13), И.Смирнов (50). К этой мысли приходят и современные писатели, склонные относить к соцреализму даже антисоветские произведения, например, роман "Жизнь и судьба" В.Гроссмана, произведения А.Солженицына, Г.Владимова. При всей дискуссионности этого тезиса мы бы назвали здесь и экранизацию повести "Овраги" С.Антонова, где дочь раскулачиваемого встает в позу, вызывающую ассоциации с Павлом Морозовым. Это свидетельствует о том, что и вне социалистической идеологии "литературная философия, эстетика этой соцреалистической прозы, принципы этой литературы могут быть сохранены" (45а; 107). Возникает также потребность выяснить генезис соцреализма, как в теории, так и в практике, и на этом пути оказываются полезными некоторые наблюдения и факты, приводимые А.Гангусом (25а) и Б.Парамоновым (37).

ГЕНЕЗИС СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Принципы пролетарской литературы Горьким специально не обосновывались. Его страстная полемика с декадентами лежит в той же плоскости, что и высказывания других писателей-реалистов - Л.Толстого, И.Бунина - и подкреплялось апелляцией к традициям литературы XIX в. Статью В.И.Ленина "Партийная организация и партийная литература" (1905) также нельзя рассматривать как литературный манифест. Хотя в ней и были сформулированы определенные принципы "партийной литературы" (вызвавший гневную отповедь Брюсова), но в целом она была посвящена не проблемам развития художественной литературы, а партийной печати. Канонизация ее положений произошла не в рассматриваемый период, а гораздо позже.

Итак, в начале века социалистический реализм существовал как художественная тенденция никак не называемая, а подчас и не осознаваемая. Она вызревала в романтико-реалистическом художественном мире раннего Горького. В сравнении с Гаршиным, Короленко, также тяготеющими к неоромантизму, легенды и аллегории Горького отличались более звучной мажорной нотой, более непосредственно выраженной надеждой на будущее, более понятной и доступной широким массам художественной формой. В творчестве Горького, вступившего в литературу одновременно с нарастанием рабочего движения, были многократно усилены идеологические и эстетические поиски, характерные для его старших современников. Дальнейшее художественное воплощение пролетарских настроений в образах героев, за которыми, по выражению Б.Бялика, стояла своя новая среда, было, безусловно, новаторством Горького. Но не следует слишком резко противопоставлять его в этом плане реализму XX в., ибо общеизвестны факты дружеской и творческой близости Горького к прозаикам реалистам, их участия в горьковском издательстве "Знание". Такой альянс можно объяснить выводом В.Келдыша об обновлении художественной системы реализма в начале века. Одним из важнейших аргументов исследователя явилось то, что в указанный период меняется характер взаимоотношений между личностью и средой; вопреки позитивистским концепциям утверждается относительная независимость личности от социальной среды, ее активизм. Последний нередко и не без оснований просматривается сквозь призму влияния на русскую литературу философии Ницше.

Нам уже приходилось говорить о том, что теория соцреализма представляется нам синтезом трех начал: ницшеанства, марксизма и богостроительства (22). Подтверждение нашей точки зрения мы позже нашли у В.Страды, который к "трем источникам социалистического реализма" относит: 1) богостроительство, связанное с ницшеанством и марксизмом; 2) марксистское направление гегельянского толка, возглавляемое в 30-е г.г.Г.Лукачем и М.Лифшицем в журнале "Литературный критик"; 3) теорию партийности литературы и шире - вообще теория "пролетарской" и "социалистической" революции, а также практика тотального руководства построением коммунизма. (51; 97). Поскольку отмеченные В.Страдой второй и третий источники относятся к 30-м г.г., то есть к новому этапу развития явления, мы в вопросе о генезисе соцреализма ограничимся рассмотрением ницшеанских, марксистских, богостроительских его корней.

Отношение "основоположника соцреализма" Горького к сверхчеловеку Ницше и к героям народничества было достаточно противоречивым: от "Ницше... нравится мне" до "Я был человеком "толпы", и "герои" Лаврова-Михайловского... не увлекали меня, также не увлекала и "мораль господ", которую весьма красиво проповедовал Ницше". Очевидно, эта противоречивость объясняется маргинальными особенностями личности писателя, тем не менее ницшеанские мотивы в творчестве раннего Горького самоочевидны.

Увлекаемый марксистскими идеями об авангардной роли рабочего класса, Горький, казалось бы, сменил ницшеанскую идею индивидуализма на убеждения коллективиста. Возвышенное боевое настроение пролетариата, осознавшего якобы предназначенную ему роль хозяина мира и освободителя человечества, он называл "героическим романтизмом коллективизма". Отличительные особенности социалистического реализма проявлялись в трактовке и художественном претворении материала, обретшем социально-конкретные формы. Во "Врагах" и, особенно, в "Матери" явно иное соотношение между идеальным и реальным, чем в творчестве его предшественников, ибо, как говорил Луначарский, Горький - дитя времени, когда чертами мировоззрения стали страстные порывы к претворению идеала в действительность, когда идеал понимался как часть реальности и даже как ее внутренняя сущность ("Максим Горький"). Для этого щедро использовались краски романтического стиля, в том числе и в рассказах А.Серафимовича, посвященных первой русской революции.

Смена ориентации сказалась на характере героя. Павел Власов, хотя и может быть поставлен в ряд с Данко, увлекшим за собой людей, все же не похож на подлинно ницшеанских героев раннего Горького, не утруждавших себя вопросом "Что я сделаю для людей?". Собственно в отказе от них, от их индивидуализма критик начала века Д.Философов увидел конец Горького как художника, но суть эволюции заключалась в смене художественной концепции героя. К герою социалистического реализма - коллективисту, выразителю интереса своего класса (а Ницше классовый подход отрицал) уже не приложим ницшеанский "сверхчеловек", который общается с людьми, "серея от отвращения" и "избавляется (курсив Ницше) от толпы" ("По ту сторону добра и зла"). Для Горького не приемлемо и характерное для Ницше элитарное понимание культуры, презрение к "общепринятым книгам", которым пристаёт "запах маленьких людей". Не выдерживает критики тезис Б.Парамонова о том, что Горький усвоил из Ницше только одну формулу: падающего толкни (39). На деле Горький противопоставил ей другую: восстающего поддержи. Однако, двигаясь в новом направлении, Горький сохранил соотносимую с ницшеанством идею волюнтаристского преобразования мира, последствия которого ужаснули в 1917-1918гг. его самого. Активизм Горького, обретая крайне революционные формы в духе марксизма "Философы прошлого только объясняли мир, а задача состоит в том, чтобы изменить его", сближался с активизмом Ницше. (Интересно, что определение философского кредо Ницше в одном из русских переводов - в 1909г. звучал как парафраз указанного тезиса Маркса: "Ницше стремился больше к тому, чтобы преобразовать мир, чем понять его определенным образом"). В письме И.Микколе от 28 июля 1921г. Горький писал: "Я верю в энергию личности более твердо, чем в энергию масс", и эта вера сочеталась с определенным недоверием к демократизации. Известна его фраза: "...Победа демократизма будет не победой Христа, как думают иные, а - брюха".

Не ссылаясь ни на Маркса, ни на Ницше, а, может и не чувствуя своей причастности к их идеям (они, как говорится, носились в воздухе), Горький-художник утверждал свое активное отношение к миру, испытывал желание его кардинально переделать. По сравнению с литературой XIX в., можно говорить о качественно новом характере социальной активности горьковского положительного героя. Слова Горького "Только люди безжалостно-прямые и твердые, как мечи, - только они пробьют" можно поставить эпиграфом к галерее положительных героев соцреализма. Ницше, считавший всякую мораль своего рода тиранией по отношению к природе, говоривший о моральном лицемерии повелевающих, питал иллюзии большевизма об искоренении старой морали на благо общества. Кстати, это стало реальным основанием для довольно частотождествления советского искусства с искусством Третьего Рейха (А.Гангус назвал соцреализм "фашизмом в культуре"). В искусстве советском и фашистском видят общие, восходящие к Ницше традиции, но ни советская литература в целом, ни публицистика не скатились до пропаганды насилия и человеконенавистничества.

Ницшеанский сверхчеловек обернулся героем нового типа - суперменом революции "с глазами стальной синевы", громившим дома предместьев с бронепоездных батарей, не способным к состраданию: "Мы разучились нищим подавать...", - как писал Н.Тихонов.

Но опять же подчеркнем связь ницшеанского героя с воззрениями радикального народничества. Еще Лавров полагал, что народу "нужны мифы и их мученики, легенда о которых переросла бы их истинное достоинство, их действительную заслугу. Им припишут энергию, которой у них не было (...). Они станут недостижимым, невозможным идеалом перед толпой. Число гибнущих тут не важно. Легенда их всегда размножит до последней возможности". Такое понимание положительного героя, "питало" богостроительский сюжет не только революционного времени, но и будней (обязательно героических) социализма. Нечто родственное позднему горьковскому пониманию социалистической практики можно найти в "По ту сторону добра и зла", где ставилась задача "подготовить великие, отважные коллективные опыты в деле воспитания и дисциплинирования с целью положить этим конец тому ужасному господству неразумности и

случайности, которое до сих пор называлось историей". Ницшеанская потребность в энтузиазме, экстазе вполне вписывалась в складывающуюся эстетику социалистического реализма.

Есть еще одна особенность теории социалистического реализма, сближающая его с эстетикой Ницше - определенная сакральность. Причем последняя предполагала практическую воздейственность произведений искусства на сознание и поведение реципиента. Вспомним тезис Ницше о роли мифа в искусстве нового времени, мифа, напоминающего "о другом бытии и высшей радости". Творцам такого искусства, как полагал Ницше, его народ будет обязан возрождением немецкого мифа. Своеобразное развитие этих идей можно увидеть в докладе М.Горького на Первом съезде писателей, в его суждениях о романтизме, лежащем в основе мифа и возбуждающем революционное отношение к миру, отношение, практически изменяющее мир. Так идея активизма укоренялась в аспекте культуры.

Пристрастие Горького к социальному активизму, его высказанное на заре XX в. кредо "Человек же, утверждающий пассивное отношение к миру, - кто бы то ни был, - мне враждебен... Здесь я фанатик" подтверждалось его долгой полемикой с Л.Толстым и Ф.Достоевским. Даже в 1918 г., когда писались "Несвоевременные мысли", которыми писатель отделял себя от большевиков, когда перспективы начатых социальных экспериментов вызвали сомнение у многих, в том числе у него самого, Горький повторял: "По существу мое отношение к социальной педагогике Толстого, Достоевского не изменилось и не может измениться. Смысл двадцатипятилетней работы моей, как я понимаю ее, сводится к страстному моему желанию разбудить в людях действенное отношение к жизни". Отвергая проповедь о необходимости терпения, Горький добавлял: "Подобные проповеди органически враждебны мне, и я считаю их безусловно вредными для моей страны". Эта мысль также вошла в теоретический канон социалистического реализма.

Как относиться нам к этой полемике сейчас, когда активизм Горького именуется "сатанинским" (Б.Парамонов), а герои послеоктябрьской лет заклеены за то, что они "мечутся, как угорелые"? Думается, что позиция Достоевского и Толстого, с одной стороны, и Горького - с другой, два полюса в диалектике правды, которые необходимо не противопоставлять друг другу как взаимоисключающие, а учитывать в поступательном движении общества. Вопрос об активизме волнует и современную философию (42; 12-13). Оправдавшиеся сомнения Достоевского, Толстого в эффективности социальных преобразований, нашедшие отклик и в произведениях писателей последующего поколения, их предостережения о негативных сторонах социальных катаклизмов не должны пониматься как абсолютный аргумент против активного преобразования жизни. Но это при условии, что ни одна из тенденций не будет искусственно насаждаться в административно-репрессивном порядке и обретать тот тотально-разрушительный характер, как это случилось в послереволюционной России. Если ранее идеи Толстого и Достоевского побивались авторитетом Горького, то нельзя допускать и обратного.

Итак, трансформация марксистских и ницшеанских начал в эстетике социалистического реализма очевидны. Можно согласиться с Л.Колобаевой в том, что мостом между ними были идеи жизни-борьбы, сопротивление среды, условности морали, пафос активизму, установка на волевой тип человека (29; 172). Но раскрытие генезиса социалистического реализма будет не полным без учета третьей его составляющей - богостроительства.

Богостроительство, которым занимались кружки Богданова-Луначарского при активном участии Горького, надо отличать от богоискательства (см. выше). Богоискатели и богостроители сближались в критическом отношении к официальной церкви. В остальном их позиции были разные, что нередко вызывало полемику. Богостроительство по сути дела означало пропаганду марксизма в форме понятной народу религиозной проповеди. Возникнув как "религия без Бога" (выражение Луначарского), оно приходит к мысли, что восставшие рабы могут иметь своего Бога (34; 49) и новое религиозное пролетарское сознание. Примечательно то, что в сознании Луначарского революционно-богостроительские идеи соединялись с ницшеанским: в мире нет смысла, но мы должны дать ему смысл. Сверхчеловек воспринимался как мост, ведущий в Эдем будущего, и Луначарский считал, что Ницше любил в нем еще не законченного Бога.

Современные философы (31; 30) сближают отношение Луначарского к людям, не способным двигаться в Эдем будущего с позицией автора "Антихриста": "Слабые и неудавшиеся должны погибнуть: первое положение нашего человеколюбия и надо еще помочь им в этом". Отсюда культивирование жестокости как отличительная черта послеоктябрьской действительности. Волюнтаристская богостроительская утопия начала века, склонность части большевиков к мифотворчеству обернется в 30-е г.г. реальностью обожествления верховной личности, с его страшным ритуалом, претворением мифа в реальность с помощью всемогущей государственной машины. А магия слова, о которой писал Богданов в утопическом романе "Красная звезда", вырождается в кривое зеркало партийной пропаганды застойных времен. Не следует во всем

последующем видеть какую-то личную вину Ницше, Луначарского или Богданова. Быстрое распространение идей указывает на подготовленность к ним общества, когда люди уже не нуждаются в текстах того или иного автора, чтобы жить и чувствовать по его прогнозу.

Опираясь на работы А.Луначарского "Основы позитивной эстетики", "Религия и социализм", А.Гангус и Б.Парамонов выводят соцреализм за пределы искусства. Для них он - замаскированная религия, а писатель выступает в роли жреца. Однако, сама по себе сакральность искусства вовсе не аргумент для его перечеркивания. Кроме того, опора на религиозный миф является одним из путей укоренения литературного произведения в культуре, безотносительно к мирозерцанию его автора (Ленин, яростно выступавший против богостроительства как идеологии и против богостроительского увлечения Горького, тем не менее это обстоятельство учитывал).

Революционное преобразование мира у автора "Матери" мыслится как построение царства Божьего на земле в духе первохристианства. По замечанию западных специалистов по теологии, видеть в настоящем ростки будущего (принцип нового творческого метода) - это есть, светская попытка подспудного осмысления христианской идеи. В "Матери" же закладывался и канон героя, приносящего искупительную жертву, переступающего во имя высокой цели не только через свои собственные желания, но и через своих близких. Апостольское имя Павел, его строгое лицо, монашеская суровость, обреченность на тюрьмы и ссылки, непосредственные отсылки к Евангелию рождают ассоциации со словами известного послания: "Меня уже приносят в жертву... Но ты переноси скорбь..., совершай дело благоверника..., проповедуй слово (5; 546). Здесь вспоминаются и более позднее жизнеописание другого Павла - о следовании житийному канону в романе Н.Островского не раз упоминалось в зарубежной критике. Рассказ о "благочестивом и праведном" Симеоне - Семене Давыдове и т.д. В то же время идеалы, утверждаемые соцреализмом, сближались и с ницшеанской концепцией человека, пренебрегающего любовью к ближнему во имя отдаленных целей ("Все любят близкое, но в большом сердце - и далекое", - говорит в "Матери" Андрей Находка), открывая длинную цепь типичных для соцреализма сюжетных перипетий: конфронтации-ненависти с родителями, обречение на смерть собственного ребенка во имя идеи и т.д.

Следующий шаг соцреалиста Горького - повесть "Исповедь", которая в советском литературоведении противопоставлялась "Матери" как ошибка писателя. Но как справедливо писал А.Синявский в статье "Роман Максима Горького "Мать" как ранний образец социалистического реализма" (25а; 91), повесть была закономерным и логическим развитием идеи богостроительства, глубоко заложенной еще в романе "Мать".

В "Исповеди" Горького на первый план выходят собственно религиозное искание героя на этот раз Матвея (Матфея). Полагая, что богов не ищут - их создают, Горький говорит о необходимости строительства Бога в душе человека. К такому выводу его подводили живучие социально-утопические идеи сознания народа, легенды о "земле обетованной" и "избавителе" и безоглядная убежденность в их истинности (23; 29-36). В финале "Исповеди" герой, разочаровавшись в официальных формах религии, приходит к идее народобожия, а автор под богостроительством понимает устройство народного бытия в духе коллективистическом, в духе единения всех по пути к единой цели - освобождению человека от рабства внутреннего и внешнего. Такая сакральность в отношении к народу как целому, наряду с героем, приносящим себя в жертву общему делу, сохранилось на всех последующих этапах развития социалистического реализма; она исключала полифоничность точек зрения, требовала в начале нейтральности, а позже и авторитарности стиля, его однонаправленной ответственности на читателя. Богостроительские идеи сохранялись у Горького до конца жизни.

"СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ" И "РЕАЛИЗМ"

И здесь необходимо разграничить понятие "социалистический реализм" и "реализм" не только в диахронике, учитывающий отличие позиции Горького от позиции его предшественников, но и в синхронном плане; больше того - в творчестве одного писателя. "Мать" и "Жизнь Клима Самгина" Горького, "Поднятая целина" и "Тихий Дон" Шолохова, "Города и годы" и "Необыкновенное лето" Федина, конечно же несут отпечаток идиостиля авторов, но тяготеют к разным идейно-художественным системам. Те особенности "Тихого Дона" или "Жизни Клима Самгина", которые обычно приводились в доказательство их соцреалистичности на поверку оказываются общими родовыми свойствами реализма XX в. Очевидно, надо признать, что социалистический реализм, имеющий свои художественные достижения и оказавший определенное влияние на литературу XX в. все же является течением гораздо более узким, чем нам это представлялось в советский период. Абрам Терц (А.Синявский) в статье "Что такое социалистический реализм" (1957) определил суть его так: "Телеологическая специфика марксистского образа мысли толкает к тому, чтобы все без исключения понятия и предметы подвести к Цели, соотнести с Целью,

определить через Цель... Произведения социалистического реализма весьма разнообразны по стилю и содержанию. Но в каждом из них присутствует понятие цели в прямом или косвенном значении, в открытом или завуалированном выражении. Это либо панегирик коммунизму и всему, что с ним связано, либо сатира на его многочисленных врагов" (48).

Действительно, характерной особенностью литературы социалистического реализма, социально-педагогической, по определению Горького, является ее ярко выраженное сращение с идеологией, сакральность, а также то, что эта литература фактически была особой разновидностью массовой литературы, во всяком случае, выполняла ее функции. Это были функции агитационно социалистические. Вспомним отзыв Ленина о "Матери" - "книге нужной и своевременной": "...Много рабочих участвовало в революционном движении несознательно, стихийно, и теперь они прочитают "Мать" с большой пользой для себя". Аналогичный смысл имело напутствие Горького начинающему Серафимовичу. Не случайно о рассказе "У обрыва" сохранилась такая партийная резолюция: "... Автор проповедует революционные идеи. Он доказывает, что революцию необходимо продолжать" (47; 408). Ярко выраженная агитационность литературы соцреализма проявлялась и в дальнейшем - в заметной заданности сюжета, композиции, часто альтернативной (свои/враги), в явной заботе автора о доступности его художественной проповеди, то есть некоторой прагматичности.

Разумеется, степень агитационности искусства могла быть разной: одно дело - "Мать" Горького, другое - стихи Д.Бедного. Разграничить уровни агитационности можно и в поэзии Маяковского. Луначарский в статье середины 20-х гг. - "Значение искусства с коммунистической точки зрения" предложил условное разграничение социалистического искусства на Агитационное и Большое. Большое - это "которое преследует художественную цель, то есть, которое дает целиком не приспособительно к недостаточному культурному уровню той или иной аудитории мысли и чувства, волнующие художника". Агитационное же "одевает свои поучения в художественность и делает таким образом эти поучения более действенными" и иллюстративными, добавим мы. Но большой талант преодолевал иллюстративность, как в "Поднятой целине" Шолохова.

Как всякое новое художественное явление, пролетарская литература сразу же стала объектом литературной борьбы. В критике начала века повторялись суждения типа: "Горький все более и более переходит на партийную точку зрения". "Горький решил отказаться от художественного творчества, чтобы превратиться в партийного агитатора". Агитационный характер литературных произведений воспринимался не только как "конец Горького" (Д.Философов), но и как объективное качество нового явления. Так А.Амфитеатров в статье "Новый Горький" отмечал практическую целесообразность "Матери", четкое осознание автором, "зачем и для кого он пишет, а отсюда и - что и как он пишет". Отсюда определение "Матери" как книги для рабочих. Сравнивая роман с боевым патроном, Амфитеатров заключал: "Это роман-программа, роман-пропаганда". В.Львов-Рогачевский увидел в "Матери" грех романтизма - отсюда сопоставление Данко с Павлом - тогда как более убедительными критик считал образы Весовщикова и Рыбина. Уничижительные эпитеты, которыми награждали нового Горького Амфитеатров и Львов-Рогачевский (и в этом они оказывались едины с З.Гиппиус, Эллисом) не заслоняют от нас довольно четко сформулированные особенности того, что позже получило название "социалистический реализм".

Такую же роль в воспитании подрастающего поколения в 20-е гг. играли "Неделя" Либединского, "Чапаев" Фурманова, "Железный поток" Серафимовича (а в 1934г. "задача идейной переработки и воспитания трудящихся в духе социализма" была отражена в Уставе Союза писателей - в определении социалистического реализма). Но, как правильно пишет М.Голубков, эти и подобные им произведения были лишь одной из тенденций: монистическая концепция литературного развития еще не сформировалась, альтернативные социалистическому реализму течения развивались достаточно свободно, подчас защищаемые самой верховной властью от произвола литературных чиновников. К таким альтернативным течениям относился реализм, включая и его социально-критическое ответвление, представленное, например, В.Вересаевым; неоромантизм в самых разных его проявлениях, неонатURALизм (в 20-е гг. с ним связывали имя А.Веселого). Заявки на новые направления содержались в ряде манифестов литературных групп.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ГРУППЫ 20-х ГГ.

После революции 1917 года по всей стране появилось множество различных литературных групп. Многие из них возникали и исчезали, даже не успевая оставить после себя какой-либо заметный след. Только в одной Москве в 1920 г. существовало более 30 литературных групп и объединений. Нередко входившие в эти группы лица были далеки от искусства. Так, например, была группа "Ничевоки", провозглашавшая: "Наша цель: истончение поэтического произведения во имя ничего".

Каковы были причины возникновения столь многочисленных и разнохарактерных литературных групп? Обычно на первый план выдвигаются материально-бытовые: "Вместе было легче выжить в тяжелых обстоятельствах русской жизни тех лет, преодолеть разруху, голод, наладить условия для нормальной работы и профессионального общения людей, причастных к литературе и искусству" (36; 184). Как отмечал В.Зазубрин, говоря о писательских организациях Сибири и Дальнего Востока после Октября, "все они возникали по содружеству, по знакомству, а не поэтическим или идеологическим признакам" (25; 169).

Надо также отметить, что в годы революции и гражданской войны активизировались "устные" формы литературной жизни. В историю литературы вошли кафе "Стойло Пегаса", "Кафе поэтов", "Привал комедиантов", "Красный петух", "Десятая муза" и др.

В обилии группировок сказывались и разные художественные пристрастия, и идейное размежевание. Как отмечала Н.Дикушина, хотя руководство партии с самого начала пыталось подчинить себе всю идеологическую жизнь страны, но в 20-е годы еще не была выработана и отработана "методика" такого подчинения (20; 270). Естественно, что такое "попустительство" со стороны партии в сфере искусства не могло не сказаться на его содержании и направлениях. Так, А.К.Воронский на совещании в ЦК РКП(б) в мае 1924 года говорил: "У нас создалось такое положение, что, вместо мощного потока писателей-коммунистов или рабочих-писателей, мы имеем ряд отдельных литературных кружков" (3; 160). Такие кружки, по мнению критика, "вносили... свое, иногда очень значительное, в современное искусство", но они все же не охватывают всего литературного потока, и часто в них преобладает "кружковой дух" (3; 160). Об этом же говорил и Л.Троцкий: "Автоматически кружковым, семинарским путем (искусство) не вырабатывается, а создается сложными взаимоотношениями, в первую голову - с различными группировками попутчиков. Из этого выскочить нельзя" (53; 66).

"Кружковой дух" действительно отравлял литературную атмосферу 20-х годов, способствуя разрастанию околотрудовитических склонов необъективным оценкам творчества писателей-современников. Группа самого Воронского дискредитировала творчество Маяковского и героико-романтическое стилевое течение в советской литературе. Ее противники - идеологи пролетарского искусства высокомерно отзывались о творчестве М.Горького, В.Маяковского, С.Есенина; футуристы отвергали "Жизнь Климента Самгина" Горького, "Разгром" Фадеева и т.д. "Всем мешали шоры групповщины, узость литературных теорий" (35; 144). Постоянная литературная борьба за отстаивание своих узкогрупповых интересов вносила в литературную атмосферу нервозность, нетерпимость, кастовость.

Очевидно, подобные явления дали повод Н.Грозновой назвать групповщину "болезнью литературы": "Мы привыкли утверждать,- пишет она, - что многочисленные литературные группировки и литературные манифесты тех лет - при всей разнохарактерности их эстетических устремлений - в целом отражали атмосферу творческого воодушевления и свидетельствовали о начале новаторских исканий литературы. Однако реальное положение было во многом иным" (18; 9). Большинство же современных критиков (а ранее и зарубежных) считают наличие множества литературных организаций естественным выражением на литературном уровне самых различных общественных представлений, взглядов, идей", видят в них эстетическую полифонию, плюрализм творческих методов (15).

Так или иначе, как бы ни оценивались группировки 20-х годов, "очевидно одно: в то время их не могло не быть" (35; 124), а издержки групповщины с лихвой окупались плюрализмом творческих методов. Отдельные группы развивались на фоне более крупных литературных объединений, включающих в свой состав писателей прежде всего двух литературных столиц - Москвы и Петрограда (Ленинграда). Всероссийский Союз поэтов функционировал в Москве в 1918-1929 гг. и связан с именами В.Каменского, В.Брюсова, Г.Шенгели; в Петрограде в 1920-1922 гг. и 1924-1929 гг. при участии А.Блока, Н.Гумилева, И.Садояфева, Н.Тихонова. Объединяя поэтов разных направлений и школ, Союз способствовал изданию книг, поэтических сборников и альманахов, устраивал литературные вечера. Всероссийский Союз писателей возник в 1918г. и также имел Московское и Петроградское отделение. В Москве председателем Союза был Б.Зайцев. Как вспоминает М.Осоргин, весь разнородный состав Союза легко объединился на этом имени. Активную роль в пору создания Союза играл И.Шмелев. (Осенью 1918г. он уже был в Крыму).

Большую роль в литературной жизни сыграл Петроградский Дом искусств (1919-1923). Там работали литературные студии - Замятина, Гумилева, Чуковского, было выпущено 2 одноименных альманаха. Наряду с Домом литераторов и Домом ученых он был "кораблем", "ковчегом", спасающим петербургскую интеллигенцию в годы революционной разрухи - роль Ноя возлагалась на Горького. (Недаром роман О.Форш о жизни в Доме искусств назывался "Сумасшедший корабль").

В наши дни, когда открываются ранее засекреченные архивы, появляется много новых данных о самых разных литературных объединениях 20-х г.г., публикуются их документы. Таковы, например, опубликованные В.Муромским устав, инструкции, переписка СДХЛ (Союз деятелей художественной литературы). Союз был образован в марте 1918 года в Петрограде. В него входили М.Горький, А.Блок, Н.Гумилев, А.Куприн, Е.Замятин, К.Чуковский и др. Стремление помочь своим членам материально было определяющим, но не единственным стимулом возникновения СДХЛ. Объединение ставило перед собой задачи защиты деятелей художественной литературы, помощи начинающим художникам слова из демократической молодежи и даже "партийного руководства". Все шло к тому, что СДХЛ станет неким литературным центром, объединяющим большую и лучшую часть русских писателей и представляющим их профессиональные интересы, причем не только в Петрограде, но и в других регионах страны: "действие Союза распространяется на всю территорию государства",- подчеркивалось в Уставе (36; 185). Однако уже к маю 1919 года объединение перестало существовать. Распад был предопределен двумя крупными инцидентами внутри СДХЛ, после чего группа писателей во главе с М.Горьким вышла из Союза.

Необходимо отметить старейшее Общество любителей русской словесности (1811-1930), среди председателей и членов которого были почти все известные русские писатели. В XX веке с ним связаны имена Л.Толстого, В.Соловьева, В.Короленко, В.Вересаева, М.Горького, К.Бальмонта, Д.Мережковского, В.Брюсова, А.Белого, Вяч.Иванова, М.Волошина, Б.Зайцева, А.Куприна, Н.Бердяева. В 1930г. это уникальное и активно пропагандирующее литературную классику общество разделило участь всех остальных объединений и групп.

Появилось немало новых материалов и к истории давно известных и, казалось бы, хорошо изученных групп и объединений.

СКИФЫ

Символизм как течение после Октября не развивался. А.Белый и Вяч.Иванов преподавали в Пролеткульте; молодые пролетарские писатели заимствовали у Белого символику, идеи космизма, урбанизма, но многое, разумеется, в том числе антропософия Белого, оставалась не востребовавшимся. В 1921 г. ушел из жизни А.Блок, а в 1924 - В.Брюсов. Но А.Белый весной 1928г., работает над автобиографическим очерком "Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития" и пропагандирует приемы своей литературной работы в известной серии "Как мы пишем". Пока же, в преддверии Октября и годы революции символисты, и прежде всего А.Блок примкнули к известной группе **"Скифы"** (1917-1918), возглавляемой Р.Ивановым-Разумником. Это были писатели разных школ и направлений (кроме А.Белого и А.Блока в группу входили С.Клычков, С.Есенин, П.Орешин, А.Чапыгин, О.Форш; в сборниках также печатались А.Ремизов, Е.Замятин, М.Пришвин). Их объединяли вначале близость к левым эсерам, потом - на первых порах - сотрудничество с советской властью и, главное, издание сборников "Скифы" (вышло всего 2 выпуска). В программной статье к первому сборнику, пронизанной разочарованием Февральской революцией, Иванов-Разумник излагал идущую еще от теории В.Соловьева "азиатскую" концепцию русской революции. В ней говорилось: "Мы снова чувствуем себя скифами, затерянными в чужой нами толпе, отслоненными от родного простора". После Октября революция мыслилась ими как размах революционной стихии, как крестьянский социализм. Революция понималась как шаг к подлинно "скифской" революции - новому "вознесению" духа. Такая позиция отразилась в известном стихотворении А.Блока "Скифы" (1918); она была близка французским сюрреалистам, мечтавшим низвергнуть реализм буржуазного миропорядка и возродить великое царство стихийной жизни: "Приходите же вы, москвичи, ведите за собой бесчисленные отряды азиатов, растопчите европейскую афтер-культуру",- полемически цитировал Луначарский их призыв. Представление о революции как о крестьянском рае отразилось у С.Есенина в поэмах 1918г., у Н.Клюева. После распада "Скифов" А.Белый выпускал журнал "Записки мечтателя" (1918-1922).

Иванов-Разумник, придававший большое значение мифологическому символизму, ориентировался на древние славянские истоки русской культуры и поддерживал противостояние машинной цивилизации поэтов природы, как Клюев.

Акмеисты, в свое время объединившиеся в группу "Цех поэтов" (1911-1914) после Октября возобновляют активную организационную деятельность. Истинным вождем, душой этого направления был Н.Гумилев - поэт, прозаик, драматург, критик, солдат и путешественник.

Вернувшись в 1918 г. на родину, когда другие спешно ее покидали, Гумилев окунается в литературную и организационную деятельность: он при Доме искусств открывает студию "Звучащая раковина", заново создает "Цех поэтов" (1920-1922), куда вошли молодые литераторы Н.Оцуп, Г.Адамович, К.Вагинов; участвует вместе с Горьким в работе издательства "Всемирная

литература", становится председателем Петро-градского отделения "Союза поэтов", издает свои книги. (О деятельности Н.Гумилева вплоть до ареста и гибели в 1921 г. подробно рассказано в мемуарах И.Одоевцевой "На берегах Невы".- М., 1988).

Продолжалась скрытая полемика акмеистов с символистами. О.Мандельштам в статье "О природе слова" говорил о лжесимволизме, и в этом была доля истины, т.к. в творчестве пролетарских поэтов стремление прибегнуть к революционно-космической символике зачастую выглядело пародией. Эстетика же акмеизма с ее возвращением слову его предметного содержания, "эстетизацией земного" находила свое развитие не только у его признанных оставшихся в России мастеров - А.Ахматовой, О.Мандельштама, М.Кузмина, В.Нарбута, С.Городецкого, но и поэтов нового поколения, таких, как молодой Н.Тихонов, плодотворно развивавшийся под явным воздействием Н.Гумилева. Тихонов возглавлял группу "Островитяне". Там же, в Петербурге, в эти годы работала группа "Кольцо поэтов" имени К.М. Фофанова. Между группами была тесная связь: достаточно сказать, что К.Вагинов входил во все указанные группы. Свое восхищение акмеизмом Вагинов выразил в романе "Козлиная песнь", где в образе Александра Петровича современники узнавали Гумилева.

Но "ко двору" революционной власти, несомненно, пришлось футуристы. "Центрифуга", куда входили Б.Пастернак, Н.Асеев, существовала и в первые годы советской власти. В 1922 г. некоторые поэты ушли в ЛЕФ (см. ниже), другие объединились в группу экспрессионистского характера (сб. "Московский Парнас").

Большинство футуристов, прежде всего кубофутуристы, считая себя "новыми людьми новой жизни", восторженно приняли Октябрь, мечтали о мировой революции (хотя Д.Бурлюк оказался в эмиграции). "Председателем Земного шара" объявил себя В. Хлебников. Маяковский, по его же собственному признанию, "Пошел в Смольный. Работал. Все, что приходилось". И как заметил В.Ходасевич, "для большевиков... он оказался истинной находкой", его группа оказалась первой, на которую "было обращено покровительство власти" (51; 178). В трудном 1918 г. футуристы получали бумагу и типографский услуги, почти бесплатно открывали кафе с эстрадой. Среди футуристов было немало поэтов, которым социалистическая агитация Маяковского была чужда, они увлекались лишь поэтическим экспериментом, и тем не менее "пытались требовать, чтобы власть издала декрет о признании футуризма господствующей литературной школой" (51; 180). Это вызвало настороженность правительства, и в августе 1922 г. Троцкий, обращается с запросом к итальянским коммунистам: "Не сможете ли Вы мне сообщить, какова политическая роль футуризма в Италии? Какова была позиция Маринетти и его школы во время войны? Какова их позиция теперь? Сохранилась ли группа Маринетти? Каково ее отношение к футуризму?"(11; 118).

Мы не знаем, было ли отправлено это письмо, получен ли ответ, но нам известна директива Ленина, державшегося традиционных эстетических вкусов: "А Луначарского за футуризм сечь!"

ЛЕФ

В этих условиях в конце 1922 г. образовалась группа ЛЕФ (Левый фронт искусства), куда входили В.Маяковский, Б.Арватов, В.Каменский, Б.Пастернак, Н.Асеев, В.Шкловский, О.Брик, С.Кирсанов, С.Третьяков, Н.Чужак. К ЛЕФу были близки, вызывавшие большой интерес у писателей-лефовцев, кинорежиссеры - С.Эйзенштейн, Д.Вертов (59; 223-243).

Под названием **Левый фронт** подразумевался (кроме левизны футуризма в целом) отход группы от правого крыла футуризма, чуждого социальной проблематики. Эстетические принципы объединения изложены Маяковским в "Письме о футуризме" и в коллективном манифесте "За что борется ЛЕФ?" (32; 30-35). В поисках новых форм контакта искусства и революции лефовцы выступили против декоративного "даже революционного по своему духу" искусства, не принятого ни "безъязыкой улицей", ни правительством. В этот период были вынуждены отойти от революции такие художники как Кандинский, Малевич. Лефовцы, не возвращаясь к традиционным формам, стали считать искусство простой ступенью к участию художника в производстве ("Я тоже фабрика, А если без труб, то, может, мне Без труб труднее", - писал Маяковский). Каждая область искусства, согласно концепциям Лефа, должна была осмыслить свою технику в тех понятиях и представлениях, которыми пользовалось производство. Искусство должно было раствориться в нем.

Такая вульгарно-социологическая концепция Лефа, разработанная в основном Б.Арватовым, оказало влияние и на лирику Маяковского, выступившего против "вселенского" быта за полное растворение индивидуальных форм жизнедеятельности людей в коллективных форм (18а; 53-60).

Лефовцы выдвинули теорию "социального заказа", идею "производственного" искусства. Эта группа афишировала себя как "гегемона" революционной литературы и нетерпимо относилась к

другим группам. Они пришли к отрицанию художественной условности, а из литературных жанров признавали только очерк, репортаж, лозунг; отрицали вымысел в литературе, противопоставляя ему литературу факта. Отвергая принцип литературного обобщения, лефовцы тем самым умаляли эстетическую, воспитательную роль искусства.

Характерное для Лефа социологическое понимание искусства обусловило интерес писателя к документальному, хроникальному кино. "Кинематограф и футуризм как бы идут навстречу друг другу", - отмечала критика тех лет. Движение киноленты ассоциировалось с движением истории или человеческой жизни. Но хроникальность понималась скорее как форма подачи материала: лефовцы не вникали, соответствует ли кинофакт действительности, поэтому высоко ценили фильм Эйзенштейна "Броненосец "Потемкин" и отвергали его же фильм "Октябрь" (4; 61-63). Лефовцы и в литературе активно осваивали принцип монтажа, который, например, в поэмах Маяковского ("Хорошо!"), Н.Асеева проявлялся в намеренной фрагментарности, в дроблении повествования на резко контрастные эпизоды - "кадры" - в их калейдоскопичной сменяемости, управляемой ассоциативным мышлением. Порой связь с кинематографом проявлялась в названиях глав и подглавок, играющих роль титров (поэма Маяковского "Про это").

Очевидна эволюция футуризма от идеи крайней автономии художественной формы к идее полного прагматизма ("социальный заказ", "литература факта") к социологическому подходу к литературе ("С радостью готовы растворить маленькое "мы" искусства в огромном "мы" коммунизма"). Тем не менее в плане поэтики лефовцы ориентировались на ОПОЯЗ (Общество по изучению поэтического языка, куда входили Ю.Тынянов, В.Шкловский и др.), заявляя: "Формальный метод - ключ к изучению искусства". Л.Троцкий видел парадоксальность в том, что русский формализм как теория, противостоящая социологическому марксистскому подходу к изучению искусства, тесно связал себя с русским футуризмом "в то время, как последний более или менее капитулировал перед коммунизмом" ("Литература и революция").

В 1928 г. Маяковский вышел из ЛЕФа, но не порвал с ним связи, пытаясь летом 1929 г. преобразовать ЛЕФ в РЕФ (революционный фронт искусства). Но после окрика "Правды" 4 декабря 1929 г. и вступления Маяковского в ассоциацию пролетарских писателей РЕФ прекратил свое существование.

ИМАЖИНИЗМ

В январе 1919 г. С.А.Есенин, Р.Ивнев, А.Б.Мариенгоф, В.Г.Шершеневич и др., именовавшие себя "Верховным Советом Ордена имажинистов", выступили с изложением принципов нового, альтернативного футуризму (это оговаривалось специально) литературного направления - имажинизма (32; 37-54). Предпосылками платформы этой группы были еще дореволюционные статьи В.Шершеневича об "имажионизме". В мае 1918г. заявила о себе группа Мариенгофа в Пензе (вскоре он переехал в Москву). Официальной структурой, зарегистрированной Московским советом группы, была "Ассоциация вольнодумцев" в Москве, образованная в сентябре 1919г. Есенин даже был избран - 20 февраля 1920г. - ее председателем. Ассоциация стала выпускать журнал с манерным названием "Гостиница для путешествующих в прекрасном".

Группа стала хорошей творческой школой и довольно многочисленной: в нее входили, кроме названных писателей, Р.Ивнев, И.Грузинов; будущий известный киносценарист Н.Эрдман и др. (53а). В творческих поисках участвовали художники и композиторы: "Живописный манифест" был включен в Декларацию имажинистов в 1919г., а музыкальный манифест был оглашен весной 1921г. "Штаб-квартирой" имажинистов было кафе "Стойло Пегаса"; сборники выходили в издательстве "Имажинисты".

В отличие от футуристов, искавших стыка между искусством и социальной практикой, имажинисты провозглашали "победу образа над смыслом": *imago* (лат.) - образ. Напомним, что в 1910г.г. имажиизмом именовалась школа в англоязычной поэзии - Т.Элиот, Д.Лоренс, Р.Олдингтон и др., принципами которой были несущественность тематики, чистая образность, ассоциативность мышления, но и точность изображения лирического переживания. Русские имажинисты считали всякое содержание в художественном произведении таким же глупым и бессмысленным, как наклейки из газет на картины... "Поэт - это тот безумец, который сидит в пылающем небоскребе и спокойно чинит цветные карандаши для того, чтобы зарисовать пожар. Помогая тушить пожар, он становится гражданином и перестает быть поэтом", - писал В.Шершеневич.

Отвергая представления о целостности, завершенности художественного произведения, имажинисты считали, что из стиха без ущерба можно изъять одно словообраз или вставить еще десять. Имажинистское стихотворение могло не иметь содержания, но насыщалось словесными образами, которые подчас трактовались, несмотря на полемику, в духе раннего футуризма.

В.Шершеневич в книге "2х2=5" писал: "Слово вверх ногами: вот самое естественное положение слова, из которого должен родиться образ..."

В таком эпатаже было нечто родственное футуризму: революционное отрицание традиций. Мариенгоф многозначительно писал: "Покорность топчем сыновью, Взяли вот и в шапке нахально сели, Ногу на ногу задрал" ("Октябрь"). "... Я иконы ношу на слом. И похабную надпись заборную Обращая в священный псалом" (В.Шершеневич). Надо сказать, что не только советская, но и зарубежная критика тех лет отделяла Есенина от имажинистов, видя в последних сильное разрушающее начало. Так, в 1922г. в одном из берлинских изданий утверждалось: "Разрушение - вот основное содержание всей этой поэзии имажинистов - от старого знакомого Вадима Шершеневича до вынесенного гребнем революционной волны на поверхность литературы Анатолия Мариенгофа. В то время (...), когда поэты деревни вроде Клюева и Есенина принимают (революцию) как религию нового Спаса, имажинисты разрушители только потому, что рушительство - их стихия, ибо они (...) яркие, но ядовитые цветы, вынесенные накупью революции" (34а; 66).

Есенин действительно занимал в группе особую позицию, утверждая образность, основанную на естественной образности народного языка, а порой - как в статье "Быт и искусство" - вступал в прямую полемику (1921). Однако приуменьшать роль группы в творческой биографии Есенина, как это порой делалось в советском литературоведении, не стоит. Есенинская "теория образных впечатлений", изложенная в трактате "Ключи Марии" (1918), оказалась близка остальным членам группы, хотя они разрабатывали свою концепцию на более формалистической основе. Есенин, очевидно, не мог согласиться с такой, например, строкой из Декларации: "Имажинизм борется за отмену крепостного права сознания и чувства". Тем не менее он, обращаясь к В.Кириллову, говорил: *"Ты понимаешь, какая великая вещь и-ма-жи-низм! Слова стерлись, как старая монеты, они потеряли свою первородную поэтическую силу. Создавать новые слова не можем. Словотворчество и заумный язык - это чепуха. Но мы нашли способ оживить мертвые слова, заключая их в яркие поэтические образы. Это создали мы, имажинисты. Мы - изобретатели нового"* (27; 170).

Интересно, что, несмотря на творческий спор с футуризмом, весной 1920г. в Харькове Есенин и Мариенгоф публично на одном из своих поэтических вечеров, приняли Хлебникова в ряды имажинизма, а затем выпустили втроем коллективный сборник "Харчевня зорь" (43; 292).

Между тем противоречия внутри "постояльцев" "Гостиницы..." (и творческого и личного характера) нарастали, и Есенин отошел от Мариенгофа. После того, как Есенин и Грузинов письмом в "Правду" от 31 августа 1924г. неожиданно (к возмущению всех остальных ее членов) объявили группу имажинистов распущенной, она стала заниматься в основном издательской деятельностью. В 1928г. В.Шершеневич говорил: "Наличие отдельных имажинистов отнюдь не означает самый факт существования имажинизма. Имажинизма сейчас нет ни как течения, ни как школа" (12; 58).

КОНСТРУКТИВИЗМ

В 1923 г. К.Л.Зелинским, И.Л. Сельвинским, А.Н.Чичериным было провозглашено преимущественно авангардное течение с установкой на поэтический эксперимент - "конструктивизм", к которому примыкали В.А.Луговской, В.М.Инбер, Э.Г.Багрицкий и др. Декларация группы вышла под претенциозным названием: "ЗНАЕМ. Клятвенная конструкция (Декларация) конструктивистов-поэтов". В ней, в частности, говорилось:

"Конструктивизм как абсолютно творческая (мастерская) школа утверждает универсальность поэтической техники; если современные школы порознь вопят: звук, ритм, образ, заумь и т.д., мы, акцентируя, И, говорим: И - звук, И - ритм, И - образ, И - заумь, И - всякий новый возможный прием, в котором встретятся действительная необходимость при установке конструкции".

В своих программных сборниках они именовали себя выразителями "умонастроения нашей переходной эпохи", сторонниками "технизма", игнорирующими национальную природу искусства, а свой метод определяли как "итог мирового масштаба". Главным теоретиком литературного центра конструктивистов, созданного в конце 1924 г., стал К.Зелинский. Он полагал: "Конструктивизм - это математика, раз-литая во все сосуды культуры". И.Сельвинский давал даже чисто алгебраическое определение конструктивизма. Выдвинутый конструктивистами лозунг "Смерть искусству!" (А.Ган) превосходит почти аналогичный тезис современного постструктурализма.

Индивидуальную систему звуков для записи своих фонетических опытов разработал А.Н.Чичерин. В труде "Кан-Фун" (1926) он стремится выявить функции ритмической единицы обозначением

краткости и долгот, тембров, темпов, тонаций, интонаций, пауз, вводил показатели разнохарактерных призывов, изобретал новые знаки для новых звучаний (7; 27).

В 1930 г. "Конструктивизм" как группа, не отвечающая духу времени, самораспустился.

СЕРАПИОНЫ БРАТЯ

В начале февраля 1921 г. несколько молодых писателей при Петербургском Доме Искусств (его быт отражен в романе Ольги Форш "Сумасшедший корабль") - образовали группу "Серапионовы братья" (по названию кружка друзей в одноименном романе Э.Гофмана). В нее вошли Вс. Иванов, К.Федин, Н.Тихонов, М.Зощенко, В.Каверин, Н.Никитин, М.Слонимский. Атмосфера была дружественной. "В комнате Слонимского каждую субботу собирались мы в полном составе и сидели до глубокой ночи, слушая чтение какого-нибудь нового рассказа или стихов, и потом споря о достоинствах или пороках прочитанного,- вспоминал К.Федин.- Мы были разные. Наша работа была непрерывной борьбой в условиях дружбы" ("Горький среди нас").

В манифесте "Почему мы "Серапионовы Братья"?", написанном 19-летним студентом, рано умершим Л.Лунцем, подчеркивался отказ от "тенденциозности". Заранее отвечая на неизбежный вопрос: "С кем же вы, "Серапионовы Братья"?", Лунц утверждал: "Мы с пустынным Серапионом" (32; 57-58). Там же он утверждал, что искусство "без цели и без смысла: существует потому, что не может не существовать", хотя с ним соглашались далеко не все. "Серапионы", по крайней мере, в теоретических поисках, "между Сциллой реализма и Харибдой символизма шли курсом, проложенным акмеизмом" (14; 204).

"Серапионы" уделяли большое внимание многообразию творческих подходов к теме, занимательности сюжетостроения ("Города и годы" К.Федина), фабульному динамизму (произведения В.Каверина и Л.Лунца), мастерство орнаментальной и бытовой прозы (Вс.Иванов, Н.Никитин, М.Зощенко). Ныне стали известны новые подробности из жизни группы, протекавшей под влиянием Е.Замятина. "Дядька" молодых писателей, выступал против "реалистически-бытового двуперстия" за модернистскую интерпретацию реальности.

Художественный опыт "серапионов" высоко ценил и поддерживал М.Горький (16; 561-563). Об этом свидетельствует и его переписка с К.Фединым, и книга последнего "Горький среди нас". В письме к другому "серапиону" - М.Слонимскому - Горький писал в августе 1922г.:

"Она (группа - Л.Е.) для меня самое значительное и самое радостное в современной России. На мой взгляд - и я уверен, что не преувеличиваю, - вы начинаете какую-то новую полосу в развитии литературы русской".

Это была констатация успеха: в декабре 1921г. "серапионы" в числе 97 литераторов приняли участие в конкурсе на лучший рассказ и получили 5 из 6 премий. И хотя первый выпуск альманаха "Серапионовы братья" остался единственным, члены группы печатались и в России, и за рубежом, завоевывая все большее признание читателей, несмотря на окрики "Правды" (досталось и Горькому, хвалившему "серапионов"). В дальнейшем даже память об объединении талантливых писателей была осквернена докладом А.Жданова о журналах "Звезда" и "Ленинград" (1946), где поводом для травли М.Зощенко стала его причастность к "серапионам".

ПЕРЕВАЛ

В конце 1923г. вокруг редактируемого А.К.Воронским журнала "Красная новь" образовалась группа "Перевал" (название было дано по статье А.Воронского "На перевале (дела литературные)"). Первоначально в группу входили А.Веселый, Н.Зарудин, М.Светлов, М.Голодный, а позднее - И.Катаев, Э.Багрицкий, М.Пришвин, А.Малышкин. В отличие от многих других групп, перевальцы подчеркивали свои связи с лучшими традициями русской и мировой литературы, отстаивали принципы реализма и познавательную роль искусства, не признавали дидактику и иллюстративность.

Подчеркивая свою органическую принадлежность к революции, перевальцы тем не менее были против "только внешнего ее авторитета", отвергали оценку литературных явлений с позиций классовых и утверждали духовную свободу художника. Их интересовала не социальная принадлежность писателя, будь он "попутчик" или пролетарий, а только богатство его творческой индивидуальности, художественная форма и стиль. Они выступали против "всяких попыток схематизации человека, против всякого упрощенчества, мертвящей стандартизации" (32; 114). В статьях и книгах ведущих критиков группы А.Воронского, Д.Горбова (постоянного оппонента ЛЕФа и РАПП), А.Лежнева талантливо анализировались многие произведения М.Горького, А.Фадеева, Д.Фурманова, С.Есенина, А.Белого, С.Клычкова, Б.Пильняка.

Идейным и творческим руководителем группы был А.К.Воронский (1884-1943), "универсальный" человек, чей талант "равно проявлялся в литературно-критическом творчестве, в организации журнального дела и в книгоиздании". В заявлении, адресованном ЦК ВКП(б) от 12 марта 1930 года, Воронский так характеризовал свое "содружество": "Писатели "Перевала" ближе к революции, органичнее воспринимают ее. Они не обросли ни договорами "на полное собрание сочинений", ни дачами, ни домами, ни мебелью, ни "славой". За последние годы они много учились и научились. Их успехи в художественном мастерстве очень значительны. Работа их в поисках нового жанра, стиля, динамического образа заслуживает серьезнейшего внимания" (20; 270-286).

Но, несмотря на это, в "Коммунистической академии" в 1930 г. состоялся форменный суд над "Перевалом", а после второго ареста А.К.Воронского (погиб в ГУЛАГе) в 1937г. были репрессированы многие "перевальцы".

ПРОЛЕТКУЛЬТ

Ведущее место в литературном процессе послеоктябрьских лет заняла, как говорили тогда, пролетарская литература. В 1918-1920г.г. издавались поддерживаемые правительством журналы "Пламя" (Петроград) и "Творчество" (Москва).

Наиболее активную деятельность в первые годы революции развивали поэты и прозаики Пролеткульта. Оформившись 19 октября 1917 г. (т.е. за неделю до Октябрьской революции), он ставил своей целью развитие творческой самостоятельности пролетариата, создание новой пролетарской культуры. После Октябрьской революции Пролеткульт стал самой массовой и наиболее отвечающей революционным задачам организацией. Он объединял большую армию профессиональных и полупрофессиональных писателей, вышедших главным образом из рабочей среды. Наиболее известны М.Герасимов, А.Гастев, В.Кириллов, В.Александровский, критики В.Плетнев, Вал. Полянский. Почти во всех крупных городах страны существовали отделения Пролеткульта и свои печатные органы: журналы "Пролетарская культура" (Москва), "Грядущее" (Петербург).

Концепция пролетарской культуры с ее утверждением классового, пролетарского начала в идеологии, эстетике, этике оказалось чрезвычайно распространенной в идейно-художественной жизни первых лет революции.

Теоретики Пролеткульта трактовали художественное творчество как "организацию" коллективного опыта людей в виде "живых образов" (32; 26). В их выступлениях преобладали догматические идеи об ущербности всего личного, о превосходстве практической деятельности над духовной. Это была механистическая, абстрактная теория пролетарской культуры, в которой индивидуальность, личность - "я" - подменялась безликим, коллективным "мы" (19; 119). Противопоставляя коллектив личности, всячески умаляя последнюю, А.Гастев предлагал квалифицировать "отдельную пролетарскую единицу" литерами или цифрами. "В дальнейшем эта тенденция,- писал он,- незаметно создает невозможность индивидуального мышления, претворяясь в объективную психологию целого класса с системами психологических включений, выключений, замыканий". Общеизвестно, что именно эти странные "проекты" дали материал Е.Замятину: в антиутопии "Мы" нет имен, а лишь номера - Д-503, О-90, 1-330.

Пролеткультовцы считали необходимым отказаться от культурного наследия, резко противопоставляли пролетарскую культуру всей предшествующей ("буржуазный язык", "буржуазная литература", по их мнению, должны исчезнуть). Эстетическими принципами, соответствующими психологии рабочего класса, были объявлены "коллективно-трудова" точка зрения на мир, идея "одухотворенного единства" с машиной ("машинизм"). Привлекая и воспитывая писателей из рабочей среды, пролеткультовцы изолировали их от всех других слоев общества, в том числе от крестьянства и интеллигенции. Так, теоретик Пролеткульта Федор Калинин полагал, что только писатель-рабочий может услышать "шорохи души" пролетариата.

Деятельность Пролеткульта была подвергнута резкой критике В.И.Лениным в письме ЦК РКП(б) "О пролеткультах", и в начале 20-х годов эта организация была ликвидирована в административном порядке. Причину ликвидации Пролеткульта А.В.Луначарский объяснял тем, что Ленин "не хотел создания рядом с партией конкурирующей рабочей организации" (1; 85). Сказалось, очевидно, и резко негативное (еще с 1908 г.) отношение Ленина к махистской философии идеолога и теоретика Пролеткульта А.А.Богданова (1873-1928), который в свою очередь полагал, что "наш марксизм очень опасен, он может служить идейной основой для авантюры и жестоких поражений. Частью же он, в форм ленинизма, уже сыграл эту роль" (9; 89).

В настоящее время возрождается интерес не только к дореволюционным утопическим романам Богданова "Красная звезда", "Инженер Менни", но и к философским взглядам

("эмпириокритицизму"), к созданному в 1913-1917 гг. двухтомному труду "Всеобщая организационная наука", предвосхитившей идеи кибернетики.

Что же касается деятельности А.А.Богданова в рамках Пролеткульта, то она в современной критике вызывает двойственное отношение. Н.Дикушина видит "трагическое противоречие: яркая сильная личность Богданова, одного из образованнейших людей русской социал-демократии и рожденная им механистическая, абстрактная теория пролетарской культуры", подменяющая индивидуальность "безликим коллективным "мы" (19; 119-120). Для нее именно Богданов и даже его дореволюционные романы - главный объект критики Замятина.

Вл. Воронов, напротив, исходит из слов В.Плетнева: "Между точкой зрения Пролеткульта и Богданова лежит ряд серьезнейших разногласий" и призывает различать Богданова и богдановщину: недооценка личности и преувеличение коллективного начала в новой культуре у Богданова "не имеют ничего общего с вульгарными взглядами многих пролеткультовских руководителей" (8а; 8-9). Очевидно, наследие Богданова еще ждет своего объективного исследования.

"КУЗНИЦА" И ВАПП

В 1920 г. из Пролеткульта вышла группа поэтов - В.Александровский, Г.Санников, М.Герасимов, В.Казин, С.Обрадович, С.Родов и др. и образовала свою группу "Кузница" (выпускала по 1922 г. журнал "Кузница"). Он фактически стал органом независимого от Пролеткульта Всероссийского Союза пролетарских писателей. Этот Союз был учрежден на I Всероссийском съезде пролетарских писателей в Москве в октябре 1920г. Его ядром стала "Кузница". Начиная со второй половины 1921г., Союз получил название Всероссийская Ассоциация пролетарских писателей (ВАПП). Именно с творчеством входивших в пролетарские организации писателей связана та тенденция в литературе, которая получила потом определение литература социалистического реализма. Многие из них - Ф.Гладков, А.Серафимович и др. - поддерживали связь с М.Горьким или ориентировались на него (Ю.Либединский, Д.Фурманов).

С "Кузницей" - и группой, и журналом - связана деятельность поэтов В.Кириллова, А.Гастева, И.Филиппченко). Сохраняя верность общим теоретическим установкам Пролеткульта, что отражено в "Декларации пролетарских писателей "Кузницы" (32; 50-54), "Кузница" гораздо больше внимания уделяла поэтике; с нею связан определенный этап советской романтической поэзии, в общем-то подкупающей искренностью и силой чувств: "Ее высокий утопизм рожден верой в безграничные возможности свободного человеческого братского человечества" (46; 263).

С наступлением НЭПа некоторые поэты испытали творческий кризис и на первый план (в 1925-1926г.г.) вышли прозаики-реалисты этой группы, авторы известных произведений - Ф.В.Гладков ("Цемент"), Н.Ляшко ("Доменная печь"), А.Новиков-Прибой ("Цусима").

В 1931 г. "Кузница" "растворилась" в Российской ассоциации пролетарских писателей.

ДРУГИЕ ГРУППЫ ВАПП

В 1922 г. образовались группы "Молодая гвардия", "Октябрь", "Рабочая весна", "Вагранка", которые с марта 1923 г. организационно стали входить в Московскую АПП. Лидировала в этом объединении группа "Октябрь" с журналом "На посту", выдвигавшим задачу строительства "своей классовой культуры, а, следовательно, и художественной литературы". С названными группами было связано немало известных советских писателей: с "Молодой гвардией" - комсомольские поэты А.Жаров, М.Светлов, А.Безыменский, М.Голодный, прозаики - М.Колосов и начинающий М.Шолохов. При группе работала студия прозаиков, которой руководил О.Брик, уделявший, как и ОПОЯЗ, внимание литературной технике: сюжету, приемам письма. С "Октябрем" - Д.Фурманов, Ю.Либединский, вначале работавший в редакции альманаха "Молодогвардейцы". О мироощущении писателей, называвших себя пролетарскими (хотя они были выходцами из интеллигенции) можно сказать словами А.Фадеева: "Нас соединяло ощущение нового мира как своего и любовь к нему". С этими писателями в революции пришло новое содержание, поданное с революционных позиций. Для революционной беллетристики типична повесть Ю.Либединского "Неделя". Журнал "На посту" занял резко нигилистическую позицию как по отношению к классическому наследию, так и к современным непролетарским писателям - "попутчикам" - по отношению к которым "напостовцы" нагнетали атмосферу межгрупповой борьбы. (Полемике с такой позицией "напостовцев" вел А.Воронский). Отстаивание пролетарской литературы велось с вульгарно-социологических позиций.

Остроту ситуации тех лет обнажает письмо в ЦК РКП(б), подписанное 36 писателями, среди которых были В.Катаев, Б.Пильняк, С.Клычков, С.Есенин, О.Мандельштам, И.Бабель, М.Волошин,

В.Инбер, М.Пришвин, М.Зощенко, Н.Тихонов, А.Толстой, В.Каверин, Вс.Иванов, М.Шагинян и другие. В письме отмечалось: "Мы протестуем против огульных нападок на нас. Тон таких журналов, как "На посту", и их критика, выдаваемые притом ими за мнение РКП в целом, подходят к нашей литературной работе заведомо предвзято и неверно. Мы считаем нужным заявить, что такое отношение к литературе не достойно ни литературы, ни революции и деморализует писательские и читательские массы" (3, 156).

Нужно отметить, что в 20-е годы партийное руководство еще достаточно либерально относилось к наличию в литературе различных организаций, направлений и тенденций. На уже упоминавшемся совещании в ЦК РКП(б) 9 мая 1924 года Н.И.Бухарин говорил: "Мы должны во что бы то ни стало лелеять ростки пролетарской литературы, но мы не должны шельмовать крестьянского писателя, мы не должны шельмовать писателя для советской интеллигенции... Группировки здесь могут быть многообразны, и чем больше их будет, тем лучше. Они могут отличаться в своих оттенках. Партия должна намечать общую линию, но нам нужна все-таки известная свобода движения внутри этих организаций" (3; 174-175).

Следствием данного совещания стало то, что в 1925 году появилась резолюция ЦК РКП(б) "О политике партии в области художественной литературы", и журнал "На посту" был закрыт. В резолюции выдвигался тезис о "свободном соревновании различных группировок и течений". Но свобода тут же ограничивалась: соревнование должно было проходить на основе пролетарской идеологии. Этим объясняется трагическая судьба крестьянских поэтов.

РАПП

Самой мощной литературной организацией 20-х годов была Российская ассоциация пролетарских писателей (РАПП), официально оформившаяся в январе 1925 года в рамках ВАПП. В ассоциацию входили многие крупные писатели: А.Фадеев, А.Серафимович, Ю.Либединский и др. Ее печатным органом стал новый (с апреля 1926 г.) журнал "На литературном посту", он сменил осужденный в подтексте резолюции ЦК журнал "На посту". Бывшие "напостовцы" оказались в "левом меньшинстве", что стало поводом жестокой борьбы внутри ВАПП, а РАПП выдвинула новую, как казалось тогда, идейную и творческую платформу пролетарского литературного движения. Активную роль в жизни РАПП играли А.Фадеев, Ю.Либединский, В.Ставский и критики Л.Авербах, И.Гроссман-Рощин, А.Селивановский, В.Ермилов, Г.Лелевич. Первый Всесоюзный съезд пролетарских писателей (1928) реорганизовал Всероссийскую ассоциацию. Пролетарские ассоциации всех национальных республик были объединены в ВОАПП и во главе этого Всесоюзного объединения стала РАПП. "Именно она была призвана объединить все творческие силы рабочего класса и повести за собою всю литературу, воспитывая также писателей из интеллигенции и крестьян в духе коммунистического мировоззрения и мироощущения" (35; 140). Но РАПП, к сожалению, эти надежды не оправдала и задачи не выполнила, а зачастую действовала в разрез обозначенным в критике задачам, насаждая дух групповщины.

В отличие от Пролеткульта и "Октября" рапповцы призывали к учебе у классиков, особенно у Л.Толстого, в этом проявилась ориентация группы именно на реалистическую традицию. Но в остальном рапповцы не зря аттестовали себя как "неистовых ревнителей пролетарской чистоты" (Ю.Либединский). Это подтверждают известные выступления Ю.Либединского "Художественная платформа РАПП" (1928), А.Фадеева "Долой Шиллера!" (1929). Центральный орган РАПП "На литературном посту" в развязном тоне писал о Горьком, Маяковском, Есенине (что вызвало резкие возражения А.Фадеева); требовал установления гегемонии пролетарских писателей административным путем, посредством передачи им органов печати, вытеснения "попутчиков" из журналов и сборников, хотя пролетарская литература в то время была еще слаба, а среди так называемых "попутчиков" были крупные мастера художественного слова. К концу 20-х г.г. фактически исчезли все непролетарские писательские группы, а попытки реанимировать (1929) всероссийский Союз писателей, объединяющий "попутчиков", или создать Федерацию - Федеральное объединение советских писателей (ФОСП), куда наряду с ВАПП и "Кузницей" вошли ВСП, ВОКП, "Перевал", ЛЕФ, конструктивисты, эффекта не дали.

РАПП унаследовала и даже усилила вульгарно-социологические нигилистические тенденции Пролеткульта. Она заявила о себе не только как о пролетарской писательской организации, но и как о представителе партии в литературе и выступления против своей платформы рассматривала как выступление против партии (20; 270).

Претензии РАПП на лидерство были велики. Они полагали себя создателями лучших творений пролетарского литературного творчества, не хотели видеть, что и вне РАПП развивается литература. Налитпостовцы проводили шумные дискуссии, выдвигая программы-лозунги: "Союзник или враг", "За живого человека", "За одоумствование поэзии" и др., столь же схоластично

обсуждались вопросы творческого метода пролетарской литературы - "диалектического материализма" (то есть того, что получило потом название "социалистический реализм").

Теоретики и критики РАППа объявляли М.Горького "индивидуалистическим певцом городских низов", Маяковского называли буржуазным индивидуалистом. "Попутчики" Л.Леонов, К.Федин, С.Есенин, А.Толстой и др. третировались как буржуазные, а все крестьянские писатели - как мелкобуржуазные. Рапповцы считали, что только рабочие-писатели могут выразить пролетарскую идеологию, но никак не мещанин Горький, дворянин Маяковский, крестьянин Есенин. В 1929 г. РАПП развязала критическую кампанию против Е.Замятина, Б.Пильняка, М.Булгакова, А.Платонова, П.Катаева, А.Веселого и др. Пагубность политики РАПП показана в книге С.Шешукова "Неистовые ревнители" (М., 1984).

На протяжении многих лет РАПП считалась "проводником партийной линии в литературе, причем сама партия поставила эту организацию в исключительное, командное положение. С самого начала своего существования РАПП имела одно принципиальное отличие от своего предшественника - Пролеткульта. Пролеткультовцы боролись за автономию от государства, за полную самостоятельность и независимость от каких бы то ни было властных структур, находились в явной оппозиции к советскому правительству и Наркомпросу, за что и были разгромлены. Рапповцы учли их печальный опыт и громогласно провозгласили главным принципом своей деятельности строгое следование партийной линии, борьбу за партийность литературы, за внедрение партийной идеологии в массы" (41; 5). И тем не менее РАПП, как было сказано выше, стала беспокоить партийное руководство, предпочитавшее держать бразды правления литературой в своих руках, и постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года "О перестройке литературно-художественных организаций" Российская ассоциация пролетарских писателей была ликвидирована.

Натерпевшиеся от произвола РАПП (как говорили тогда - "от рапповской дубинки") писатели-попутчики встретили постановление ЦК восторженно, не представляя себе всех последствий дальнейшего "партийного руководства" образованным в 1934 г. Союзом писателей.

Современная критика оценивает данное постановление ЦК однозначно отрицательно, трактуя его как стремление режима административно задушить всякое инакомыслие, как акт насильственный. М.Голубков видит отличительную черту нового периода литературы во "все более и более нарастающем идеологическом и политическом прессинге", направляемом сверху и исходящем непосредственно от партийно-государственного аппарата (15).

СУДЬБА ВОКП

Еще в 1918г. С.Клычков, С.Есенин и П.Орешин, назвав себя инициативной группой крестьянских поэтов и писателей, подали в московский Пролеткульт заявление о необходимости образования крестьянской секции. Всероссийский Союз крестьянских писателей был создан в мае 1921 г. на базе довольно многочисленных кружков писателей-самоучек, зародившихся еще в конце 19 века и связанных с именем И.Сурикова. В уставе Союза ставилась задача всестороннего художественного отражения всех "бытовых, социальных, экономических особенностей" жизни крестьянской массы (32; 89). С 1925 г. он был переименован во Всероссийское объединение (ВОКП). Издавался журнал "Жернов". Но в духе резолюции ЦК РКП(б) от 1925г. платформа ВОКП стала строиться на эклектическом соединении "**пролетарской**" идеологии и "крестьянских образов". На 1 Всероссийском съезде крестьянских писателей в 1929 г., где выступали Луначарский и Горький, утверждалось: "Нам нужен особый крестьянский писатель, идеологические устремления... которого были бы пролетарскими" (32; 89). Наконец, в 1931 г. ВОКП было переименовано в организацию "пролетарско-колхозных писателей", что соответствовало проводимой в стране политике "раскрестьянивания". А тем временем писатели, действительно выражавшие мировосприятие русского крестьянства - П.Орешин, Н.Клюев, С.Клычков первыми приняли на себя удар репрессий. Был наложен запрет на наследие Есенина. Трагизм судьбы крестьянских писателей можно видеть даже в том, что на сегодняшний день это самое неизученное литературное объединение.

ОБЭРИУ

Идеологический и политический прессинг партийно-государственного аппарата сказался и на трагической судьбе последней по времени создания литературной группы Обэриу, которая на десятилетия была просто-напросто вычеркнута из истории литературы. В нее вошли Д.Хармс, А.Введенский, Н.Заболоцкий, Н.Олейников и др. Название Обэриу, возникшее в конце 1927 г., расшифровывается как Объединение Реального искусства, а на вопрос "У"?", следовал

шутливый ответ: "А потому, что оканчивается на "У". Даже в этой шутке проявилось отталкивание обэриутов от официального языка.

В начале 1928 г. была написана Декларация, состоящая из четырех глав: 1. Общественное лицо Обэриу, 2. Поэзия обэриутов, 3. На путях к Новому кино, 4. Театр Обэриу. Первые две были написаны Н.Заболоцким (хотя вскоре он отошел от группы). Как заметил наш современник А.Битов, Обэриу питались традиционной для русской классики значимостью слова (5а).

Для поэзии обэриутов характерны алогизм, гротеск, "столкновение смыслов", понимаемые не только как художественные приемы, но и как выражение конфликтности мироуклада, как путь "расширения" реальности, неподвластной законам разума; ломались причинно-следственные связи повествования, создавались "параллельные миры"; стирались границы между живой и неживой природой; разрушались жанровые рамки. Знак и означаемое; текст и метатекст, язык и метаязык также утрачивали свои границы. В драматургии Обэриу ("Елизавета Бам" Д.Хармса, "Елка у Ивановых" А.Введенского) справедливо видят предвосхищение "театра абсурда".

Оригинальны и прозаические произведения примкнувшего к группе бывшего советского акмеиста - К.Вагинова "Козлиная песнь", "Труды и дни Свистонова", "Бомбочада", а также близкого к Вагинову Л.Добычина.

Судьба всех обэриутов трагична: А.Введенский и Д.Хармс, признанные лидеры группы - в 1929 г. были арестованы и сосланы в Курск; в 1941 г. - повторный арест и гибель в Гулаге. Н.Олейникова расстреляли в 1938 г., Н.Заболоцкий (1903 - 1958) провел в Гулаге несколько лет. Добычина довели до самоубийства. Но рано оборвалась жизнь и оставшихся на свободе: в начале 30-х г.г. от туберкулеза умерли К.Вагинов и Ю.Владимиров. Б.Левин погиб на фронте.

В русском литературоведении до сих пор нет капитальных обобщающих работ по Обэриу, хотя и появились статьи и научные сборники (40а. 55а). Отметим книгу швейцарского исследователя Ж.-Ф.Жаккара, установившего связь поэтов этой группы с авангардом 10-х - начала 20-х г.г. (24; 19). Таким образом ОБЭРИУ выступает как связующее звено между авангардом и современным постмодернизмом (7; 30-35).

Таким образом, группировки организационно оформляли различные тенденции художественного развития: **реалистическую** ориентацию "Перевала", своеобразный **неоромантизм** "Кузницы" и комсомольских поэтов (С.Кормилов не без основания возражает против определения "романтизм", так как в центре романтизма - личность, а пролетарские поэты опозитизировали коллективное "мы", но романтизированное изображение коллектива наметилась еще у Горького и, очевидно, можно говорить о какой-то "мутации" романтизма). Пролетарский реализм РАПП, при всех полемических выпадах против Горького, продолжал линию горьковской "Матери"; не случайно в советский период была популярна тема исследования "Традиции Л.Толстого и М.Горького в "Разгроме" А.Фадеева". ЛЕФ, имажинизм в его крайнем выражении, конструктивизм, обэриу представляли литературный **авангард**. "Серapiоновы братья" демонстрировали плюрализм художественных тенденций. Но, разумеется, эти ведущие художественные тенденции были значительно шире отдельных группировок, они прослеживаются и в творчестве многих писателей, которые вообще ни в какие группировки не входили.

Мы охарактеризовали литературные группы, возникшие в крупных культурных центрах - в Москве и Петрограде. Краткую характеристику литературных групп Сибири и Дальнего Востока можно найти в докладе В.Зазубрина, который особо выделял омских имажинистов, дальневосточных футуристов и группу писателей при журнале "Сибирские огни" (25; 168-176). Свои литературные объединения были в национальных республиках, входивших ранее в состав СССР. Особенно много (более 10) было их на Украине, начиная от "Плуга" (1922-1932) и кончая "Политфронтом" (1930-1931). (Перечень групп см.: Литературный энциклопедический словарь.- М., 1987.- С. 455). Примечательны грузинские группы символистов ("Голубые роги") и футуристов ("Левизна"). Во всех республиках и крупных городах России функционировали Ассоциации пролетарских писателей.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОБЪЕДИНЕНИЯ И ЖУРНАЛЫ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

"Исход" большей части русских писателей за рубеж также способствовал возникновению различного рода объединений, тем более, что по этому параметру в 20-е г.г. между двумя ветвями литературы шло своего рода соревнование. В Париже в 1920г. выходил журнал "Грядущая Россия" (1920), связанный с именами М.Алданова, А.Толстого. Долгой была жизнь "Современных записок" (1920-1940) - журнала эсеровского направления, где печаталось старшее поколение эмигрантов. Мережковский и Гиппиус в Париже создали литературно-философское общество "Зеленая лампа" (1926), его президентом стал Г.Иванов. Закату объединения способствовало появление нового

журнала "Числа" (1930-1934). "Под тяжестью "Чисел" медленно и явно гаснет "Лампа",- сетовала З.Гиппиус. Вокруг журнала "Новый корень" (1927-1928) сплотились молодые писатели.

Русские литературные центры сложились и в других крупных городах Европы. В Берлине в начале 20-х г.г. были Дом искусств, Клуб писателей, учрежденный высланными из России Н.Бердяевым, С.Франком, Ф.Степуном и М.Осоргиным. Горький издавал в Берлине журнал "Беседа" (1923-1925), где печатались А.Белый, В.Ходасевич, Н.Берберова и др. Там же выходил и литературный альманах "Грани" (1922-1923). "Русский Берлин" - тема многочисленных исследований и изысканий зарубежных славистов (56а; 247-254). В Праге, например, издавались журналы "Воля России" (1922-1932), "Своими путями" (1924-1926). Интересна "география" издания журнала "Русская мысль" - в Софии (1921-1922), в Праге (1922-1924), в Париже (1927). Общая характеристика журналов дана Глебом Струве (52). В книге "Русская литература в изгнании" он называет писательские объединения литературными гнездами, подчеркивая их влияние на развитие литературных талантов.

Литературные объединения создавались писателями-дальневосточниками. В Шанхае - "Понедельник" и "Шатер", а также группы писателей при журналах "Слово", "Новый путь" и др., хотя шанхайские издатели работали в основном на уровне беллетристики. Наиболее значительным был успех харбинского журнала "Рубеж" (1925-1943).

В мае 1928г. в Белграде начало работу Оргбюро Первого съезда русских эмигрантских писателей и журналистов. На его торжественном открытии 25 сентября 1925 г. с рефератом "О значении и задачах съезда" выступил известный в дореволюционной России писатель Василий Немирович-Данченко (брат советского режиссера). На съезде было заслушано 17 докладов по 11 темам, большей частью касавшимся организационных основ литературной жизни. На съезде присутствовали З.Гиппиус, Д.Мережковский, Б.Зайцев, И.Шмелев, А.Куприн, Е.Чириков, П.Струве, А.Бем и др. (Бунин приехать не смог). О значимости каждого из представленных на съезде местных союзов говорит численность делегатов с правом голоса: от Парижа 39, от Берлина - 10, от Праги - 16, от Белграда - 8, от Варшавы - 5. Съезд принял решение основать Зарубежный союз русских писателей и журналистов.

Съезд стал большим событием в жизни Сербии: ему сопутствовали литературные вечера (один из них посвящался 100-летию юбилею Л.Толстого), встречи с читателями, приемы на уровне королевского двора. В предпоследний день форума состоялась встреча короля Сербии с 14 русскими писателями, награжденными орденами - З.Гиппиус, Д.Мережковским, А.Куприным, Б.Зайцевым и др. "Если считать, что съезд русских писателей и журналистов был создан для того, чтобы привлечь внимание в мире и в особенности в Советском Союзе к русской зарубежной литературе как к новому общественному явлению, то тогда этот съезд своей цели достиг... Известия о съезде распространялись по всему миру" (21; 23). Съезд дал писателям русского зарубежья большую моральную поддержку и стимул творчества. Однако в дальнейшей литературной жизни съезд практического значения не имел и остался единственным форумом, объединившим всю литературную эмиграцию. А опустившийся на границы России "железный занавес" оборвал связи между двумя ветвями русской литературы, что значительно усугубило нелегкое положение литературы советской, изолировало ее от многих писателей "серебряного века", в том числе и модернистов.

Здесь надо заметить, что в 20-е г.г. русская литература развивалась не только с учетом опыта отечественного модернизма 900-10-х г.г., но и Запада. Набоков, Ремизов за рубежом, Замiatин, Олеша, Пильняк, Пастернак, Шкловский, Ахматова в России размышляли об "Улиссе" Джойса. У Бабеля критика находила гротеск, клоунату, подобные джойсовскому. Известный кинорежиссер Эйзенштейн, по его собственному признанию, "изучил" Джойса, читал о нем лекции в Институте кинематографии (33; 239-243). Но уже в начале 30-х г.г. Вс.Вишневского публично осуждали за его интерес к Джойсу, называли его "формалистическим коммунистом" за призывы изучать Джойса и Дос Пассоса (что не помешало писателю во время зарубежной поездки навестить Джойса и отдать должное его художественным открытиям). Джойс, как и Пруст, стали постоянными мишенями для нападок на писательских собраниях и на Первом съезде писателей - в докладе К.Радека. Во второй половине 30-х г.г. Джойса перестали переводить.

Интерес литературной общественности к западному модернизму не ограничивался "Улиссом" и его автором. Горький в 1928г. писал о К.Гамсуне. А.Воронский также пропагандировал произведения К.Гамсуна, М.Пруста, опровергая "наивные выводы" о том, что у таких писателей "нам-де нечего учиться".

ЛИКВИДАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ГРУПП И ДАЛЬНЕЙШАЯ СУДЬБА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

На рубеже 20-х - 30-х годов в истории русской литературы XX века намечается другая эпоха, другой отсчет литературного времени и эстетических ценностей. Апрель 1932 года, когда вышло Постановление ЦК ВКП(б), ликвидировавшее литературные группы и принявшее решение о создании единого Союза советских писателей, стал окончательным рубежом между относительно свободной и уже несвободной литературой. Многие писатели, в том числе и Горький, не без оснований считали, что дух групповщины, насаждаемой РАПП, мешает нормальному развитию литературы. Не осознавая истинных причин, падение всеильной группы, принимая его за торжество справедливости, они считали создание единого творческого союза благом. Однако в отличие от многих, особенно писателей-попутчиков, натерпевшихся от рапповской дубинки, Горький самого Постановления не одобрял и никогда на него не ссылался, видя в его редакции грубое административное вмешательство в дела литературы: "Ликвидировать - жестокое слово", - считал он (41). Поэтому он выражал сочувствие оказавшемуся вдруг в опале Авербаху, и неприязнь по отношению к Фадееву, активно претворяющему решения партии в жизнь.

Истинные причины ликвидации литературных групп, в том числе и всеильной РАПП, понимали и некоторые другие писатели. Известна, например, относящаяся к 1932г. эпиграмма Н.Эрдмана:

По манию восточного сатрапа Не стало РАППа. Не радуйся, презренный РАПП, Ведь жив сатрап.

В подготовке и проведении Первого учредительного съезда советских писателей в августе 1934 г. Горький принял самое деятельное участие. В докладе, открывшем съезд, он говорил о победе социалистической идеологии - основного слагаемого социалистического реализма. В определенной степени это соответствовало истине. Давление господствующей идеологии, мощная пропаганда, твердившая об успехах новостроек (что это достигалось разорением и деклассированием деревни понимали далеко не все), восторг зарубежных гостей делали свое дело. Еще в 1930г. появилась "Соть" попутчика Леонова и "Поднятая целина" М.Шолохова (несмотря на свои давние связи с пролетарскими писателями, вторую половину 20-х г.г. Шолохов провел под знаком "Тихого Дона"). Писатель, знавший всю подноготную коллективизации, тем не менее верил в возможность ее проведения "по-людски". Большинство же не знало, а то и не хотело знать реального положения вещей и устремлялось к "третьей действительности", выдавая желаемое за сущее.

Но победа социалистического реализма, о которой так много говорилось на Первом съезде советских писателей и после него, оказалась пирровой. Наличие в литературе первой трети XX в. альтернативных течений и тенденций, литературных групп создавало условие для полнокровного развития социалистической литературы в необходимых связях и взаимодействиях. Ее произведения еще не сводились к агитационной сверхзадаче, еще несли в себе художественную достоверность образов, возможность разных интерпретаций, что обеспечило им прочное место в истории русской литературы и даже в современном читательском восприятии. Так, вопреки распространенному мнению, что "Мать" Горького сейчас невозможно, приведем отзыв нашей современницы, поэтессы И.Кабыш:

"Я с таким удовольствием перечитала! Просто как роман о матери и сыне. А все эти маевки, хождения со знаменами - просто антураж (Кстати, возрождающийся в наши дни - Л.Е.). Я увидела, как эти два человека, которые являются по крови родными, становятся родными, близкими по духу" (26; 193).

А литературовед С.Вайман, трактуя культ материнства как творческий принцип, максимально сближающий автора и героев, в творце "Матери" видит "действительно выдающегося писателя-первопроходца, еще и ныне поражающего эстетической чуткостью, свежестью общего взгляда на человека и человеческие отношения" (8; 30).

То же можно сказать и о соцреализме Маяковского, который, по словам А.Синявского, не мешал ему писать хорошие вещи. И если реализм Горького и его последователей был все-таки реализмом, то творчество Маяковского, с учетом его дооктябрьского творчества, обозначило другой, близкий авангарду тип нового творческого метода (Синявский связывал возможную перспективу соцреализма с авангардом, понимая, что, нельзя, не впадая в пародию, создать положительного героя (в полном соцреалистическом качестве) и наделить его при этом человеческой психологией) (48; 456). С авангардом (с мазохистским его вариантом) сближает соцреализм И.Смирнов (50; 241). Авангардистское начало видит в нем и Б.Гройс (13; 69).

Эволюцию претерпевает и соотносительность социалистического реализма с романтизмом, декларируемая на Первом съезде советских писателей, особенно в речи А.Жданова. Романтика была признана составной частью соцреализма, что соответствовало и опыту тех лет, начиная с "Матери" А.Горького, романтизирующая революцию. Сама по себе устремленность писателя

соцреализма "к звездам" - к идеальному образцу, которому уподобляется действительность - не порок, она могла бы нормально восприниматься в ряду альтернативных принципов изображения человека, но превращенная в непререкаемую догму, стала тормозом искусства.

Однако романтизму, как справедливо заметил Синявский, не хватает обязательности, он попахивает своеволием, субъективизмом, ему присуща ирония. Для советского же искусства все более характерной становится категория долженствования, поэтому, как образно говорил Синявский, "горячий романтический исток мало-помалу иссяк. Река искусства покрылась льдом классицизма. Как искусство более определенное, рациональное, телеологическое, он вытеснил романтизм" (48; 453). Критик видит печать классицизма и в положительном герое, и в строгой иерархии других образов, и в ходульной патетике, полностью исключаящей иронию. "По своему герою, содержанию, духу социалистический реализм гораздо ближе к русскому XVIII веку, чем к XIX... "Осмысленное столетие" родственно нам идеей государственной целесообразности, чувством собственного превосходства, ясным сознанием того, что "с нами Бог!" (48; 447). Не все с этим тезисом сейчас соглашались, но для понимания тенденции аналогия с классицизмом может пригодиться, ведь соцреализм есть "искусство не сущего, а нормы, выданной за сущее" (54; 117). Сам по себе этот тезис, его реализация в художественном произведении за пределы искусства это произведение не выводит, хотя и не вызывает к нему особого интереса у культурного читателя XX века.

Изображая действительность в ее революционном развитии, понимаемом как апологетика революции, социалистическая революция стала интенсивно наработку каноны художественности, в основе которой лежала новая мифология и оппозиции прошлое/настоящее, свой/враг. Они сказывались и в композиции произведения и в типизации образов. Еще в "Чапаеве" Фурманова наметились особые отношения командира и комиссара-коммуниста, обретающие сакральный по отношению к партии смысл. Авторская позиция начинает вытесняться обязательной для всех партийной точкой зрения. В концепции героя, как она складывалась в 30-40-е гг., стал преобладать нормативизм, навязанный властными структурами: "Было совершено покушение на историческую органику - процесс саморазвития художественной мысли, "естественную" логику творческих исканий" (8; 30). И если соцреализм 900-20-х гг. - Горького, Фадеева, Леонова, Шолохова - был все-таки реализмом, идеализировал только будущее (на то и существует идеал, справедливо замечает С.Кормилов), то идеализируя настоящее, он превратился в художественно необоснованный нормативизм.

Здесь важно отметить, что порой писатель в таком нормативном образе воссоздавал господствующий в обществе психотип, стереотипы его поведения. Ведь определение каждого художественного метода одновременно фиксирует и соответствующее ему умонастроение (хотя последнее существует и за хронологическими рамками литературного явления).

Сами по себе типичные для советской литературы характеры стали достаточно репрезентативным отражением эпохи тоталитаризма (50; 231-314). В большинстве своем авторы соцреалистических произведений не были способны отразить абсурдность изображаемой ими реальности, да этого и не предполагала официальная доктрина соцреализма.

Монистическая концепция литературного развития соответствовала тоталитарности политического режима. Социалистический реализм вскоре был объявлен "высшим этапом в художественном развитии человечества". Став, говоря словами Ленина, колесиком и винтиком административной системы, соцреализм сделался неприкасаемым, догмой, ярлыком, обеспечивающим существование или "несуществование" в литературном процессе. Произведения традиционного реализма, если они не содержали видимых отступлений от принятой идеологии, подвергались к соцреализму, а не реалистические - даже романтическую прозу А.Грина, К.Паустовского рассматривали как явление периферийное, не достойное занимать место в истории литературы. Именно поэтому, чтобы спасти того или иного писателя, оградить его не только от размаха критической дубинки, но и от возможных административных последствий, литературоведы спешили произнести спасительную формулу: имярек является ярким представителем социалистического реализма, подчас даже не задумываясь о смысле сказанного. Такая атмосфера способствовала конъюнктурности, снижению уровня художественности, поскольку главным была не она, а способность быстро откликнуться на очередной партийный документ.

Так, формирование на рубеже 20-30-х гг. жесткой монистической концепции литературного развития, насильственное устранение художественных альтернатив и эстетического инакомыслия привели, особенно во второй половине 40-х-50-е гг. к деградации единственного и генерального течения, превратили его в явление нормативное и нежизнеспособное, особенно в сороковых - начале пятидесятых годов. Возрождение советской литературы началось лишь в 60-е гг., когда

вновь возникает необходимая для нормального литературного развития альтернативность художественных течений и тенденций.

Однако в историко-культурном плане социалистический реализм - это большая полоса в литературном развитии России; она представляет теоретический интерес, о чем свидетельствуют и зарубежные, и отечественные исследования последних лет.

Литература Советского Союза — совокупность литературных произведений, опубликованных на территории РСФСР и других союзных республик после установления там Советской власти. Она включала в себя, помимо русской, литературу других народов на 88 языках СССР (по данным 1987 года), хотя литература на русском языке была преобладающей.

После 1932 года использовался более узкий по значению термин «советская литература», включавший обязательные признаки партийности, народности и социалистического реализма.

В статье «Советская литература» из «Литературного энциклопедического словаря» указываются: «ленинские принципы партийности и народности», «на основе метода социалистического реализма», «социалистическая по содержанию, многообразная по национальным формам, интернационалистская по духу», «возникновение качественно новой социальной и интернациональной общности — советского народа».

Социалистический реализм

Максим Горький (1868—1936) — «основоположник литературы социалистического реализма, родоначальник советской литературы», там же: «Как художник Горький завершил развитие русской классической литературы 19 века и явился подлинным родоначальником пролетарской социалистической литературы», «был инициатором создания Союза советских писателей, его первым председателем».

Александр Фадеев

Александр Серафимович

Николай Островский

Константин Федин

Дмитрий Фурманов

Поэзия Владимир Маяковский, Сергей Есенин, Борис Пастернак, Анна Ахматова, Марина Цветаева, Роберт Рождественский, Евгений Евтушенко, Константин Симонов

Диссидентская проза Александр Солженицын, Варлам Шаламов, Василий Аксёнов, Венедикт Ерофеев

Фантастика Александр Беляев, Алексей Николаевич Толстой, Михаил Булгаков, Иван Ефремов, Братья Стругацкие, Кир Булычёв

Детективы Илья Ильф и Евгений Петров, Братья Вайнеры, Юлиан Семёнов

17. Древнегреческая литература

совокупность литературных произведений античных авторов, включающая в себя всё творчество древнегреческих поэтов, историков, философов, ораторов и др. вплоть до конца истории Древней Греции. Отличавшая древнего эллина способность живо воспринимать окружающее и быстро отзываться на него, проникать глубоко в основные мотивы явлений и улавливать их типические, существенные черты, пластичность греч. речи, позволявшая эллину выражать легко и точно каждую свою мысль и настроение со всеми их оттенками, сообщили древнегреч. литературе гуманистический характер и обеспечили за нею общечеловеческий интерес. В основных свойствах

эллинического гения кроется разгадка несравненной оригинальности его научного и художественного творчества, долговечности множества выработанных им идей, образов и целых систем мировоззрения; этим же обуславливается то громадное влияние, какое имела древнеэллиническая литература на все позднейшие, начиная с римской, и на европейскую образованность вообще. Крайними пределами истории древнегреческой литературы следует признавать XI в. до н. э., когда сложились многочисленные сказания о героях Троянской войны, и первую половину VI в. н. э., когда по распоряжению императора Юстиниана (529) были закрыты философские школы в Афинах. В этом промежутке времени различаются два отдела: один — от начала литературы до III в. до н. э., по преимуществу творческий; другой — от начала александрийской учёности до Юстиниана, по преимуществу время изучения прежней литературы и усвоения древнегреческой образованности другими народами. В творческой эпохе Г. литературы различаются два периода: развитие эпоса, лирики, возникновение драмы и всех видов прозы — приблизительно до 480 г. до н. э., другой период, аттический, пора высшего процветания драмы, красноречия, философии, историографии с переходом к точным наукам. В первом периоде руководящая роль принадлежала колониям, во втором неоспоримо господствовали Афины. Периоды: Архаический период Классический Эллинистический Римский

18. Литература Древнего Рима Первые шаги римской художественной литературы связаны с распространением в Риме греческой образованности. Ранние римские писатели подражали классическим образцам греческой литературы, хотя ими были использованы римские сюжеты и некоторые римские формы. Однако, на мой взгляд, именно литература стала тем видом искусства, где римляне наиболее ярко и самобытно выразили свою индивидуальность. Во времена развития гражданского общества литература стала одним из ведущих средств диалога с властью. Нет оснований отрицать наличие устной римской поэзии, возникшей в отдалённую эпоху. Самые ранние формы поэтического творчества связаны, несомненно, с культом. Так возник религиозный гимн, священная песнь (*carmen*), образцом которой является дошедшая до нас песнь Салиев. Сложена она сатурническими стихами. Это самый древний памятник италийского свободного стихотворного размера, аналогии которому мы находим в устной поэзии других народов. Римская литература возникает как литература подражательная. Первым римским поэтом был Ливий Андроник, который перевёл на латинский язык «Одиссею». Др. поэты: Гней Невий, Плавт, Энний, Цецилий и Теренций. Периоды: 1. Догреческий (ранняя письменность) 2. Римская лит-ра под влиянием Греции (поэзия) 3. Классический (сатира, комедия, проза, красноречие) 4. Век Августа (Настает золотой век римской поэзии, век Августа, открывающий собой новый период (четвёртый). Проза отступает, в свою очередь, на задний план и всецело господствует поэзия.) 5. Серебряный век (риторика, сатира, философия, с Серебряным веком связан упадок Римской лит-ры.)

19. Литература Византии Византийская литература — литература Византийской империи, среднегреческая по языку. Она оказала большое влияние на европейскую, в том числе и литературу славян, своими памятниками, преимущественно до XIII века. Византийская книжность проникала в Россию в большинстве случаев через югославянские переводы в домонгольский период и редко переводилась непосредственно русскими. Наличие византийской книжности определяется, таким образом, не одними греческими рукописями, но и славянскими переводами, которые иногда сохраняли произведения, неизвестные теперь в оригинале. Ранний период. Начало византийской литературы относится к VI—VII векам, когда греческий язык становится господствующим в Византии. Из прозаических видов в первый период византийская литература особенно процветает история, авторы которой подражали манере Геродота, Фукидида, Полибия. От эллинистической прозы Византия унаследовала много. Сюда надо отнести например египетскую повесть об Александре Македонском.

Средний период: С прекращением иконоборчества, то есть с IX века, появляются краткие руководства по всемирной истории, «хроники» с клерикальной тенденцией, основанные частью и на александрийцах и на церковных историках, на предшествующей византийской историографии вообще (Георгий Синкелл, Феофан Исповедник, патриарх Никифор). Поздний период. С XII до середины XV века (1453) в Византии наступает эпоха феодализма, господства так называемые «властителей» — светских феодалов и духовных сеньоров, — тревожное время, когда в борьбе с турками Византия искала поддержки у западного рыцарства, которое временно даже захватило власть в Византии; не имея достаточных внутренних сил для борьбы, империя после краткого периода успехов в XII веке постепенно становится добычей турок и в 1453, с падением Константинополя, прекращает своё существование.

26. Литература Возрождения В разных странах охватывает период с 16 до первой четверти 17 в. (В Италии — с 14 в.). Интенсивный расцвет литературы в значительной степени связан в этот период

с особым отношением к античному наследию. Отсюда и само название эпохи, ставящей перед собой задачу воссоздать, «возродить» якобы утраченные в средние века культурные идеалы и ценности. Прошлое кажется человеку Возрождения забвением замечательных достижений античности, и он берется за их восстановление. Античное наследие не просто изучается в это время, а «восстанавливается», и поэтому деятели Возрождения придают большое значение открытию, собиранию, сбережению и публикации древних рукописей. В литературе проявились с наибольшей силой новые представления о человеке и мире, присущие указанной культуре. Объектом литературы становилась земная жизнь во всем ее многообразии, динамике и подлинности, что принципиально отличает литературу Возрождения от средневековой литературы. Особенностью литературы Ренессанса, как и всей культуры, был глубочайший интерес к личности и ее переживаниям, проблеме личности и общества, прославление красоты человека, обостренное восприятие поэзии земного мира. Как и гуманизму-идеологии Ренессанса, литературе Возрождения было присуще стремление откликнуться на все актуальные вопросы человеческого бытия, а также обращение к национальному историческому и легендарному прошлому. Отсюда невиданный со времен античности расцвет лирической поэзии и создание новых поэтических форм, а впоследствии подъем драматургии. Поэзия как один из способов познания и осмысления мира. Литература создавалась как на национальных языках, так и на латыни. Была создана новая система литературных жанров, некоторые из них, известные со времен античности. Наибольшие изменения коснулись сферы драматургии. Взамен средневековых жанров Ренессанс возродил трагедию и комедию. По сравнению со средневековой литературой изменяются сюжеты произведений – сначала утверждаются мифологические, затем исторические или современные. Меняется сценическая обстановка, она основана на принципе правдоподобия. Сначала возвращается комедия, затем трагедия, достаточно широкое распространение в литературе получает пастораль (пастушеская драма). В ней изображалась сельская жизнь галантных пастухов и пастушек, наделенных манерами, чувствами и лексикой аристократии. Именно пастораль в наибольшей степени соответствовала цельному и гармоничному ренессансному мироощущению, — и фактически разрушала театральное искусство, превращая спектакль в «живые картины». Эпос в литературе Возрождения представлен в разных формах: широкое распространение эпической поэмы, средневековый рыцарский роман, утверждается плутовский роман. Специфически ренессансным жанром стали диалог и новеллы. Для поэзии эпохи Возрождения характерно доминирование лирической поэзии. Из античных жанров эпической поэзии возрождаются ода и гимн, лирическая поэзия тесно связана с возникновением, развитием и усовершенствованием сонета, ставшего ведущей формой лирики, а также мадригала (Один из основных жанров многоголосной хоровой музыки). Развитие получают также эпиграмма, элегия (произведение грустного характера с мотивами одиночества, страданий, неразделенной любви), реже баллада (романтически-повествовательная, часто сентиментальная песня популярного типа). Литература Ренессанса, как вся культура Возрождения, опиралась на античные достижения и отталкивалась от них. В то же время она творчески развивала народные традиции средневековой литературы.

28.Английская литература Хронологические рамки эпохи в истории английской культуры (после Шекспира и до появления «Опыта о человеческом разуме» Д. Локка). Тесная связь развития социальной, духовной жизни страны с противостоянием пуритан и сторонников официальной англиканской церкви. Английская буржуазная революция и ее непреходящее значение для исторической жизни нации. Отражение ее в английской литературе 17 века. Проблема периодизации. Значение шекспировской традиции (Б. Джонсон, Д. Донн, Д. Милтон). «Метафизическая школа» и творчество Д. Донна. Д. Милтон – крупнейший поэт и публицист английской революции. Периодизация его творческого пути. Раннее творчество. Публицистика 40-50-х годов. Защита свободы слова («Ареопагитика»), оправдание казни короля («Иконоборец»), защита республики («Защита английского народа»). Образность и острота публицистического стиля Милтона. Поэмы Милтона как отражение английской современности в условной форме библейского эпоса. Противоречивость воплощения замысла поэмы «Потерянный рай» (Пушкин и Белинский о противоречивости поэмы). Проблема метода. «Возвращенный рай» и его значение для развития английской художественной словесности. Своеобразие классицизма Милтона на страницах героической драмы «Самсон-борец». Разоблачение господствующих нравов в эпоху Реставрации в поэме Д. Бэньяна «Путь паломника». Аллегоризм бэньяновского эпоса – характернейшая черта пуританской литературы. «Гудибрас» С. Бэтлера. Особенности творческого замысла и его художественного воплощения. Значение поэмы Д. Бэньяна и С. Бэтлера для развития английской сатиры.

Вопросы 31

Итальянская литература 18 века

В истории Италии 18 столетие – одно из самых сложных и противоречивых периодов. Впрочем, никакой Италии, строго говоря, на карте тогда и не существовало: была огромная область принадлежавшая папе римскому, три королевства, три республики и множество мелких земель. Контроль над этими территориями оспаривали Австрия и Франция. Не было и единого языка: в каждом городе говорили на своем диалекте. Литературным языком Боккаччо и Петрарки владели только образованные (богатые) люди. Только в середине столетия прекратились столетние войны и начала расцветать культура.

Особенность эпохи просвещения: стремление к национальному единству, поэтому литераторы обращались преимущественно к истории (временам Рима и Возрождения).

Главное философское сочинение столетия – «Основания новой науки об общей природе наций» Джамбаттисты Вико посвящено осмыслению исторических законов.

Во второй половине 18 века литература приобретает общественную направленность. В Венеции бурно развивалась критика и публицистика: печатались друг Вольтера **Саверио Буттинелли**, критик **Джузеппе Баретти**, литератор и популяризатор науки **Франческо Альгаротти**.

Самым ярким явлением культуры был театр.

Благодаря поэту и драматургу **Пьетро Метастазіо** опера обрела классическую форму («Сады Гесперид», «Покинутая Дидона», «Александр в Индии»).

Созданные **Витторио Альфьери** пьесы «Антигона», «Заговор Пацци», «Саул», примеры высокой классической трагедии.

Наиболее прославили итальянский театр 18 века комедии **Карло Гольдони** (комедии из народной жизни: «Хозяйка гостиницы», «Прекрасная грузинка», «Комический театр») и **Карло Гоцци** («Любовь к трем апельсинам», «Принцесса Турандот», «Король-олень»), двое непримиримых соперников. Антипросветительская позиция Гоцци. Защита Гоцци комедии дель арте и полемика с Гольдони. Жанровое своеобразие «фьябы»: традиции народной сказки и комедии дель арте.

Немецкая литература 18 века.

Германия 18 столетия еще переживала последствия Тридцатилетней войны, которая лишила ее двух третей населения и поставила под вопрос само существование немецкой нации. Страна была раздроблена.

Начальный этап эпохи Просвещения неотделим от рационалистической философии **Готфрида Вильгельма Лейбница**.

Высшим авторитетом в этот период был **Иоганн Кристоф Готшед** реформатор национального языка и театра («Опыт критической поэтики для немцев»). Призывал к тщательному подражанию французской классицистической драматургии.

Центральная фигура немецкого Просвещения – **Готхольд Эфраим Лессинг** («Эмилия Галотти»). Соединение античной основы фабулы, итальянского контекста событий и опыта немецкой общественной жизни в сюжете пьесы.

Другой выдающийся немецкий просветитель – **Кристофор Мартин Виланд** (создал первый немецкий воспитательный роман – «История Агатона»).

Старшие просветители исходили из того, что человек в основе своей неизменен, постоянны и законы искусства. **Иоганн Готфрид Гердер** пытался связать поэзию того или иного народа с природными условиями, обычаями, средой, религиозными верованиями.

Герой «штюрмерской» драмы – сильная самобытная личность. Ее темы – вражда братьев, конфликт отцов и детей. Подобные сюжетные линии встречаются у **Якоба Михаэля Рейнхольда**

Ленца, Генриха Леопольда Вагнера, Фридриха Максимилиана Клингера, у молодых Гете и Шиллера.

Эпоха просвещения в Германии закончилась, как и повсюду в Европе, событиями Великой Французской революции.

Американская литература 18 века

Становление национальной американской литературы начинается в XVIII в. Освободительное движение фермеров, ремесленников и мелкой буржуазии, возглавляемое выдающимися демократами, деятелями американского Просвещения **Бенджамин Фрэнклином, Томасом Джефферсоном, Томасом Пейном** вылилось в Войну за независимость, явившуюся, по сути, буржуазной революцией. Она завершилась окончательным отделением колоний от власти Англии. В процессе борьбы за независимость крепло самосознание американцев. Разнородный по социальному составу поток европейцев-колонистов постепенно превращался в американскую нацию. Этот процесс сопровождался созданием новой культуры, основанной на пуританском мировоззрении, поскольку власть в большинстве колоний с начала заселения края была сосредоточена в руках священников-пуритан.

Начало американской словесности положила документальная проза. В письмах и путевых записках, которые колонисты посылали в Европу, подробно описывалась жизнь на обретенной земле. Это были, как правило, не отличающиеся оригинальностью, основанные на фактах, лишенные живописных элементов отчеты путешественников, хотя и среди них встречались самобытные, прочувствованные повествования. Так, **Джон Смит**, названный позднее «отцом американской литературы», в «Общей истории Виргинии, Новой Англии и Летних островов» описал тяжелые испытания, выпавшие на долю колонистов в период освоения Америки. В его отчете есть и романтическая история, которая повествует о том, как автору спасла жизнь дочь индейского вождя.

В «Истории поселения в Плимуте» **Уильяма Брэдфорда**, в котором видят «отца американской истории», говорится о жизни поселян и их нравственном облике.

Примером борьбы с теократией за создание государства, обеспечивающего благо всех переселенцев, свободного от расовых предрассудков, являются произведения **Томаса Хукера** и **Роджера Уильямса**. Они выступали против суровой морали пуритан, против государства, в котором власть не зависит от воли народа, а священнослужителям позволено по собственному усмотрению карать и миловать прихожан.

Американские просветители ищут такую форму организации общества, которая помогла бы человеку сохранить свои природные качества и одновременно дала бы возможность пользоваться всеми человеческими благами.

Обитатели колоний начинают уделять большое внимание просвещению. Во многих провинциях появляются собственные колледжи, впоследствии преобразованные в университеты. В это же время широко развивается печатное дело, происходит приобщение поселенцев к чтению альманахов, календарей, газет. С середины XVIII в. они распространяются по всем колониям. Все это способствовало развитию американской литературы в разных жанрах.

Советская литература в годы Великой Отечественной войны.

«Каждый советский писатель готов все свои силы, весь свой опыт и талант, всю свою кровь, если это понадобится, отдать делу священной народной войны против врагов нашей Родины!» — эти слова прозвучали на митинге в первый день войны и были оправданы делом и жизнью.

Великая Отечественная война – это тяжёлое испытание, выпавшее на долю русского народа. Литература того времени не могла оставаться в стороне от этого события. С самого начала войны советские писатели почувствовали себя «мобилизованными и призванными». Общее число писателей-фронтовиков достигло более двух тысяч. Важность и действенность слова писателей во время войны засвидетельствована и тем, что произведения прозы, поэзии и драматургии заняли виднейшее место в газетах, наряду с первостепенным политическим материалом, сводками Совинформбюро и другими сообщениями государственной важности. Военными корреспондентами центральных и фронтовых газет, а также радио, Совинформбюро, ТАСС стали в

те дни М. Шолохов, А. Фадеев, А. Платонов, К. Симонов, Б. Горбатов, В. Гроссман, Б. Полевой, С. Михалков, А. Жаров, А. Калинин и многие другие. Литература носила открыто агитационный характер, давая «народу чудовищный заряд ненависти к врагу».

Лучшие произведения советской поэзии, художественной публицистики, прозы и драматургии были верны суровой правде времени, в них мужественно звучала тема партии — подлинного вдохновителя и руководителя масс, тема народа, — героя, творца великой победы. Наши писатели звали народ на защиту Родины. На первый план выдвинулись жанры, способные наиболее быстро и непосредственно вмешиваться в жизнь, — очерк, небольшой рассказ, художественно-публицистическая статья и, конечно же, лирическое стихотворение. Советская литература стала подлинной художественной летописью Отечественной войны, вместе с тем она помогала народу сражаться, выражая величие его идеалов и целей, во имя которых советские люди шли на жертвы, не щадили ни своей крови, ни жизни.

Советская многонациональная литература эпохи войны отличалась единством творческого воодушевления, общностью проблематики, вдохновенным участием всего народа в борьбе с фашизмом.

Поэзия

В самые горькие часы поэты не теряли веры в победу. Пессимизма, надломленности духа, в таких условиях, как ленинградская блокада, советская поэзия, как и вся советская литература, не знала. Теснейшая связь с народом, активность, патриотизм и гуманистическая направленность отличали советскую поэзию и до войны. О чем бы ни писали поэты, за каждым их словом, образом неотступно стояла дума о Родине.

В обобщенной форме основная проблематика поэзии периода войны сказала уже в самом первом поэтическом произведении тех дней — в «Священной войне» В. Лебедева-Кумач. Вслед за «Священной войной» появляется «Песня смелых» А. Суркова. Стихи, песни на протяжении всей войны занимали большое место в духовной жизни советского народа. Особенной любовью пользовалась песенная лирика М. Исаковского — «В прифронтовом лесу», «Огонек», «Лучше нету того цветущего...», «Услышь меня, хорошая...». Широкую известность в годы войны получили также «В землянке», «Лирическая песня» А. Суркова, «Шумел сурово Брянский лес» А. Софронова, «Соловьи» А. Фатьянова и многие другие.

В лучших песнях военных лет раскрылась душа нашего народа, его любовь и ненависть, гуманность его стремлений и свободолюбие. Для самых первых стихов о войне характерны суровые интонации, повелительные формы. «Вперед! В наступленье! Назад ни шагу!» — вот стержневые слова первых военных стихотворений А. Суркова, А. Твардовского, О. Берггольц, А. Прокофьева, С. Кирсанова, характеризующие поэтику той поры.

Позднее при сохранении интонаций призыва появляются интонации сурового рассказа о злодеяниях врага, которые у некоторых поэтов, например у Исаковского, нередко сближаются с жанром народного плача. В поэзии военных лет особое звучание приобретает тема солдатской дружбы, любви, товарищества. Полнее всего она представлена в лирических стихах К. Симонова, что, несомненно, связано с одной из важных особенностей.

Проза

В период Великой Отечественной войны к ее мобильным жанрам обращались почти все писатели. На страницах газет и журналов печатались корреспонденции, статьи, очерки, памфлеты, рассказы А. Толстого, А. Фадеева, И. Эренбурга, Н. Тихонова, М. Шолохова, А. Твардовского, Л. Соболева, Вс. Вишневского, К. Симонова, К. Паустовского. Многие писатели стали работниками армейской и фронтовой печати, военными корреспондентами, командирами, политработниками.

Также самостоятельную художественную ценность приобрели в эти годы писательские записи, дневники, заметки, зарисовки. Характер и содержание военных дневников определялись необходимостью сохранить для истории наблюдения очевидцев, взгляд на события их участников.

К концу войны расширяется философский диапазон литературы. Исследование потока исторических обстоятельств дает возможность воссоздать правду народного бытия. Тенденция масштабного изображения военных событий, воссоздания общего хода дел проявилась в романах М. Шолохова «Они сражались за Родину», А. Фадеева «Молодая гвардия» и многих других. В романах конца войны интерес к личностному началу в человеке усиливается, становясь преобладающим в произведениях Шолохова и Фадеева.

Общие тенденции советской литературы военных лет в изображении мужества и героики советского человека, так или иначе, сказались в каждом значительном произведении большой и малой формы. Война осмысливается в прозе как школа мужества и страданий, школа любви и ненависти, как величайшее испытание человечности, которое с честью выдержали советские люди.

Тяготение к достоверности в сочетании с широкой обобщенностью изображения составляет силу героических повестей и рассказов военных лет.

В пору Великой Отечественной войны мысль современников часто обращалась к родственным по духу событиям Отечественной войны 1812 года. Народный подвиг 1812 года вдохновлял мастеров искусства и литературы.

Советская литература послевоенного времени

В конце пятидесятых молодые прозаики-фронтовики обратились к недавнему прошлому: исследовали драматические и трагические ситуации войны через точку зрения простого солдата, молодого офицера. Нередко эти ситуации были жестокими, ставили человека перед выбором между подвигом и предательством, жизнью и смертью. Критика того времени встретила первые произведения В. Быкова, Ю. Бондарева, Г. Бакланова, В. Астафьева настороженно, неодобрительно, обвиняя «литературу лейтенантов» в «дегероизации» советского солдата, в «окопной правде» и неумении или нежелании показать панораму событий.

В этой прозе ценностный центр смещался с события на человека, нравственно-философская проблематика сменила героико-романтическую, появился новый герой, вынесший на своих плечах суровые будни войны.

В литературе последующих десятилетий по – прежнему раскрывается тема массового героизма людей во время войны, ярко представлены события, но наряду с этим раскрываются и новые проблемы, о которых раньше писать не могли, поскольку должны были воспитывать чувство ненависти к врагу.

- Проблема отдельно взятой человеческой жизни, ценность человеческой жизни.
- Проблема предательства во время войны, причины таких поступков. В. Быков «Сотников»
- Тема несовместимости женщины и войны (женщина, которая должна даровать жизнь, убивает) Б. Васильев «А зори здесь тихие», С. Алексеевич «У войны не женское лицо»
- Проблема русского национального характера. В. Закруткин «Матерь человеческая»
- Изображение идейно-нравственных истоков победы.
- Большое внимание уделяется не изображению самих событий, а тому, что чувствовали люди на войне.
- Изображение деятельности контрразведки в годы войны. Ю. Семенов «Семнадцать мгновений весны»
- Иногда изменяется характер конфликта: раньше- борьба наших с фашистами, теперь еще и борьба между своими. Ю. Бондарев «Берег»
- Проблема трагического более глубоко Богомолов «Иван»
- Тема молодые люди и война Кондратьев «Сашка»
- Часто соединяются разновременные пласты: война и современность, довоенное время и война Ю. Бондарев «Выбор».
- Переплетается реальность и вымысел Ю. Семенов «Семнадцать мгновений весны»

В литературе этого времени появляются большие масштабные произведения о войне (Симонов, Ю. Бондарев и др.) и локальная малая проза (произведения Васильева, Быкова, Носова и др.). Часто соединяются разновременные пласты: война и современность, довоенное время и война Ю. Бондарев «Выбор». Переплетается реальность и вымысел Ю. Семенов «Семнадцать мгновений весны»

Усиленно развивается документальная литература. Состоит из мемуаров. Мемуары К. Симонова, Б. Полевого.

Вопросы

1. Каковы особенности литературы военного времени?
2. Чем объясняется возросший интерес во время войны к лирическим жанрам и жанру поэмы?
3. Перечислите писателей и поэтов военного времени.
4. Какие изменения претерпевает литература послевоенного времени?
5. Какие темы о войне становятся главными в литературе, начиная с 50-х годов 20 века.
6. Средневековая литература — период в истории европейской культуры, который начинается в поздней античности (IV—V века), а завершается в XV веке. Это сложная, многообразная, противоречивая культура, как и само средневековое общество. Выделяют раннее Средневековье – V-IX вв., зрелое или высокое (классическое) Средневековье – X-XIII вв. и позднее Средневековье – XIV-XV вв.
7. Средневековая литература была литературой традиционалистского типа. Средневековый человек находил в ней общепризнанный, традиционный образец, уже готовую универсальную формулу описания героя, его чувств, внешности и т.д. (красавицы всегда златоглавые и голубоглазые, богачи скупые, святые обладают традиционным набором добродетелей и т.д.).
8. Кроме того, литература данного времени носила ярко выраженный морально-дидактический характер. Средневековый читатель ожидал от литературы морали, вне морали для него утрачивался весь смысл произведения.
9. На формирование средневековой литературы значительное влияние оказала литература античности. В епископских школах раннего средневековья ученики, в частности, читали «образцовые» произведения античных авторов (басни Эзопа, сочинения Цицерона, Вергилия, Горация, Ювенала и др.).
10. Литература средневековья основана на христианских идеалах и ценностях и стремится к эстетическому совершенству. Но доминирование христианства не делало литературу совершенно однородной. Одной из ее существенных черт являлось возникновение в ней светской литературы, которая отразила духовные идеалы военно-аристократического сословия средневекового общества – рыцарства. Литература разделилась на клерикальную (церковную) и светскую.
11. Языком 1-й культуры была латынь, 2-й тип использует диалекты, из ктр формируются народные языки.
12. В латинском варианте средневековая литература развивалась по 3-м направлениям:
13. - клерикальная (жития святых и т.п.),
14. - труды средневековых философов (Пьер Абеляр, Аврилий Августин, Фома Аквинский),
15. - тексты «Каролингского Возрождения» - 1-е малое Возрождение в Европе.
16. В клерикальной литературе ярко выражена дидактичность. В ней широко используется античная и библейская топка.
17. На всем протяжении многовекового развития средневековья особой популярностью пользовалась агиография – церковная литература, описывающая жития святых. К числу дидактических жанров относятся также проповеди, разного рода сентенции (изречение нравоучительного характера). Среди лирических жанров клерикальной литературы доминирующее положение занимали гимны, воспевающие святых покровителей монастырей, церковные праздники.
18. Светская литература, будучи одним из компонентов западноевропейской средневековой культуры, оставалась христианской по своему характеру. Вместе с тем сам образ и стиль жизни рыцарства выработали особые воззрения, этические нормы, традиции, культурные ценности.
19. 21. Героический эпос раннего средневековья (1)и героический эпос развитого феодализма(2).

20. 1. Период, когда эпос складывался стихийно и анонимно. Представлен в ирландском, исламском и английском вариантах. Из ирландского эпоса наиболее известен «Уладский цикл», сост. из фантастических саг. Саги посвящены сотворению мира и наполнены образами героев и богов. Центр.персонаж – Кухулин, он воплощает в себе идеал ирландского народа.
21. Исламский эпос представлен 2-мя эддами: «Старшей эддой» и «Младшей эддой». Оба текста представляют собой мифологические дохристианские представления северных европейских народов. Здесь звучит тема гибели богов, отражается история и культура скандинавских народов.
22. Английский героический эпос представлен поэмой «Беовульф», ктр им. германское происхождение.
23. 2. В эпоху развитого феодализма возникли 2 проблемы – соотношение литературных и фольклорных начал, проблема авторства.
24. Французский эпос представлен «Песнью о Роланде». Немецкий героический эпос представлен «Песнью о Нибелунгах», корни ктр с одной стороны восходят к исламскому эпосу, с другой – к германским племенам ещё до средневековой эпохи.
25. Испанский героический эпос – «Песнь о моем Сиде», ктр принято сопоставлять с франц. и нем. героическим эпосом, где отражается идея реконкисты (непрерывная многовековая война христиан против мавров). Образ Сиды становится в европейской культуре одним из ключевых, и это касается не только испанских романсов о Сиде, но и поэзии и драматургии поздних времен.
26. 22.Песнь о Роланде. Величайший памятник французского народного героического эпоса. (оксфордский текст , записанный около 1170 г в Англии). В основе поэмы лежит героический факт. В песне франки оказываются жертвой низкого предательства графа Ганелона, который свои личные пристрастия и интересы ставит выше интересов империи и безопасности франков. В лице Ганелона автор осуждает феодальный произвол, порождающий немыслимые бедствия, от которых страдали широкие общественные круги средневековой Франции. В этом плане «Песнь о Роланде» воплотила в себя надежды на прекращение бессмысленной войны. Преступному эгоизму Ганелона противопоставлен беззаветный патриотизм Роланда, для которого служение милой Франции является главной радостью в жизни. (вот осел,чесслово). В образа Роланда народ воплотил свой героический идеал. Христианская мифология служит в «ПЕСНЕ» не церковной, но чисто светской, гражданской идее. Ореолом эпического величия обхвачен образ Карла. В нем воплощается идея гос.единства, несовместимого с принципами феодального своеволия. Темы поэмы злободневны. Этим и объясняется ее широкая популярность.. В период крестовых походов весьма актуальной являлась тема борьбы христианского воинства против неверных. П.о.Р- яркий образ героического эпоса с присущими ему монументальными фигурами ,повторение батальных мотивов, гиперболизм. Заключительный возглас «аой» - одни исслед. считают это припевом др. условным обозначением какого-то муз.мотива. Так же важно отметить, что песнь начинается с перечисления заслуг Карла Великого.
27. **23.Средневековая рыцарская литература.** Возникает в Европейской культуре в период развитого капитализма, когда становится необходимым обоснование привилегированного положения рыцарского сословия. Развивается сначала в романский стиль, а затем в готическом. В это время происходит формирование рыцарской культуры и куртуазии (17 век), эта к. основывается на учении Андрея Копелана о рыцарской любви, так формируется концепция рыцаря воспевающего прекрасную даму (образ любви издалека, идеализированная любовь). Культура представлена 2-ми видами: 1)Куртуазная поэзия , рожденная в Провансе, поэзия трубадуров , основная тема, естественно любовь, (чёртовы романтические задроты), эта тема раскрывается с помощью различных жанров, таких как :плач, мольба, пасторелла, баллада, и прочая поебота. 2)(Видно я спала в этот момент,если у кого-то есть этот кусочек, просьба огромная скинуть!) Достижение рыцарской поэзии в формировании авторского начала. Основные представители Бернард де Вертадор, Бертрон де Борн, Джауфре Рюдель. Средневековый рыцарский роман имеет четкое отличие от ср.эпоса, он вводит понятие авантюры, сочетание любви и фантастики (ну наконец-то!). Романы объединяются в циклы : античный, византийский, бретонский (романы: о Тристане и Изольде, о короле Артуре, о святом Граале). С романов Кретьена де Труа начинается спор об куртуазном понимании рыцарской любви.

Роман «Ланселот или рыцарь телеги», воплощает куртуазный образ рыцарского поведения.

28. 24

29. Век XIII — время расцвета средневековой городской литературы. Но во второй половине того же XIII в. в культуре и искусстве Италии обнаруживаются тенденции, предвещающие наступление эпохи Возрождения. Пройдет столетие, и в середине XIV в. эта эпоха громко заявит о себе творчеством Франческо Петрарки и Джованни Боккаччо. Что же касается периода перехода, то его принято называть Предвозрождение, а его главную особенность видят в дальнейшем обмирщении художественной культуры и заметно возросшем интересе к личностному началу в человеке. в это время столь большое распространение получает мистика. Предвозрождение в литературе — это художественное осмысление процесса секуляризации. Это сомнения, раздумья, терзания, вызванные осознанием властного зова нового и столь же острым сознанием невозможности отказаться от авторитета традиций. Центральное значение в литературе в этот период приобретает поэзия — эта универсальная мудрость, философия в образах. Отсюда и высочайший авторитет поэта; он пророк, за строчками которого скрыты глубочайшие истины. Главные герои лирики сицилийцев: Поэт, Дама, Амор; основная тема: любовь неразделенная, любовь-мука, любовь-страдание. Жизнь сицилийской школы была недолгой: в 50-е гг. XIII в. она прекращает свое существование, а эстафету из ее рук принимают поэты итальянских городов. Теперь на первое место выдвигаются Болонья и Флоренция, на базе поэтической культуры которых рождается "школа нового сладостного стиля" ("стильновизм"). Название это идет от Данте, который писал о "пленительном ладе", "сладостных стихах" поэтов этой школы. Крупнейшим "стильновизмом" был Гвидо Гвиницелли (1230/40—1274 гг.) Кавальканти писал о любви, но трактовал эту тему по иному, чем его предшественник. Если Гвиницелли считал, что любовь рождается в благородном сердце, то Кавальканти истоки этого чувства находил в памяти человека. Главное в лирике Кавальканти — то, что говорит он о любви как о глубоко личном, субъективном чувстве. Трактовка любви у Гвидо Гвиницелли и Гвидо Кавальканти заметно различна. Но поэтов многое объединяет. Творчество для них — высшее призвание, а поэзия доступна лишь избранным, аристократам духа. Именно эти поэты возделали ту почву, на которой выросло во всей красе древо поэзии великого Данте.

30. 25

31. "Божественная комедия" Данте принесла поэту мировую славу, представляя грандиозный философско-художественный синтез всей средневековой культуры, перекидывая от нее мост к культуре Возрождения. В своей поэме Данте отразил и средневековые представления об аде и рае, времени и вечности, грехе и наказании. Идея средневекового дуализма, резко расчленившего мир на полярные пары противоположностей, группирующихся по вертикальной оси (верх: небо, Бог, добро, дух; низ - земное, дьявол, зло, материя) выражена у Данте в фигуральном образе восхождения-нисхождения. Ренессансные элементы ощущаются как в самом переосмыслении роли и фигуры проводника по загробному миру, так и в переосмыслении содержания и функции "видений".

32. отличия

33. Во-первых, язычник Вергилий получает у Данте роль ангела-проводника средневековых "видений". Правда, Вергилия вследствие толкования его 4 эклоги как предсказания о наступлении нового "золотого века справедливости" причисляли к провозвестникам христианства, так что он был фигурой как бы не совсем языческой, но все же такой шаг Данте можно было назвать по тем временам достаточно смелым. Второе существенное отличие состояло в том, что задача средневековых "видений" заключалась в том, чтобы отвлечь человека от мирской суеты, показать ему греховность земной жизни и побудить обратиться мыслями к загробной. У Данте же форма "видений" использована с целью наиболее полного отражения реальной земной жизни. Он творит суд над человеческими пороками и преступлениями не ради отрицания земной жизни как таковой, а во имя ее исправления, чтобы заставить людей жить более правильно. Он не уводит человека от действительности, а наоборот, погружает в нее. В отличие от средневековых "видений", ставивших целью обратить человека от мирской суеты к загробным мыслям, Данте использует форму "видений" для наиболее полного отражения реальной земной жизни и прежде всего для суда над человеческими пороками и преступлениями во имя не

отрицания земной жизни, а ее исправления. Третье отличие состоит в пронизывающем всю поэму жизнеутверждающем начале, оптимизме, телесной насыщенности (материальности) сцен и образов.

34. 26

35. Вийон. Франсуа Вийон (настоящая фамилия — Монкорбье ш де Лож, 1431 или 1423 — после 1464) — крупнейший представитель французского Проторенессанса. В самой его судьбе воплощены черты переходного, противоречивого времени. Он учился в Сорбонне и стал магистром искусств (1452), а через три года убил в драке священника, позже связался с ворами и грабителями, не раз сидел в тюрьме, в 1463 г. был приговорен к повешению за убийство, но казнь была заменена изгнанием из Парижа (после чего его следы теряются). В то же время он участвует в поэтическом состязании с Карлом Орлеанским, представителем «риторической школы», демонстрируя поразительное поэтическое новаторство в жанре баллады. Вийон закрепил во французской поэзии твердую форму баллады. В 1461, приговорённый к смертной казни, от которой его спасла лишь амнистия, Вийон создаёт свои лучшие произведения: Эпитафия, вошедшую в лирический цикл «Codicille», и (Завещание), впоследствии названное Большим завещанием. Биография и творчество более тесно связаны «Малое завещание» и «Большое завещание». В 1456 г. Вийон написал «Лэ» — поэму в 320 строк, получившую впоследствии название «Малое завещание». Это монолог нищего студента, пародия на юридическое завещание, где, например, парижским священникам завещаются мыльные пузыри. Вийон виртуозно владеет ритмом и рифмами, каламбурами, соединяет юмор, сатиру и лирический пафос, высокое и низкое вплоть до непристойного. Позже он написал «Большое завещание», поэму в 2023 строки, в которую включил вставные баллады («О дамах минувших времен», «Парижские женщины» и др.). В этом произведении представлен целый мир низов общества (нищих, воров, проституток, трактирщиков, бродяг, пьяниц), причем едва ли не впервые в поэзии этот мир наделяется глубокими чувствами — неразделенной любви, тоски, предчувствия гибели, но эти чувства перемешаны с ироническим отношением к жизни и к людям, к самому себе, жизнерадостностью, карнавальностью. Вийон — поэт прежде всего, и по преимуществу пародирующий. Принцип его поэзии — ироническая игра со всем твердым, общепринятым, раз навсегда установленным. Излюбленные средства этой игры — антифразис (употребление слов в противоположном значении) и двусмысленность.

36. 27

37. Предвозрождение в Англии. Во второй половине XIV в. в английской литературе выступают два наиболее значительных представителя Проторенессанса — Ленгленд и Чосер.

38. Чосер. Джеффри Чосер (ок. 1340— 1400), называемый «отцом» английской поэзии, одним из родоначальников английского литературного языка, родился в семье торговца, был пажем при дворе, королевским курьером, что позволило ему посетить Фландрию, Францию и Италию. Поменяв ряд других должностей, он скончил жизнь вполне благополучно, получив королевскую пенсию. Чосер как писатель еще близок традициям средневековой литературы, он перевел на английский язык аллегорический «Роман о Розе», написал несколько видений («Дом славы», «Птичий парламент» и др.), в которых, тем не менее, чувствуется влияние итальянского гуманизма.

39. «Кентерберийские рассказы». «Кентерберийские рассказы» (1386— 1389) — главное произведение Д. Чосера. В них соединилось влияние итальянского Возрождения (прежде всего «Декамерона» Боккаччо — этой популярнейшей персональной модели) и английская национальная специфика. Подобно «Декамерону», «Кентерберийские рассказы» должны были представлять собой сборник новелл (стихотворных), объединенных рамочной новеллой. 29 паломников, отправляющихся на поклонение мощам убитого в 1170 г. по приказу Генриха II архиепископа Кентерберийского Томаса Бекета, собрались в таверне «Табард» в Соуерке. Они принимают предложение хозяина таверны по дороге, чтобы скоротать время, рассказы-нать какие-нибудь правдивые или придуманные истории, лучший рассказчик будет славно угощен в таверне на обратном пути, а уклонившийся — наказан. Чосер демонстрирует поразительное жизненное наблюдение, священные цели паломников не мешают им предаваться земным радостям. Юмор Чосера редко перерастает в сатиру. Чосеру присущи такие черты эстетики Предвозрождения, как парадоксальность и пародийность.

40. 28

41. **Проторенессанс** — этап в истории итальянской культуры, предшествующий Ренессансу, приходящийся на дученто (1200-е) и треченто (1300-е). Считается переходным от эпохи Средневековья к эпохе Возрождения. Термин был впервые введен швейцарским историком Я. Буркхардтом. В итальянской культуре XIII—XIV вв. на фоне ещё сильных византийских и готических традиций стали появляться черты нового искусства — будущего искусства Возрождения. Потому этот период его истории и назвали Проторенессансом. Аналогичного переходного периода не было ни в одной из европейских стран. В самой Италии проторенессансное искусство существовало только в Тоскане и Риме. В итальянской культуре переплетались черты старого и нового. «Последний поэт Средневековья» и первый поэт новой эпохи Данте Алигьери (1265—1321) создал итальянский литературный язык. Начатое Данте продолжили другие великие флорентийцы XIV столетия — Франческо Петрарка (1304—1374), родоначальник европейской лирической поэзии, и Джованни Боккаччо (1313—1375), основоположник жанра новеллы (небольшого рассказа) в мировой литературе. Гордостью эпохи являются архитекторы и скульпторы Никколо и Джованни Пизано, Арнольфо ди Камбио и живописец Джотто ди Бондоне. Для искусства Проторенессанса характерно появление тенденций к чувственному, наглядному отражению реальности, светскость (в отличие от искусства Средневековья), появление интереса к античному наследию (свойственного искусству эпохи Возрождения). Социальными предпосылками в 1200-е (дученто) явились развитие ремесел и торговли, экономические реформы в свободных итальянских городах (особенно в Тоскане). Ярким представителем **литературы** этого периода является Данте Алигьери. К этому же периоду относится поэзия школы «дольче стиль нуово». Для литературы характерно чувственное усиление, реалистичность образов.

42. 29

43. В отличие от Беатриче и мадонн стильновистов, Лаура в «Книге песен» изображена как живая реальная женщина. Однако реальность ее образу придают отнюдь не отдельные жизненные, житейские детали в ее внешнем облике: золотые волосы, эбеновые брови, красивая рука, зеленый цвет ее платьев и т. д., и вовсе не указания на ее взаимоотношения с поэтом: приветствие, которым она его одаряет или в котором она ему отказывает, ее болезнь и связанные с нею тревоги, похищение перчатки и т. п. Такого рода «реалии» в «Книге песен» скудны и вполне традиционны: они связывают «Книгу песен» с предшествовавшей ей средневековой литературой — с трубадурами, стильновистами, Данте, не говоря уж о комической поэзии Тосканы, в которой реальные предметы повседневного быта играли огромную роль. Новым в «Книге песен» была не проза быта, а внутренний мир поэта, восприятие поэтом окружающей его действительности. Лаура получает жизнь от того потока реальных человеческих воспоминаний, в котором она все время возникает как прекрасное видение и вне которого в «Книге песен» она никогда не существует. Вот почему между умершей и живой Лаурой не существует там принципиальных различий и вот почему самые традиционные внешние черты оказываются пригодными для создания очень жизненного и принципиально новаторского образа. Читатель видит Лауру такой, какой ее созерцает и какой ее воспринимает влюбленный поэт, для которого она не аллегория Истины или Веры, а земная, вполне реальная женщина. Это просто прекрасная женщина в окружении прекрасной природы. Воспоминания влюбленного поэта придают чертам Лауры некоторую идеальность и создают вокруг нее атмосферу легкой грусти, но не ставят под сомнение самую реальность ее существования.

44. 30

45. «Декамерон» Джованни Боккаччо

46. Сборник новелл «Декамерон» - вершина творчества Боккаччо. Источники новелл и их переосмысление. Основные циклы новелл, их темы, сюжеты В этой книге Боккаччо наносит сокрушительный удар религиозно-аскетическому мировоззрению и дает необычайно полное отражение современной итальянской действительности. В жанровом отношении «Декамерон» доводит до высокого совершенства небольшую прозаическую повесть-новеллу. Своими корнями этот жанр уходит в средневековую литературу, когда появился первый оригинальный сборник итальянских новелл – «Новеллино, или Сто древних новелл». Самую интересную группу в сборнике составляют бытовые рассказы и анекдоты, почерпнутые из живой итальянской действительности. Подобно «Новеллино»

«Декамерон» состоит из ста новелл. Они скреплены при помощи обрамляющего рассказа, являющегося вступлением к книге и дающего ей композиционный стержень. «Декамерон» начинается знаменитым описанием флорентийской чумы 1348 г. Семь дам и трое юношей удаляются из города на виллу и приятно проводят время в прогулках, играх, рассказывании новелл. Каждый день рассказывается по десять новелл, а всего они проводят на вилле десять дней. Источники «Декамерона» - французские фавлю, средневековые романы, античные и восточные сказания, средневековые хроники, сказки, новеллы предшествующих новеллистов, злободневные анекдоты. Новеллы Боккаччо могут быть разбиты на несколько групп:

47. Первая группа.

48. Новеллы антицерковного, антирелигиозного характера. В них высмеивается лицемерие и ханжество священнослужителей, их алчность и разврат. День 9, новелла 1 – случай в женском монастыре, используется принцип саморазоблачения. День 3, новелла 1 – рассказ о монастырском садовнике, который притворялся глухонемым. День 10, новелла 6 – яркий образ монаха-проходимца Чиполло, который морочит голову доверчивым людям мнимыми реликвиями. Когда двое шутников положили в его ларец вместо реликвий угли, монах немедленно заявил, что бог совершил чудо, заменив перо архангела Гавриила угольками с костра, на котором был сожжен святой Лаврентий.

49. Вторая группа.

50. Новеллы антифеодальные, направленные против сословных предрассудков. День 4, новелла 1 – дочь принца полюбила слугу. Т

51. третья группа.

52. Новеллы о любви, правдиво изображающие природу человека, разные грани любви; темы супружеской неверности. День 5, новелла 1 – невежественный молодой человек жил при скотном дворе, полюбил образованную девушку и перевоспитал себя. Четвертая группа. Приключенческие новеллы об Андреуччо из Перуджи - торговец лошадьми приехал в Неаполь и стал жертвой воров и куртизанок. День 2, новелла 4 – Ландольфо Руфоло был богатым купцом, потерял свое состояние, сделался корсаром, снова приобрел богатство, его судно терпит кораблекрушение, он спасается на ящике, в котором оказывается состояние и он снова оказывается богатым.

53. Для новелл Боккаччо характерно искусство психологического анализа героев, реалистический стиль прозы. Боккаччо создал в «Декамероне» классический тип итальянской новеллы, получившей дальнейшую разработку у его многочисленных последователей.

54. 35

55. Литература эпохи Возрождения в Англии.

56. Расцвет английской литературы приходится на вторую половину 16 в. – начала 17 в., когда в ряде европейских стран обозначился кризис гуманизма. Но английская литература превзошла другие страны, особенно драматургия. Она отобразила сложность жизни, трагические противоречия общества. Великие географические открытия сделали Англию центром мировых торговых путей. «Новое дворянство» превратилось в буржуа. Процесс первичного накопления капитала происходил в классической форме: массовое насильственное изгнание крестьян, «огораживание», разведение овец («овцы съели людей»). Происходит реформация церкви королем Генрихом VIII. Церковь лишилась влияния на идеологию. Разгром в 1588 г. испанской «Непобедимой Армады» вызвал патриотический подъем. Следовательно, была создана культура и литература английского Возрождения.

57. Творчество Вильяма Шекспира.

58. Вильям Шекспир – величайший художник эпохи Возрождения. Его жизнь. Проблема авторства Шекспира. Основные этапы творчества Шекспира

59. Вильям Шекспир (1564 – 1616) – центральная фигура английского Возрождения и мирового искусства в целом. Его отличает размах мысли, широта кругозора, энциклопедичность, диалектика жизненных потрясений, проникновенное чувство природы. Родился в городе Стрэтфорде-на-Эйвоне в семье ремесленника и торговца.

Обучался он в местной школе, в 18 лет женился, перебрался в Лондон, где связал свою судьбу с театром. С 1597 г. работал в театре «Глобус» в качестве актера и драматурга. В 1612 г. Шекспир покинул Лондон и поселился в своем родном городе. Он отходит от литературно деятельности и доживает свои дни в кругу семьи, окруженной уважением жителей Стрэтфорда.

60. Первый этап: исторические хроники (10 пьес) – национальная эпопея Англии, где рассматриваются вопросы о власти, церкви, взаимоотношениях четырех сословий, повествуется о крушении человеческого в человеке (образ Ричарда III). «Ричард III», «Ричард II», «Генрих IX», «Генрих V», «Генрих VIII» и т.д.
61. Второй этап (1590 – 1600): комедии – «Укрощение строптивой», «Комедия ошибок», «Сон в летнюю ночь», «Много шума из ничего», «Как вам это понравится», «Двенадцатая ночь». 1595г. – «Ромео и Джульетта»: Шекспир воспользовался всем арсеналом поэтических средств, выработанных лирикой многих веков.
62. Третий этап (начало 17 в.): глубокие раздумья о глобальных проблемах и противоречиях мира, великие трагедии – «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Макбет» - сложность человеческого характера, внутреннего мира, Самые умные, одаренные люди гибнут под натиском темных сил, типы и характеры эпохального значения.
63. Четвертый этап: драмы – смешение фантастики с реальной жизнью; трагикомедии – «Перикл», «Зимняя сказка», «Буря», «Синбери».
64. Сонеты Шекспира. Философское осмысление в них действительности. Переводы на русский язык
65. Как автор сонетов, Шекспир может быть отнесен к числу самых замечательных европейских поэтов Возрождения. Его 154 сонета были опубликованы в 1609 г. В отличие от банальных петраркистов Шекспир не порывался в призрачные небесные сферы. Ему дорога была земля, цветущая земная природа, мир земного человека, противоречивый, но прекрасный, утверждающий себя в дружбе, любви и творчестве. И хотя неумолимое время торжествует над всем земным, но творческий порыв человека способен восторжествовать и над ним. Любому человеку дано продлить свое существование в потомстве (сонеты 2, 3, 4 и др.). Лирический мир Шекспира – это мир человека, не только чувствующего, но и мыслящего. Шекспир смело ломал устоявшиеся шаблоны ради утверждения жизненной правды. В этом отношении весьма примечателен цикл его сонетов, посвященных «смуглой даме» (сонеты 127 – 152). Из сонетов Шекспира читатель узнает, что поэт влюблен в «смуглую даму» и она одно время отвечала ему взаимностью, а затем, увлекшись другом поэта, перестала быть ему верной. Сонеты Шекспира содержат откровенную исповедь лирического героя. При этом вопреки традиции поэт не изображает свою избранницу ни идеальной, ни отменно красивой. Драма разыгрывается в сознании поэта. Лирическая поэзия под его пером приближается к трагедии. Поэт хорошо понимал, что вероломство друга и коварство возлюбленной – всего лишь капля в океане людского горя, бушующего вокруг. В книгу интимным сонетов, как удар молнии, вторгается сонет 66, перекликающийся со скорбным монологом Гамлета о мирском неустройстве. Сонеты Шекспира переводили на русский язык Б. Пастернак, С. Маршак и О.Б. Румер.
66. 31 Литература северного возрождения
67. Северное Возрождение - культура XV - XVI столетий в европейских странах, лежащих севернее Италии. Главными очагами Северного Возрождения были Нидерланды, Германия, Франция. Основные отличия: большее влияние готического искусства, меньшее внимание к изучению анатомии и античного наследия, тщательная и детализированная техника письма. Кроме того, важной идеологической составляющей явилась Реформация (отвергнувшая учение о спасающей роли церкви). Отличия Северного Возрождения от итальянского. Северные гуманисты исходили из принципиально иного, нежели итальянцы, представления о человеке: для итальянцев он был сверхприродным существом, а центральной категорией – «humanitas», северяне, напротив, были уверены, что человек – это самое природное из всех природных существ, а центральной в их учении стала категория «Натуры» Но гуманисты Северной Европы отрицали этот дуализм, поскольку полагали, что богатства человеческой природы обеспечиваются в равной мере качествами души и тела. СВ поэтизировало «среднего» человека и бюргерские ценности, среди которых не последнее место занимали смирение

и благочестие. Наиболее ярко черты Северного Возрождения проявились в Нидерландах, в творчестве Яна ван Эйка, в Германии - Альбрехта Дюрера, Франции - Жана Клуэ. Главой северных гуманистов был великий нидерландец Эразм Роттердамский (1469-1536 гг.) – автор бессмертной «Похвалы Глупости». сочинение, написанное на латыни в форме хвалебной речи, произносимой госпожой Глупостью самой себе. В нем высмеивались человеческие слабости и пороки, которые, по мнению автора, тем опаснее, чем более высокое общественное положение занимает человек. (Строится как панорама всевозможных видов неразумия, демонстрирующая власть этого порока над человечеством: глупость народов. человек может жить и быть при этом счастливым только благодаря своему неразумию, тогда как мудрость – его злейший враг. человеку достаточно довериться своей природе, то есть впасть в иллюзию самообольщения, порождаемой Глупостью. Самовлюбленность (Филавтия), будучи спутницей Глупости, привязывает человека к жизни и этим спасает от опасных подозрений.) Сатирические диалоги, памфлеты и комические новеллы стали ведущими жанрами в Германии («Письма темных людей», «Диалоги» У. фон Гуттена, «Фацетии» Г. Бабеля и др.) Философская ирония Эразма в «Похвале Глупости» положила начало важной традиции в литературе Северного Возрождения (точнее, Возрождение вне Италии): в творчестве таких корифеев, как Рабле, Сервантес и (в меньшей степени) Шекспир именно смех сделался носителем и выразителем самого проблемного и неоднозначного (а потому и самого глубокого) знания о человеке.

68. 32. творчество П. Ронсара – поэта французского возрождения

69. **Пьер де Ронсар** знаменитый французский поэт XVI века. Возглавлял объединение «Плеяда», проповедовавшее обогащение национальной поэзии изучением греческой и римской литератур. «Оды» (1550) были первым практическим применением доктрины Ронсара. Они встречены были ликованием. Среди других сочинений: «Любовные стихи» и «Оды» (1552), «Гимны» (1555—1556), «Эклоги» и «Любовь к Марии» (1560), «Рассуждение о бедствиях нашего времени» (1562), «Краткое изложение поэтического искусства» (1565), незавершенная поэма «Франсиада». Ронсар окружен был при жизни такой же славой и почетом, как позднее — В. Гюго. В XVII в. Ронсар был осужден Буало в «Поэтическом искусстве» и с тех пор был совершенно не известен до начала XIX в., когда Сент-Бев романтики восстановили славу его лирики. Ронсар — по преимуществу лирик. Он внёс во французскую поэзию бесконечное разнообразие поэтических размеров и создал гармонию стиха. Он не заимствовал у древности внешних форм, но был проникнут античным духом, сказавшимся во всём его творчестве. В его лирике заметна также значительная доля итальянского влияния. В его песнях и сонетах (около 600) петраркизм сочетается с чувственностью и нежной грустью, рисуя любовь, смерть, жизнь природы. Тяготение к эпическому началу со всей очевидностью обозначилось в творчестве Ронсара довольно рано, еще в пиндарических одах. Ярким примером может служить, скажем, знаменитая «Ода Мишелю Лопиталю». Выход в свет в 1552 году этого внушительного по объёму произведения (в нем 816 стихов), в котором Ронсар воспел всепокоряющее могущество поэзии, стал выдающейся вехой в развитии французской литературы. Конечно, движение художественной мысли поэта еще не лишено здесь тяжеловесности. Стремление копировать построение торжественной хвалебной оды, какой она была разработана в совершенно иных жизненных условиях замечательным древнегреческим лириком, влекло за собой неизбежно элементы условности, перегруженность «ученым» мифологическим материалом, нарочитую затрудненность витийственного слога. Все это вызывало непонимание у законодателей художественных вкусов. Все же наиболее проницательные умы были поражены грандиозностью художественного замысла поэта и невиданной ранее мощью, с которой этот замысел был осуществлен. Поэтическое творчество для Ронсара - это бурный подъем человеческого духа, выход за рамки обыденной размеренности. Этот мотив одиночества поэта, получает углубленное развитие в творчестве Ронсара 1550-х годов. В этот период в поэзии Ронсара возрастает элегическое начало. Ронсаром все более социально заостренно, дополнялась гневными, временами смыкающимися с сатирой инвективами, разоблачающими господствующую среду. Именно эта среда и оказалась источником невзгод и страданий, выпадающих на долю поэта. вершины достигают в «Речи против Фортуны». две тематические линии, элегико-биографическая и общественно-критическая, здесь окончательно сливаются воедино. Королевский двор выступает и как очаг нравственной развращенности, и как общественная сила, воздействия которой не избежать. Через все творчество Ронсара, от первых опытов и до последних дней, проходит тема всемогущества времени, его неумолимого и разрушительного

бега. Вместе с тем решение этой темы поэтом неоднозначно ("Оделеттах Коридону") (быстротечности времени и мимолетности счастья) Постепенно художественное преломление темы времени все сильнее проникается у Ронсара трагическими мотивами и одновременно уходит своими корнями в философски все более широкое и диалектически сложное восприятие жизни. Впервые эта концепция возникает в заключении к "Гимну Смерти". Этот гимн - произведение противоречивое. Оно пронизано пессимистическими и сумрачными настроениями. Однако в самом конце гимна тема скоротечности и бренности живого получает принципиально иное, глубоко ренессансное и жизнеутверждающее истолкование. Всемогущей Смерти противопоставляется не менее всесильная Венера. Она воплощает в себе принципы плодородности, обновления и размножения. Все, что Смерть уничтожает, Венера восстанавливает. Преходящей оказывается форма, материя же сама по себе неразрушима. Барочные веяния коснулись и Ронсара Такова, например, поэма "Стихи, прочитанные в театре после окончания комедийного представления в Фонтенбло".(Жизнь уподобляется театру. Люди играют роли, отведенные им слепой Фортуной. Повсюду царят видимость, обман, мираж. Жизнь сравнивается со сновидением, с клубами дыма, которые развеиваются дуновением ветра, с волнами, разбивающимися одна о другую. Правда, в заключительных строках Ронсар признает существование людей, которые не дают затянуть себя губительным житейским водоворотом и сохраняют верность естественным наклонностям, велениям природы.) То же можно сказать и о нем самом. Несмотря на трагические жизненные коллизии, свидетелем и участником которых ему довелось быть, изменяясь и развиваясь, Ронсар продолжал оставаться и в пору заката Возрождения глашатаем ренессансных устремлений. На протяжении своего творческого пути он воплощал эти устремления в совершенных поэтических формах, показательных для своеобразия национального художественного гения Франции.

70. 33» Гаргантюа и пантагрюэль» ф рабле и народная смеховая культура

71. РАБЛЁ (Rabelais) Франсуа (1494-1553), французский писатель-гуманист. Роман «Гаргантюа и Пантагрюэль» (кн. 1-4, 1533-52, кн. 5 — опубликована 1564) — энциклопедический памятник культуры французского Возрождения. Отвергая средневековый аскетизм, ограничение духовной свободы, ханжество и предрассудки, Рабле раскрывает в гротескных образах своих героев, навеянных фольклором Первая книга «Повесть о преужасной жизни великого Гаргантюа, отца Пантагрюэля, некогда сочиненная магистром Алькофрибасом Назье, извлекателем квинтэссенции» (1534) Вторая книга «Пантагрюэль, король дипсодов, показанный в его доподлинном виде, со всеми его ужасающими деяниями и подвигами» (1533) Третья книга «Третья книга героических деяний и речений доброго Пантагрюэля» (1546) Четвертая книга «Четвертая книга героических деяний и речений доблестного Пантагрюэля» (1552) Пятая книга «Пятая и последняя книга героических деяний и речений доброго Пантагрюэля» (1564) Главные герои: Гаргантюа (Gargantua) — король государства Утопия из рода великанов. Появляется в первой и эпизодически во второй и третьей книгах романа. Образ Гаргантюа — символ Ренессанса, символ отказа от традиционных жизненных установок Средневековья и возрождающегося интереса к светскому искусству и познанию мира, свободному от догм и ограничений. **Пантагрюэль** (Pantagruel) — сын Гаргантюа, принц королевства Утопия. Появляется в романе начиная со второй книги. Представляет собой тип передового человека эпохи Возрождения, который интересуется сразу несколькими научными дисциплинами и видами искусства. Излюбленный приём Рабле — гротеск, гипербола («супергипербола», по выражению А.Дживелегова). Это связано с личностями главных героев — великанов Гаргантюа и Пантагрюэля. Подчас они спокойно уживаются с обычными людьми (едят с ними за одним столом, плывут на одном корабле), но не всегда. Гаргантюа садится отдохнуть на собор Парижской Богоматери и принимает пушечные ядра за мух, Пантагрюэля приковывают к колыбели цепями, служащими для перекрытия гаваней. Кульминации этот приём достигает, когда Пантагрюэль, высунув язык, укрывает от дождя свою армию, а один из его приближённых случайно попадает в рот своему господину и обнаруживает там города и деревни. Много места в романе уделяется грубоватому юмору, связанному с человеческим телом[1], много говорится об одежде, вине, еде и венерических заболеваниях. Это совершенно нетипично для средневековой романистики, считавшей все эти темы низкими и не достойными упоминания. Характерная особенность «Пантагрюэля» — обилие крайне подробных и в то же время комичных перечислений блюд трапез, книг, наук, законов, денежных сумм, животных, смешных имён воинов и тому подобного. Объемные и скрупулезные перечни порой образуют целые главы. («Гаргантюа и Пантагрюэль»

неразрывно связан с народной культурой Франции позднего Средневековья и Возрождения. Из нее Рабле позаимствовал и своих главных героев, и некоторые литературные формы (например, блазоны или так называемые *соq-à-l'âne* — словесные бессмыслицы), и, главное, сам язык повествования — со множеством непристойных словесных оборотов и комических аллюзий разнообразных священных текстов, язык, проникнутый атмосферой весёлого народного праздника, откуда гонят всякую серьёзность.)Роман Рабле представляет собой подлинную «энциклопедию смеха», в которой присутствуют все формы комизма. так изображаются, например, феодальные владыки — Пикрохол и Анарх, которых побеждают соответственно Гаргантюа и Пантагрюэль. Пикрохол являет собой тип безудержно хвастливого фанфарона: на военном совете он собирается завоевать Европу и Азию, стать императором Трапезундским, построить вновь Храм Соломона, перебить всех турок и т.

д. Одновременно в романе присутствуют более сложные для восприятия исторические формы комизма – средневековые и ренессансные. . Нам трудно оценить тонкую иронию эрудита 16 века, поскольку давно перестал существовать сам объект насмешки, тогда как аудитория Рабле, несомненно, наслаждалась описанием библиотеки св. Виктора, где пародийно (и зачастую непристойно) обыгрывались названия многих средневековых трактатов: «Жердь спасения», «Гульфик права», «Искусство благопристойно пукать в обществе», «О превосходных качествах требухи» и т. д. Средневековые формы комизма прежде всего связаны с народной смеховой культурой. Одновременно в романе присутствуют и такие формы комизма, которые можно назвать «абсолютными» — они вызывают смех в любую эпоху. В частности, к ним относится все, что имеет отношение к физиологии человека – неизменной на протяжении тысячелетий. Но отношение к физиологическим отправлениям меняется: если в рамках народной смеховой культуры «образы материально-телесного низа» воспринимались как амбивалентные то в Новое время они перешли в сферу «низкого» комизма. Многие шутки Панурга по-прежнему остаются смешными, но их зачастую невозможно пересказать и даже точно перевести с использованием тех слов, которые безбоязненно употреблял Рабле.

72. 34 сервантес дон кихот-рыцарь печального образа

73. Однажды современник Мигеля де Сервантеса французский посол Дак Майен в обществе высокопоставленных особ Испании стал восхвалять испанскую литературу и особенно Сервантеса. «Как бы мне хотелось познакомиться с ним!» — воскликнул герцог. На что ему заметили, что Сервантес стар, неинтересен и к тому же беден. «И такого гениального человека вы не содержите на государственные фонды?» — вскричал потрясенный француз. Удивительно, но Мигелю де Сервантесу действительно никто не помогал, разве что однажды, выручая из плена... Даже после издания его замечательного романа о Дон Кихоте, разошедшегося невиданным по тем временам тиражом, — писатель остался небогатым человеком. Богатой и безграничной в своей всечеловеческой любви была лишь его душа. *Бедный дворянин Дон-Кихот, старый и одинокий чудак, лишенный чувства действительности, начитавшись старинных рыцарских романов, вообразил себя странствующим рыцарем. Вооружившись заржавленным мечом и щитом, он берет себе в оруженосцы крестьянина Санчо Пансо, обещав ему богатство и славу, избирает, по рыцарскому обычаю, «даму сердца» — Дульцинею Тобосскую, — так называет он простую крестьянку Альдонсу, — и, взбравшись на тощую клячу. Росинанта, отправляется на подвиги во имя своей дамы. Потеряв способность отличать действительность от фантастического мира, созданного его воображением, Дон-Кихот играет смешную и жалкую роль: сражается с ветряными мельницами, принимая их за великанов; желая заступиться за обиженных, заступает за преступников, и т. п. «Рыцарем печального образа» называет Санчо Пансо своего избитого, украшенного синяками господина. Имя Дон-Кихота стало нарицательным; так называют фантазера, оторванного от жизни, вступающего в борьбу с реальным или кажущимся злом, но не учитывающего трезво своих сил, не сознающего, что борьба его бесполезна и что он вызывает у всех только насмешки.* Судьба автора романа о Дон Кихоте непроста и драматична. Сервантес — герой битвы при Лепанто, инвалид (рука после ранения висела плетью), узник алжирского плена, нищий и бесправный ветеран, униженный ложным обвинением в растрате и позорным пребыванием в долговой тюрьме. Именно в темнице начал он писать роман о Дон Кихоте. Сервантесу в то время было пятьдесят с лишним лет, фактически — он ровесник своего героя, но в то же время именует себя то его отцом, то отчимом. На самом деле они — «близнецы-братья».

74. 36 шекспир трагический образ гамлета

75. Гамлет воплотил человека позднего Возрождения. Человека, который постиг безграничность мира и своих собственных возможностей и растерялся перед этой безграничностью. Это глубоко трагический образ. Гамлет хорошо понимает реальность, трезво оценивает все, что его окружает, твердо стоит на стороне добра. Но его трагедия состоит в том, что он не может перейти к решительным действиям и победить зло. Его нерешительность не является проявлением трусости: он смелый, откровенный человек. Его сомнения - результат глубоких размышлений о природе зла. Обстоятельства требуют от него лишить жизни убийцу его отца. Он сомневается, так как воспринимает эту месть как проявление зла: убийство всегда остается убийством, даже когда убивают негодяя. Образ Гамлета - это образ человека, который понимает свою ответственность в решении конфликта добра и зла, которая стоит на стороне добра, но её внутреннее моральное законы не позволяют перейти к решительным действиям. Герой Шекспира дан крупным планом. Масштаб личности Гамлета возрастает оттого, что не одно созерцание всеобъемлющего зла характеризует героя, но также единоборство с порочным миром.
76. Противники Гамлета, в свою очередь, не бездействуют, они принимают вызов. Их нельзя недооценивать. Они обусловили трагедию Гамлета. Они "расшатали" век. Они – конкретные носители порока, виновники беззаконий и разврата, в совокупности своей составляющие враждебный Гамлету мир зла. Они враждебны не только Гамлету. Гамлет откровенно идет на разрыв с ролью трагического героя, не умея и, как оказывается, не желая выступить привычным публике героем-мстителем.
77. Понятие «русское зарубежье» возникло и оформилось после Октябрьской революции 1917, когда Россию массово начали покидать беженцы. После 1917 из России выехало около 2-х миллионов человек. Различают **три периода** (три волны) **русской эмигрантской литературы**. Первая волна – с 1918 до начала Второй мировой войны, оккупации Парижа – носила массовый характер. Вторая волна возникла в конце Второй мировой войны (И.Елагин, Д.Кленовский, Л.Ржевский, Н.Моршен, Б.Филлипов). Третья волна началась после хрущевской «оттепели» (А.Солженицын, И.Бродский, С.Довлатов).
78. Наибольшее культурное и литературное значение имеет творчество писателей первой волны русской эмиграции. В центрах рассредоточения эмигрантов – Берлине, Париже, Харбине – была сформирована «Россия в миниатюре», сохранившая все черты русского общества. За рубежом выходили русские газеты и журналы, были открыты школы и университеты, действовала Русская Православная Церковь.
79. В то же время, в эмиграции **литература была поставлена в неблагоприятные условия**: отсутствие массового читателя, крушение социально-психологических устоев, неприютность, нужда большинства писателей должны были неизбежно подорвать силы русской культуры. Но этого не произошло: **с 1927 начинается расцвет русской зарубежной литературы**.
80. Утратив близких, родину, всякую опору в бытии, поддержку где бы то ни было, изгнанники из России **получили взамен право творческой свободы**. Это не свело литературный процесс к идеологическим спорам. Атмосферу эмигрантской литературы определяла не политическая или гражданская неподотчетность писателей, а многообразие свободных творческих поисков.
81. **Развитие русской литературы в изгнании шло по разным направлениям.**
82. **Писатели старшего поколения** (Бунин, Шмелев, Ремизов, Куприн, Гиппиус, Мережковский, М.Осоргин) стремились «удержать то действительно ценное, что одухотворяло прошлое». Литература «старших» представлена преимущественно прозой. В изгнании создаются великие книги: Жизнь Арсеньева (Нобелевская премия 1933), Темные аллеи Бунина; Солнце мертвых, Лето Господне, Богомолье Шмелева; и др. Куприн выпускает два романа Купол святого Исаакя Далматского и Юнкера, повесть Колесо времени. Значительным литературным событием становится появление книги воспоминаний Живые лица Гиппиус.
83. **Главным мотивом литературы старшего поколения** стала тема ностальгической памяти об утраченной родине, события революции и гражданской войны, русская история, воспоминания о детстве и юности. Смысл обращения к «вечной России» получили биографии писателей, композиторов, жизнеописания святых: Ив.Бунин пишет о Толстом (Освобождение Толстого), М.Цветаева – о Пушкине (Мой Пушкин), В.Ходасевич – о Державине (Державин), Б.Зайцев – о Жуковском, Тургеневе, Чехове, Сергии

Радонежском (одноименные биографии). Создаются автобиографические книги, в которых мир детства и юности видится «с другого берега» идиллическим и просветленным: поэтизирует прошлое Ив.Шмелев (Богомолье, Лето Господне), события юности реконструирует Куприн (Юнкера), последнюю автобиографическую книгу русского писателя-дворянина пишет Бунин (Жизнь Арсеньева), путешествие к «истокам дней» запечатлевают Б.Зайцев (Путешествие Глеба) и Толстой (Детство Никиты).

84. **Иной позиции придерживалось младшее «незамеченное поколение»** писателей в эмиграции, поднявшееся в иной социальной и духовной среде, отказавшееся от реконструкции безнадежно утраченного. К «незамеченному поколению» принадлежали молодые писатели, не успевшие создать себе прочную литературную репутацию в России: В.Набоков, Г.Газданов, М.Алданов, М.Агеев, Б.Поплавский, Н.Берберова, А.Штейгер, Д.Кнут, И.Кнорринг, Л.Червинская, В.Смоленский, И.Одоевцева, Н.Оцуп, И.Голенищев-Кутузов, Ю.Мандельштам, Ю.Терапиано и др. Их судьба сложилась различно. Практически никто из младшего поколения писателей не мог заработать на жизнь литературным трудом. Если старшее поколение вдохновлялось ностальгическими мотивами, то **младшее оставило документы русской души в изгнании, изобразив действительность эмиграции.**
85. В промежуточном положении между «старшими» и «младшими» оказались поэты, издавшие свои первые сборники до революции и довольно уверенно заявившие о себе еще в России: Ходасевич, Иванов, Цветаева, Адамович. В эмигрантской поэзии они стоят особняком. Цветаева в эмиграции переживает творческий взлет, обращается к жанру поэмы, «монументальному» стиху.
86. **ВТОРАЯ ВОЛНА ЭМИГРАЦИИ (1940-е – 1950-е годы)**
87. Вторая волна эмиграции, порожденная второй мировой войной, не отличалась таким массовым характером, как первая. Со второй волной СССР покидают военнопленные, перемещенные лица – граждане, угнанные немцами на работы в Германию.
88. Среди писателей, вынесенных со второй волной эмиграции за пределы родины, оказались И.Елагин, Д.Кленовский, Ю.Ивакск, Б.Нарциссов, И.Чиннов, В.Синкевич, Н.Нароков, Н.Моршен, С.Максимов, В.Марков, Б.Ширяев, Л.Ржевский, В.Юрасов и др. На долю выехавших из СССР в 1940-е выпали тяжелые испытания. Это не могло не сказаться на мироощущении литераторов: самыми **распространенными темами** в творчестве писателей второй волны становятся лишения войны, плен, ужасы большевистского террора.
89. В эмигрантской поэзии 1940–1950-х **преобладает политическая тематика**. В книгах прозаиков второй волны изображены герои, не сжившиеся с советской действительностью. Большинство писателей второй волны эмиграции печатались в выходившем в Америке «Новом журнале» и в журнале «Грани».
90. **ТРЕТЬЯ ВОЛНА ЭМИГРАЦИИ (1960–1980-е годы)**
91. С третьей волной эмиграции из СССР преимущественно выезжали представители творческой интеллигенции, деятели культуры и науки, в том числе, писатели. Из них многие были лишены советского гражданства (А.Солженицын, В.Аксенов, В.Максимов, В.Войнович и др.). Писатели-эмигранты третьей волны, как правило, принадлежали к поколению «шестидесятников», немаловажную роль для этого поколения сыграл факт его формирования в военное и послевоенное время. «Дети войны», выросшие в атмосфере духовного подъема, возлагали надежды на хрущевскую «оттепель», однако вскоре стало очевидно, что коренных перемен в жизни советского общества «оттепель» не сулит. Началом свертывания свободы в стране принято считать 1963, когда состоялось посещение Н.С.Хрущевым выставки художников-авангардистов в Манеже. Середина 1960-х – период новых гонений на творческую интеллигенцию и, в первую очередь, на писателей.
92. Писатели третьей волны оказались в эмиграции в совершенно новых условиях, они во многом были не приняты своими предшественниками, чужды «старой эмиграции». **В отличие от эмигрантов первой и второй волн**, они не ставили перед собой задачи «сохранения культуры» или запечатления лишений, пережитых на родине. Совершенно разный опыт, мировоззрение, даже разный язык мешали возникновению связей между поколениями. Русский язык в СССР и за границей за 50 лет претерпел значительные изменения, творчество представителей третьей волны складывалось не столько под

воздействием русской классики, сколько под влиянием популярной в 1960-е американской и латиноамериканской литературы, а также поэзии М.Цветаевой, Б.Пастернака, прозы А.Платонова. **Одной из основных черт русской эмигрантской литературы третьей волны** станет ее тяготение к авангарду, постмодернизму. Вместе с тем, третья волна была достаточно разнородна: в эмиграции оказались писатели реалистического направления (Солженицын, Владимов), постмодернисты (Соколов, Мамлеев, Лимонов), антиформалист Коржавин. Русская литература третьей волны в эмиграции, по словам Коржавина, это «клубок конфликтов»: «Мы уехали для того, чтобы иметь возможность драться друг с другом».

93. Видное место в истории русской поэзии принадлежит Бродскому, получившему в 1987 Нобелевскую премию за «развитие и модернизацию классических форм». В эмиграции он публикует стихотворные сборники и поэмы.
94. Социокультурная ситуация второй половины 80-х – начала 90-х и литературный процесс на пути к своей целостности: его структурные особенности, жанровое и стилевое разнообразие, динамика развития (литература метрополии, возвращенная литература, литературная критика, литература русского зарубежья). Понятие «подцензурной» и «неподцензурной» литературы, «тамиздата» и «самиздата».
95. Развитие реалистической традиции в русской литературе 80–90-х XX века. Силевые течения «неоклассической» прозы: художественно-публицистическое (В. Астафьев, В. Распутин и др.) и философское (Ч. Айтматов, Б. Васильев и др.) Размежевание между писателями традиционной школы и его отражение в повестях В. Астафьева и В. Распутина. Полемика между «неопочвенниками» и «демократами» на страницах журнальных изданий.
96. Нравственно-философская и социальная проблематика в «Плахе» Ч. Айтматова. «Жестокий реализм» в изображении ужасов современной жизни («Печальный детектив», «Людочка»), кризис современного общества и загадка русского характера. Модель мира, дома, человека и утрата духовно-нравственных корней в общинной иерархии ценностей в повести В. Распутина «Пожар». Толстовская традиция «диалектики души», постижение психологии человека тоталитарного общества и проблема нравственного выбора в творчестве В. Маканина. Мемуарно-художественное начало, исторические события эпохи сквозь призму субъективного восприятия в поздних произведениях Ю. Нагибина («Дафнис и Хлоя эпохи культа личности, волюнтаризма и застоя», «Тьма в конце туннеля»).
97. Антиутопия, ее разновидности (социальная, техногенная, экологическая, постъядерная) в русской литературе последней четверти XX века.
98. Особенности условно-метафорической прозы.
99. Условность как основной прием социально-философской прозы А. Кима. Синтез религиозно-философских учений в его мировоззренческой системе (буддизм, христианство, толстовство, ницшеанство и др.).
100. Оборотничество – превращение человека в животного – как условный прием в повести А. Кима «Белка». Сатирическая направленность произведения.
101. Экзистенциальная проблема свободы личности и ее круг «вечных возвращений» в романе А. Кима «Отец-лес». Символический образ «дома». Три поколения семьи Тураевых как отражение исторических судеб русского человека и России в XX веке.
102. Мифологический тип условности в антиутопии А. Кима «Поселок кентавров». Гротеск в изображении общественной модели.
103. Сказочный тип условности в социальной повести Ф. Искандера «Кролики и удавы». Триада общество – государство – человек в иронической модели советской действительности. «Демоническая» фантастика как условный способ отражения социальной действительности в повести «Альтист Данилов».
104. Феномен «другой» прозы. Эволюция жанра рассказа в творчестве Т. Толстой и С. Довлатова. Углубление чеховской традиции. Мастерство авторов в создании человеческих характеров и изображении деталей.

105. 6.6. Русская поэзия и драматургия 1980-х – 2000-х годов

106. Русская поэзия второй половины 80-х – начала 90-х гг.: традиционное направление, его представители (А. Тарковский, С. Липкин, И. Лиснянская, И. Ратушинская, А. Кушнер, Ю. Кублановский и др.) и поэтический поставангард: концептуализм (Г. Сапгир, Д. Пригов, Л. Рубинштейн), метаметафоризм (И. Жданов, А. Еременко, О. Седакова, Л. Лосев, Е. Шварц), «куртуазный маньеризм» (А. Добрынин, Д. Быков, В. Пеленягре, В. Степанцов), неофутуризм (К. Кедров, Е. Кацюба, Л. Ходынская), соц-арт (И. Иртеньев, Н. Искренко, Т. Кибиров, В. Друк), школа верлибра (К. Джангиров, Г. Айги и др.). Особенности творческой манеры поэтов-поставангардистов.
 107. Роль и место И. Бродского в развитии русской поэзии посл. трети XX века.
 108. Рок-поэзия: В. Цой, И. Кормильцев, Ю. Шевчук, Б. Гребенщиков и др. Творчество А. Башлачева.
 109. Русская поэзия на современном этапе.
 110. Современная драматургия (начиная с 80-х): отличительные черты и основные представители: «поствампировская волна» – В. Славкин, Л. Петрушевская, В. Арро, Н. Садур, А. Галин, Г. Горин, Э. Радзинский, Н. Коляда, М. Угаров, Б. Акунин и др.
 111. Тематика, жанровый диапазон, поэтика, типология героев и хронотоп современной драмы.
 112. Литературные направления, стилевые течения и особенности языка современной драмы: реалистическое, модернистское и постмодернистское. Роль «римейка» в современной драматургии. «Феномен» женской драматургии конца XX века.
- Домашнее задание . Написать опорный конспект. Выучить материал конспекта. Читать и анализировать одно из произведений

Основная литература:

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

12. Крутецкая В.А. Литература в таблицах и схемах. 10 класс. – СПб., 2008

Обратная связь: 050-820-62-58 Whats App

С уважением, преподаватель Толстова Анна Васильевна