



Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова»

**М.Л. Бедрикова
В.В. Цуркан**

**ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 1890–1920-Х ГОДОВ
(РУССКАЯ СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА)**

Хрестоматия

Магнитогорск
2018

УДК 82 (075)
ББК 83я7

Рецензенты:

кандидат филологических наук,
заместитель директора по научно- методической работе,
МОУ «Санаторная школа-интернат №2 для детей,
нуждающихся в длительном лечении» г. Магнитогорска
М.Б. Баландина

доктор филологических наук,
профессор кафедры права и культурологии,
ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический
университет им. Г.И. Носова»
В.Б. Волкова

Составители: Бедрикова М.Л., Цуркан В.В.

История русской литературы 1890-1920-х годов (русская современная литература) [Электронный ресурс] : хрестоматия / Майя Леонидовна Бедрикова, Вероника Валентиновна Цуркан ; ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова». – Электрон. текстовые дан. (1,00 Мб). – Магнитогорск : ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г.И. Носова», 2018. – 1 электрон. опт. диск (CD-R). – Систем. требования : IBM PC, любой, более 1 GHz ; 512 Мб RAM ; 10 Мб HDD ; MS Windows XP и выше ; Adobe Reader 8.0 и выше ; CD/DVD-ROM дисковод ; мышь. – Загл. с титул. экрана.

ISBN 978-5-9967-1362-2

Хрестоматия составлена в соответствии с рабочей программой дисциплины «История русской литературы (Русская современная литература). Содержит художественные тексты известных русских писателей 1890-1917-х годов, которые снабжены вопросами и заданиями для усвоения и закрепления теоретических знаний, списками текстов для обязательного чтения и рекомендуемой научной литературы.

Хрестоматия предназначена для обучающихся по направлениям подготовки 44.03.05 «Педагогическое образование», 45.03.01 «Филология».

УДК 82 (075)
ББК 83я7

ISBN 978-5-9967-1362-2

© Бедрикова М.Л., Цуркан В.В., 2018
© ФГБОУ ВО «Магнитогорский
государственный технический
университет им. Г.И. Носова», 2018

Содержание

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ	4
ВВЕДЕНИЕ	6
РАЗДЕЛ I. КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ.....	8
1.1. Творчество И.А. Бунина.....	9
Вопросы и задания.....	19
1.2. Творчество А.И. Куприна	20
Вопросы и задания.....	30
1.3. Творчество Л.Н. Андреева.....	31
Вопросы и задания.....	38
РАЗДЕЛ II. РЕАЛИЗМ НОВОГО ТИПА.....	40
2.1. Творчество А.М. Горького	40
Вопросы и задания.....	48
РАЗДЕЛ III. «СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК» РУССКОЙ ПОЭЗИИ.....	49
3.1. Теория и практика русского символизма	49
Вопросы и задания.....	61
3.2. Теория и практика русского акмеизма	63
Вопросы и задания.....	70
3.3. Теория и практика русского футуризма	72
Вопросы и задания.....	79
3.4. Творчество А.А. Блока (1880-1921).....	80
Вопросы и задания.....	89
3.5. Творчество В.В. Маяковского	91
Вопросы и задания.....	94
СПИСОК ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ	96
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	97

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Основу хрестоматии составляют художественные тексты известных писателей. Хрестоматия нацелена на освоение трех эстетических пластов в русской литературе 1890-1920 гг.: литературы критического реализма и реализма нового типа, а также поэзии нереалистических течений (символизма, акмеизма и футуризма). Литературный процесс рассматривается в свете проблем современных литературоведческих исследований.

В хрестоматии выдержан историко-литературный принцип. Материал расположен хронологически последовательно, что позволяет представить картину развития отечественной литературы наиболее объективно. Русская проза рубежа веков представлена в основных жанрово-стилевых тенденциях. В хрестоматии приводятся фрагменты из произведений И.А. Бунина, А.И. Куприна, Л.Н. Андреева, А.М. Горького, А.А. Блока, В.В. Маяковского. Авторы-составители используют современные подходы к изучению литературных произведений: герменевтический, семиотический, сравнительно-исторический, интертекстуальный. Хрестоматия помогает сформировать у обучающихся не только систему знаний по истории русской литературы рубежа XIX-XX веков, но и познакомить с новейшими литературоведческими изысканиями. Анализ художественных текстов включает в себя элементы системного анализа, лингвистического и культурологического исследования.

Предлагаемая хрестоматия поможет обучающимся разобраться в наиболее сложных вопросах дисциплины «История русской литературы 1890-1920-х годов (Русская современная литература)», подготовиться к практическим занятиям и экзамену в межсессионный период. ЭОР помогает организовать самостоятельную работу: содержит вопросы и задания для усвоения и закрепления теоретических знаний, снабжен списками текстов для обязательного чтения и перечнем рекомендуемой научной литературы.

Структура хрестоматии соответствует типовой рабочей программе по дисциплине «История русской литературы (Русская современная литература)», которая является базовым звеном в историко-филологической подготовке обучающихся. В пособии учитывается преемственность по отношению к предыдущим курсам и закладываются необходимые основания для подготовки к государственной итоговой аттестации.

Материал хрестоматии предоставляет благоприятные возможности для формирования гражданского и патриотического сознания молодого поколения, для воспитания самостоятельно и творчески мыслящего молодого человека.

Задачи хрестоматии:

- осмысление литературы как особой формы самосознания нации;
- формирование системы гуманитарных понятий, составляющих этико-эстетический компонент искусства;
- развитие эстетического вкуса как условия самостоятельной читательской деятельности;
- создание представлений о разных факторах развития литературы и возможностях многоаспектного рассмотрения ее истории;
- формирование эмоциональной культуры личности, социально значимого ценностного отношения к миру и искусству;
- формирование и развитие умений грамотного и свободного владения устной и письменной речью;
- представление литературного развития России рубежа XIX-XX веков в его динамике;
- ознакомление с научной и учебной литературой, научной терминологией;
- развитие умения вчитываться в художественный текст, чувствовать контекст, анализировать, синтезировать материал;
- способствовать совершенствованию навыков самостоятельной научно-исследовательской работы .

По итогам изучения курса студенты должны:

- свободно ориентироваться в учебном материале, соотносить историческую обстановку и особенности литературного процесса, знать основные этапы развития литературы рубежа XIX-XX вв., ее основные жанрово-стилевые тенденции;
- определять проблематику и тематику литературного произведения и видеть пути авторского решения поставленных вопросов, уметь определять специфические средства выражения авторской позиции в литературном произведении;
- определять роль отдельных средств создания образа (портрет, пейзаж, интерьер, художественная деталь, речевая характеристика и т.д.);
- овладеть методикой литературоведческого анализа;
- уметь сравнивать литературные произведения, самостоятельно вычленяя линии сопоставления;
- выполнять работы исследовательского характера (рефераты, доклады, курсовые проекты).

ВВЕДЕНИЕ

Начало нового этапа в российской истории и культурной жизни ведет отсчет от 1881 года, когда произошло убийство Александра II и воцарение Александра III. Это время, характеризуемое историками как эпоха реакции и безвременья. Социальные противоречия общества, оскудение дворянства, рост купечества и буржуазии, появление партий разных толков, претендовавших на роль открывателей пути к справедливому, построенному на разумных началах обществу и государству, порождали чувство близких перемен. Утрата уверенности в том, что считалось устоявшимся, навсегда данным («монархия, православие, народность»), неудачная Русско-японская война, восстания рабочих, первая русская революция – все подрывало доверие к государственным институтам. Первая мировая война открыла двери революции в России. Ни один русский писатель или поэт не миновал попыток решения множества насущных проблем, вставших на рубеже веков перед личностью, народом и государством, но каждый сказал о них по-своему.

Духовная атмосфера в России характеризовалась резкой поляризацией настроений. Парадоксальность заключалась в том, что одновременно существовали атеистические умонастроения (марксистская литература, представленная в трудах Г.В. Плеханова, В.И. Ленина, отражала материалистическую картину мира), и религиозные (богоискательства теософов, гностиков, антропософов, «толстовцев», еретических с точки зрения православно-христианской церкви). Русская религиозная мысль искала пути соединения материального и духовного, утверждала «новое» религиозное сознание. Основы религиозно-философского Ренессанса были заложены в трудах В.С. Соловьева (1853-1900), Н.А. Бердяева (1874-1948), С.Н. Булгакова (1871-1944), Д.С. Мережковского (1865-1940), С.Н. Трубецкого (1862-1905), Н.А. Флоренского (1882-1937). Именно они определили направление развития культуры, философии, этики не только в России, но и на Западе, где в это время творили Ф. Ницше, А. Шопенгауэр, И. Кант, З. Фрейд, К. Юнг, Э. Мах, О. Шпенглер, которые были властителями дум представителей русской интеллигенции.

Весомым импульсом к возникновению нового типа мышления и морали стали идеи Шопенгауэра и Ницше. Артур Шопенгауэр первым «спроектировал» главное качество сознания грядущего века – его философски-художественный характер. Образ шопенгауэровской Мировой Воли – единственной сущности бытия, имеющей многообразие форм («Мир как воля и представление») становится прообразом беспредельности материи. Фридрих Ницше вошел в XX век как Заратустра: Сверхчеловек, уже преодолевший стадию «моста, перехода и гибели». В трактатах «Так говорил Заратустра» и

«Антихрист» Ницше первым заявил проблему «Мир без Бога, но и без Дьявола», «Бог мертв», «Нет ни черта, ни преисподней», «Не бойся ничего». Это ницшеанское «без бога» было первым шагом к тому, чтобы мир остался и без человека, ибо «Теряя жизнь, я ничего не теряю». С этой переоценки всех ценностей - все утратило меру – и человек, и жизнь.

Деятели русской культуры восприняли рубеж веков как переломное время. "Что-то разорвало, где-то что-то лопнуло..." - писал Л. Андреев в 1902 году. Рубеж веков нес ощущение границы эпох, желание стряхнуть с себя цепи догм и законов, которые в XX веке должны быть заменены на новые, более совершенные. Фактор рубежного сознания включает обострение предчувствий, интуиций, метафизическое ощущение катастроф, породившие эсхатологические настроения и идеи в русской культуре начала века.

Писатели рубежа веков чувствовали кризис эпохи, охвативший все сферы жизни русского общества: социально-экономическую, политическую, философскую, эстетическую. Все понимали необходимость поиска выхода из тупика. Но понимали по-разному. Реформы 1861 г. не решили в полной мере ключевого для страны аграрного вопроса, не привели к слому старой системы, но дали мощный импульс развития капитализма в России, привели к появлению пролетариата.

В обстановке острого кризиса народничества в начале 1880-х гг. русская интеллигенция обратилась к марксизму. Бунтарь-люмпен, рабочий революционер становились героями произведений А.М. Горького и следовавших за ним писателей. Другая группа писателей (И.Бунин, А.Куприн, Л.Андреев), мучительно осознавая неблагополучие России в воссоздаваемых ими картинах (реалистических или экспрессионистических), приходила к пессимистическим или анархическим выводам. Третья, убедившись после трагических событий 1 марта 1881г. (убийство царя-освободителя) и особенно после поражения революции 1905 года в бесчеловечности революционных путей, пришла к идее духовной революции, пристальному вниманию к индивидуальному миру человека. Преобразование мира и человека оказывалось возможным путем переосмысления роли искусства. Поэт, писатель приобретал абсолютно новые черты – становился творцом, «Теургом» нового мира и нового человека и в искусстве, и в жизни. Идея жизнестроительного искусства стала основополагающей в разных направлениях: от символистов до футуристов.

Эти умонастроения привели к взаимодействию в русской литературе рубежа веков трех эстетических пластов: критического реализма, нереалистических течений, реализма нового типа.

РАЗДЕЛ I. КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ

В 1890-1900 е годы реализм продолжал оставаться достаточно влиятельным и масштабным литературным направлением. . Он складывался из творчества писателей разных поколений: представителей «старшего» поколения (Толстого, Чехова, Короленко); поколения 1890-х гг. (В. Вересаев, И. Бунин, А. Куприн, Л. Андреев, И. Шмелев); поколения 1910-х годов (А. Толстой, М. Пришвин).

В критическом реализме наблюдается небывалое разнообразие стилей, методов и жанров. И. Бунин, А. Куприн, Л. Андреев, продолжая гуманистические традиции русской классики (идея согласия и гармонии всех сословий, гуманизм, свобода и ценность каждого человека), вносит в реализм новые темы, жанры, стили. В рассказах зрелого А. Чехова, у И. Бунина и Б. Зайцева проявляются черты импрессионизма. Например, в "Антоновских яблоках" И. Бунина практически исчезает сюжет, зато присутствует лиричность повествования, насыщенность художественными деталями (запах антоновских яблок, стук падающих яблок в саду и др.), большое внимание уделяется передаче ощущений. Значительная роль символов и условности в произведениях Л. Андреева позволяют определить его художественный метод как экспрессивный реализм. Творчество Д. Мамина-Сибиряка определяют как социальный реализм. В нем большое внимание уделялось обличению пороков российского капитализма. В творчестве А. Куприна, В. Короленко наблюдается усиление сюжетного начала, романтического пафоса.

В реалистической литературе начала XX века преобладают малые жанры: рассказ, новелла, очерк, часто объединяемые в циклы, что позволяло писателям быстро реагировать на события, откликаться на злобу дня.

Наиболее яркими дарованиями среди новых реалистов обладали писатели, объединившиеся в 1890-е годы в московском кружке «Среда», а в начале 1900-х гг. составившие круг постоянных авторов издательства «Знание». На "телешовские среды", или кружок "Московская литературная среда" собирались прогрессивно настроенные интеллигенты: писатели М. Горький, Л. Андреев, В. Вересаев, А. Серафимович, В. Зайцев, А. Куприн, художники И. Левитан и В. Васнецов, артисты Ф. Шаляпин и В. Качалов. На заседаниях кружка обсуждались преимущественно неопубликованные произведения, которые часто читали сами авторы. Впоследствии многое, что обсуждалось на "средах" было напечатано в сборниках издательства "Знание". Перемены в жизни России заставляли писателей вторгаться в заповедные тематические пласты. «Знаньевцы» создали широкую панораму жизни страны. Например, оглавление одного из сборников напоминало разделы социологического исследования с однотипными

названиями «В городе», «В семье», «В тюрьме», «В деревне». Кризис всех срезов и форм жизни - к такому итогу подводило читателей большинство их произведений.

1.1. Творчество И.А. Бунина

Иван Алексеевич Бунин (1870-1953) с самого начала творческого пути тяготел к синтезу поэзии и прозы. Эволюция писателя шел от создания лирико-философских этюдов («Сосны», «Антоновские яблоки», «Новая дорога») и рассказов-«портретов» («Ермил», «Захар Воробьев», «Лирник Родион», «Худая трава»), к повествованию о главной, с его точки зрения, проблеме российской жизни – о деревне и усадьбе, о мужике и помещике (повести «Деревня» (1910) и «Суходол» (1912)), а затем – к глубоким раздумьям о трагических загадках русского национального характера и о будущем России.

В литературоведении господствует мнение о том, что главным художественным принципом И.А. Бунина является изображение драматизма повседневной жизни, которое сближает его с русскими писателями-реалистами, в частности, с А.П. Чеховым. Действительно, отправной точкой многих своих произведений писатель делает особые, редкие моменты человеческой жизни (вспышку любовного чувства, несчастье, катастрофу, смерть), когда в сознании героя происходит взрыв повседневности, «солнечный удар», слом привычного и у него рождается «второе» зрение, он открывает для себя всю красоту мира и свое «полное присутствие» в нем. Тем не менее, сам И.А. Бунин отказывался признать себя реалистом. В письме к Л. Ржевскому он писал: «Назвать меня реалистом значит не знать меня как художника». Исследователь С.И. Кормилов считает, что «реалист» И.А. Бунин «очень и очень многое приемлет в подлинной символической мировой литературе». Он обнаруживает черты общности бунинского творчества с русским символизмом, обозначившиеся еще в начале века, которые сказывались в поисках синтеза прозы и поэзии, в трагедийной концепции человеческого страсти, любви, в признании непостижимости бытия, в антиномичности стилевого мышления писателя, в значимости «бесконечности» в его произведениях, в присутствии в них звездного, «космического» колорита. На близость И.А. Бунина к «реалистическому символизму» указывал и литературовед Ю. Мальцев.

Деревня

<...> Неожиданно Тихон Ильич помирился с братом и уговорил его взять на себя управление Дурновкой.

Узнал он от знакомого в городе, что Кузьма долго служил конторщиком у помещика Касаткина и, что всего удивительнее, – стал

«автором». Да, напечатали будто бы целую книжку его стихов и на обороте обозначили: «Склад у автора».

– Та-ак-с! – протянул Тихон Ильич, услышавши это. – Он Кузьма, а ничего! И что же, позвольте спросить, так и напечатали: сочинение Кузьмы Красова?

– Все честь честью, – ответил знакомый, твердо веривший, впрочем, – как и многие в городе, – что стихи свои Кузьма «сдирает» из книг, из журналов.

Тогда Тихон Ильич, не сходя с места, за столом в трактире Даева написал брату твердую и краткую записку: пора старикам помириться, покаяться. А на другой день и примирение, и деловой разговор у Даева.

Было утро, в трактире еще пусто. Солнце светило в запыленные окна, озаряло столики, крытые сыроватыми красными скатертями, темный, только что вымытый отрубями пол, пахнувший конюшной, половых в белых рубашках и белых штанах. В клетке на все лады, как неживая, как заведенная, заливалась канарейка. Тихон Ильич, с нервным и серьезным лицом, сел за стол, и, как только потребовал пару чаю, над его ухом раздался давно знакомый голос:

– Ну, здравствуй.

Был Кузьма ниже его ростом, костистее, суше. Было у него большое, худое, слегка скуластое лицо, насупленные серые брови, небольшие зеленоватые глаза. Начал он не просто.

– Спервоначально изложу я тебе, Тихон Ильич, – начал он, как только Тихон Ильич налил ему чаю, – изложу тебе, кто я такой, чтоб ты знал... – Он усмехнулся: – С кем ты связываешься...

И у него была манера отчеканивать слоги, поднимать брови, расстегивать и застегивать при разговоре пиджак на верхнюю пуговицу. И, застегнувшись, он продолжал:

– Я, видишь ли, – анархист...

Тихон Ильич вскинул бровями.

– Не бойся. Политикой я не занимаюсь. А думать никому не закажешь. И вреда тебе тут – никакого. Буду хозяйствовать исправно, но, прямо говорю, – драть шкур не буду.

– Да и времена не те, – вздохнул Тихон Ильич.

– Ну, времена-то все те же. Можно еще, драть-то. Да нет, не годится. Буду хозяйствовать, свободное же время отдам саморазвитию... чтению то есть.

– Ох, имей в виду: зачитаешься – в кармане недосчитаешься! – сказал, потрянув головой и дернув кончиком губы, Тихон Ильич. – Да, пожалуй, и не наше это дело.

– Ну, я так не думаю, – возразил Кузьма. – Я, брат, – как бы это тебе сказать? – странный русский тип.

– Я и сам русский человек, имей в виду, – вставил Тихон Ильич.

– Да иной. Не хочу сказать, что я лучше тебя, но – иной. Ты вот, вижу, гордишься, что ты русский, а я, брат, ох, далеко не славянофил! Много баять не подобает, но скажу одно: не хвалитесь вы, за-ради бога, что вы – русские. Дикий мы народ!

Тихон Ильич, нахмурившись, побарабанил пальцами по столу.

– Это-то, пожалуй, правильно, – сказал он. – Дикий народ. Шальной.

– Ну, вот то-то и есть. Я, могу сказать, довольно-таки пошатался по свету, – ну и что ж? – прямо нигде не видал скучнее и ленивее типов. А кто и не ленив, – покосился Кузьма на брата, – так и в том толку нет. Рвет, гандобит себе гнездо, а толку что?

– Как же так – толку что? – спросил Тихон Ильич.

– Да так. Вить его, гнездо-то, тоже надо со смыслом. Совью, мол, да и поживу по-человечески. Вот этим-то да вот этим-то.

И Кузьма постучал себя пальцем в грудь и в лоб.

– Нам, брат, видно, не до этого, – сказал Тихон Ильич. – «Поживи-ка у деревни, похлебай-ка серых щей, поноси худых лаптей!»

– Лаптей! – едко отозвался Кузьма. – Вторую тыщу лет, брат, таскаем их, будь они трижды прокляты! А кто виноват? Татаре, видишь ли, задавили! Мы, видишь ли, народ молодой! Да ведь авось и там-то, в Европе-то, тоже давили немало – монголы-то всякие. Авось и германцы-то не старше... Ну, да это разговор особый!

– Верно! – сказал Тихон Ильич. – Давай-ка лучше об деле поговорим!

Кузьма, однако, стал договаривать:

– В церковь я не хожу...

– Значит, ты молокан? – спросил Тихон Ильич и подумал: «Пропал я! Видно, надо развязываться с Дурновкой!»

– Вроде молокана, – усмехнулся Кузьма. – Да а ты-то ходишь? Кабы не страх да нуждишка, – и совсем забыл бы.

– Ну, это не я первый, не я последний, – возразил Тихон Ильич, нахмурившись. – Все грешны. Да ведь сказано: за один вздох все прощается.

Кузьма покачал головою.

– Говоришь привычное! – сказал он строго, – А ты остановись да подумай: как же это так? Жил-жил свиньей всю жизнь, вздохнул – и все как рукой сняло! Есть тут смысл ай нет?

Разговор становился тяжелым. «Правильно и это», – подумал Тихон Ильич, глядя в стол блестящими глазами. Но, как всегда, хотелось уклониться от дум и разговора о Боге, о жизни, и он сказал первое, что подвернулось на язык:

– И рад бы в рай, да грехи не пускают.

– Вот, вот, вот! – подхватил Кузьма, стуча ногтем по столу. – Самое что ни на есть любимое наше, самая погибельная наша черта: слово –

одно, а дело – другое! Русская, брат, музыка: жить по-свинячьи скверно, а все-таки живу и буду жить по-свинячьи! Ну, а засим говори дело...

И, пока шел деловой разговор, Кузьма все прислушивался к нему и порою вполголоса подхватывал: «Ловко!» А договорившись, хлопнул по столу ладонью, энергично сказал:

– Ну, значит, так, – не стать перетакивать! – и, запустив руку в боковой карман пиджака, вынул целую кипу бумаг и бумажек, нашел среди них в мраморно-серой обложке книжечку и положил ее перед братом.

– Вот! – сказал он. – Уступаю твоей просьбе да своей слабости. Книжонка плохая, стихи необдуманые, давнишние... Но делать нечего. На, бери и прячь.

И опять Тихона Ильича взволновало, что брат его – автор, что на этой мраморно-серой обложке напечатано: «Стихотворения К. И. Красова». Он повертел книжку в руках и несмело сказал:

– А то бы прочитал что-нибудь... А? Уж сделай милость, прочти стишка три-четыре!

И, опустив голову, надев пенсне, далеко отставив от себя книжку и строго глядя на нее сквозь стекла, Кузьма стал читать то, что обычно читают самоучки: подражания Кольцову, Никитину, жалобы на судьбу и нужду, вызовы заходящей туче-непогоде. Но на худых скулах выступали розовые пятна, голос порою дрожал. Блестели глаза и у Тихона Ильича. Неважно было, хороши или дурны стихи, – важно то, что сочинил их его родной брат, простой человек, от которого пахло махоркой и старыми сапогами...

– А у нас, Кузьма Ильич, – сказал он, когда Кузьма смолк и, сняв пенсне, потупился, – а у нас одна песня...

И неприятно, горько дернул губою:

– У нас одна песня: что почем?

Водворив брата в Дурновке, он, однако, принялся за эту песню еще охотнее, чем прежде. Перед тем, как сдать брату на руки Дурновку, он придрался к Родьке из-за новых гужей, съеденных собаками, и отказал ему.

Теперь он был тверд. Отделываясь от Родьки и передавая дела брату, он чувствовал себя бодро, ладно. «Ненадежен брат, пустой, кажись, человек, ну, да куда сойдет!»

Суходол

Глава 4

Любовь в Суходоле необычна была. Необычна была и ненависть.

Дедушка, погибший столь же нелепо, как и убийца его, как и все, что гибли в Суходоле, был убит в том же году. На Покров, престольный праздник в Суходоле, Петр Петрович назвал гостей – и очень волновался: будет ли предводитель, давший слово быть? Радостно,

неизвестно чему волновался и дедушка. Предводитель приехал – и обед удался на славу. Было и шумно и весело, дедушке – веселее всех. Рано утром второго октября его нашли на полу в гостиной мертвым.

Выйдя в отставку, Петр Петрович не скрыл, что он жертвует собою ради спасения чести Хрущевых, родового гнезда, родовой усадьбы. Не скрыл, что хозяйство он «поневоле» должен взять в свои руки. Должен и знакомства завести, дабы общаться с наиболее просвещенными и полезными дворянами уезда, а с прочими – просто не порывать отношений. И сначала все в точности исполнял, посетил даже всех мелкопоместных, даже хутор тетушки Ольги Кирилловны, чудовищно толстой старухи, страдавшей сонной болезнью и чистившей зубы нюхательным табаком. К осени уже никто не дивился, что Петр Петрович правит имением единовластно. Да он и вид имел уже не красавчика-офицера, приехавшего на побывку, а хозяина, молодого помещика. Аркадий Петрович стеснялся смотреть в его карие глаза, не знал, о чем с ним говорить, первое время во всем уступал ему и пропадал на охоте.

На Покров Петр Петрович хотел очаровать всех до единого своим радушием, да и показать, что именно он первое лицо в доме. Но ужасно мешал дедушка. Дедушка был блаженно-счастлив, но бестактен, болтлив и жалок в своей бархатной шапочке с мощей и в новом, не в меру широком синем казакине, сшитом домашним портным. Он тоже вообразил себя радушным хозяином и суетился с раннего утра, устраивая какую-то глупую церемонию из приема гостей. Одна половинка дверей из прихожей в залу никогда не открывалась. Он сам отодвинул железные задвижки и внизу и вверху, сам придвигал стул и, весь трясясь, влезал на него; а распахнув двери, стал на порог и, пользуясь молчанием Петра Петровича, замиравшего от стыда и злобы, но решившегося все претерпеть, не сошел с места до приезда последнего гостя.

Бесило Петра Петровича и то, что дедушка всем и каждому зачем-то докладывал об отъезде Тонечки в Лунево, к Ольге Кирилловне. «Тонечка больна тоской, уехала к тетеньке на всю осень» – что могли думать гости после таких непрошенных заявлений? Ведь история с Войткевичем, конечно, уже всем была известна. Войткевич, может статься, и впрямь имел серьезные намерения, загадочно вздыхая возле Тонечки, играя с ней в четыре руки, глухим голосом читая ей «Людмилу» или говоря в мрачной задумчивости: «Ты мертвецу святыней слова обручена...» Но Тонечка бешено вспыхивала при каждой его даже самой невинной попытке выразить свои чувства, – поднести, например, ей цветок, – и Войткевич внезапно уехал. Когда он уехал, Тонечка стала не спать по ночам, в темноте сидеть возле открытого окна, точно поджидая какого-то известного ей срока, чтобы вдруг громко зарыдать – и разбудить Петра Петровича. Он долго лежал, стиснув зубы, слушая эти

рыдания да мелкий, сонный лепет тополей за окнами в темном саду, похожий на непрерывный дождик. Затем шел успокаивать. Шли успокаивать и заспанные девки, иногда тревожно прибежал дедушка. Тогда Тонечка начинала топтать ногами, кричать: «Отвяжитесь от меня, враги мои лютые!» – и дело кончалось безобразной бранью, чуть не дракой.

– Да пойми же ты, пойми, – бешено шипел Петр Петрович, выгнав вон девок, дедушку, захлопнув дверь и крепко ухватясь за скобку, – пойми, змея, что могут вообразить!

Очень тревожил на Покров и Герваська: как бы не нагрубил при каком-нибудь неосторожном слове. Герваська страшно вырос. Огромный, нескладный, но и самый видный, самый умный из слуг, он тоже был наряжен в синий казакин, такие же шаровары и мягкие козловые сапоги без каблуков. Гарусный лиловый платок повязывал его тонкую темную шею. Черные, сухие, крупные волосы он причесал на косой ряд, но остричься под польку не пожелал – подрубил их в кружок. Будылястый, очень широкий в плоской костлявой груди, с маленькой головой и глубокими орбитами, тонкими пепельно-синими губами и крупными голубоватыми зубами, он, этот древний ариец, парс из Суходола, уже получил кличку: борзой. Глядя на его оскал, слушая его покашливания, многие думали: «А скоро ты, борзой, издохнешь!» Вслух же, не в пример прочим, величали молокососа Гервасием Афанасьевичем.

Боялись его и господа. У господ было в характере же, что у холопов: или властвовать, или бояться. За дерзкий ответ дедушке в день приезда Петра Петровича Герваське, к удивлению дворни, ровно ничего не было. Аркадий Петрович сказал ему кратко: «Положительно скотина ты, брат!» – на что и ответ получил очень краткий: «Терпеть его не могу я, сударь!» А к Петру Петровичу Герваська сам пришел: стал на порог и, по своей манере, развязно осев на свои несоразмерно с туловищем длинные ноги в широчайших шароварах, углом выставив левое колено, попросил, чтоб его выпороли.

– Очень я грубиян и горячий, сударь, – сказал он безразлично, играя.

А Петр Петрович стал не только избегать разговоров с ним, но даже в глаза ему смотреть.

Так же безразлично, загадочно держался Герваська и на Покров. Все сбились с ног, готовясь к празднику, отдавая и принимая распоряжения, ругаясь, споря, моя полы, чистя синеющим мелом темное тяжелое серебро икон, поддавая ногами лезущих в сенцы собак, боясь, что не застынет желе, что не хватит вилок, что пережарятся налевашники, хворостики; один Герваська спокойно ухмылялся и говорил бесившемуся Казимиру, алкоголику-повару: «Потише, отец дьякон, подрясник лопнет!»

– Смотри не напейся, – рассеянно, волнуясь из-за предводителя, сказал Герваське Петр Петрович.

– С отроду не пил, – как равному кинул ему Герваська. – Неинтересно.

И потом, при гостях, Петр Петрович даже заискивающе кричал на весь дом:

– Гервасий! Не пропадай ты, пожалуйста. Без тебя как без рук.

А Герваська вежливейше и с достоинством отзывался:

– Не извольте, сударь, беспокоиться. Не посмею отлучиться.

Дедушка видел, что у этого великана чересчур мала голова, что она была бы еще меньше, если бы остричь ее, что затылок у него острый и что особенно много волос именно на затылке, – крупных, черных, грубо подрубленных и образующих выступ над тонкой шеей. От загара, от ветра на охоте темное лицо Герваськи местами шелушилось, было в бледно-лиловых пятнах. И дедушка со страхом и тревогой кидал взгляды на Герваську, но все-таки радостно кричал гостям:

– Хорошо, я прощаю его! Только за это я не отпущу вас, дорогие гости, целых три дня. Ни за что не отпущу! Особливо же прошу, не уезжайте на вечер. Как дело на вечер, я сам не свой: такая тоска, такая жуть! Тучки заходят, в Трошином лесу, говорят, опять двух французов бонапартишкиных поймали... Я беспрременно помру вечером, – попомните мое слово! Мне Мартын Задека предсказал<...>.

Но умер он рано утром.

Утром, когда в комнатах, еще не убранных и пахнувших табаком, стояла та особенная тишина, что бывает только после праздника, осторожно, на босу ногу вышел он в гостиную, заботливо поднял несколько мелков, валявшихся у раскрытых зеленых столов, и слабо ахнул от восторга, взглянув на сад за стеклянными дверями: на яркий блеск холодной лазури, на серебро утренника, покрывшего и балкон и перила, на коричневую листву в голых зарослях под балконом. Он отворил дверь и потянул носом: еще горько и спиртуозно пахло из кустов осенним тлением, но этот запах терялся в зимней свежести. Пробежала собака в холодной тени под балконом, хрустя по сожженной морозом и точно солью осыпанной траве. Хруст этот напомнил зиму – и, с удовольствием передернув плечами, дедушка вернулся в гостиную и, затаивая дыхание, стал передвигать, расставлять тяжелую, рычащую по полу мебель, изредка поглядывая в зеркало, где отражалось небо. Вдруг неслышно и быстро вошел Герваська – без казакина, заспанный, «злой, как черт», как он сам же про себя рассказывал потом.

Он вошел и строго крикнул шепотом:

– Тише ты! Чего лезешь не в свое дело?

Дедушка поднял возбужденное лицо и, с той же нежностью, которая не покидала его весь вчерашний день и всю ночь, шепотом ответил:

– Вот видишь, какой ты, Гервасий! Я простил тебя вчерась, а ты, заместо благодарности барину...

– Надоел ты мне, слюнтяй, хуже осени! – перебил Герваська. – Пусти.

Дедушка со страхом взглянул на его затылок, еще более выступавший теперь над тонкой шеей, торчавшей из ворота белой рубахи, но вспыхнул и загородил собою ломберный стол, который хотел тащить в угол.

– Ты пусти! – мгновение подумав, негромко крикнул он. – Это ты должен уступить барину. Ты доведешь меня: я тебе кинжал в бок всажу!

– А! – досадливо сказал Герваська, блеснув зубами, – и наотмашь ударил его в грудь.

Дедушка поскользнулся на гладком дубовом полу, взмахнул руками – и как раз виском ударился об острый угол стола.

Увидя кровь, бессмысленно раскосившиеся глаза и разинутый рот, Герваська сорвал с еще теплой дедушкиной шеи золотой образок и ладанку на заношенном шнуре... оглянулся, сорвал и бабушкино обручальное кольцо с мизинца... Затем неслышно и быстро вышел из гостиной – и как в воду канул.

Господин из Сан-Франциско

<...> В день отъезда, – очень памятный для семьи из Сан-Франциско! – даже и с утра не было солнца. Тяжелый туман до самого основания скрывал Везувий, низко серел над свинцовой зыбью моря. Капри совсем не было видно – точно его никогда и не существовало на свете. И маленький пароходик, направившийся к нему, так валяло со стороны на сторону, что семья из Сан-Франциско пластом лежала на диванах в жалкой кают-компании этого пароходика, закутав ноги пледами и закрыв от дурноты глаза. Миссис страдала, как она думала, больше всех; ее несколько раз одолевало, ей казалось, что она умирает, а горничная, прибежавшая к ней с тазиком, – уже многие годы изо дня в день качавшаяся на этих волнах и в зной и в стужу и все – таки неумолимая, – только смеялась.

На остановках, в Кастелламаре, в Сорренто, было немного легче; но и тут размахивало страшно, берег со всеми своими обрывами, садами, пиниями, розовыми и белыми отелями и дымными, курчаво-зелеными горами летел за окном вниз и вверх, как на качелях; в стены стукались лодки, третьеклассники азартно орали, где-то, точно раздавленный, давился криком ребенок, сырой ветер дул в двери, и, ни на минуту не смолкая, пронзительно вопил с качавшейся барки под флагом гостиницы «Royal» картавый мальчишка, заманивавший путешественников: «Kgoya-a! HotelKgoya-a!..» И господин из Сан-Франциско, чувствуя себя так, как и подобало ему, – совсем стариком, – уже с тоской и злобой думал обо всех этих «Royal», «Splendid», «Excelsior» и об этих жадных,

воняющих чесноком людишках, называемых итальянцами; раз во время остановки, открыв глаза и приподнявшись с дивана, он увидел под скалистым отвесом кучу таких жалких, насквозь проплесневевших каменных домишек, наклепленных друг на друга у самой воды, возле лодок, возле каких-то тряпок, жестянок и коричневых сетей, что, вспомнив, что это и есть подлинная Италия, которой он приехал наслаждаться, почувствовал отчаяние<...>. Наконец, уже в сумерках, стал надвигаться своей чернотой остров, точно насквозь просверленный у подножия красными огоньками, ветер стал мягче, теплей, благовонней, по смиряющимся волнам, переливавшимся, как черное масло, потекли золотые удавы от фонарей пристани... Потом вдруг загремел и с плеском шлепнулся в воду якорь, наперебой понеслись отовсюду яростные крики лодочников – и сразу стало на душе легче, ярче засияла кают – компания, захотелось есть, пить, курить, двигаться... Через десять минут семья из Сан-Франциско сошла в большую барку, через пятнадцать ступила на камни набережной, а затем села в светлый вагончик и с жужжанием потянулась вверх по откосу, среди кольев на виноградниках, полуразвалившихся каменных оград и мокрых, корявых, прикрытых кое-где соломенными навесами апельсиновых деревьев, с блеском оранжевых плодов и толстой глянцевиной листвы скользивших вниз, под гору, мимо открытых окон вагончика...

....Ему и его дамам торопливо помогли выйти, перед ним побежали вперед, указывая дорогу, его снова окружили мальчишки и те дюжие каприйские бабы, что носят на головах чемоданы и сундуки порядочных туристов.Вежливо и изысканно поклонившийся хозяин, отменно элегантный молодой человек, встретивший их, на мгновение поразил господина из Сан-Франциско: взглянув на него, господин из Сан-Франциско вдруг вспомнил, что нынче ночью, среди прочей путаницы, осаждавшей его во сне, он видел именно этого джентльмена, точь-в-точь такого же, как этот, в той же визитке с круглыми лапами и с той же зеркально причесанной головой.

Удивленный, он даже чуть было не приостановился. Но как в душе его уже давным-давно не осталось ни даже горчичного семени каких-либо так называемых мистических чувств, то тотчас же и померкло его удивление: шутя сказал он об этом странном совпадении сна и действительности жене и дочери, проходя по коридору отеля. Дочь, однако, с тревогой взглянула на него в эту минуту: сердце ее вдруг сжала тоска, чувство страшного одиночества на этом чужом, темном острове...

А через минуту в дверь комнаты господина из Сан-Франциско легонько стукнул француз метрдотель, явившийся, чтобы узнать, будут ли господа приезжие обедать, и в случае утвердительного ответа, в котором, впрочем, не было сомнения, доложить, что сегодня лангуст, ростбиф, спаржа, фазаны и так далее. Пол еще ходил под господином

из Сан-Франциско, – так закачал его этот дрянной итальянский пароходишко, – но он не спеша, собственноручно, хотя с непривычки и не совсем ловко, закрыл хлопнувшее при входе метрдотеля окно, из которого пахло запахом дальней Кухни и мокрых цветов в саду, и с неторопливой отчетливостью ответил, что обедать они будут, что столик для них должен быть поставлен подалее от дверей, в самой, глубине залы, что пить они будут вино местное, и каждому его слову метрдотель поддакивал в самых разнообразных интонациях, имевших, однако, только тот смысл, что нет и не может быть сомнения в правоте желаний господина из Сан-Франциско и что все, будет исполнено в точности. Напоследок он склонил голову и деликатно спросил:

– Все, сэр?

И, получив в ответ медлительное «yes», прибавил, что сегодня у них в вестибюле тарантелла – танцуют Кармелла и Джузеппе, известные всей Италии и всему миру туристов».

– Я видел ее на открытках, – сказал господин из Сан-Франциско ничего не выражающим голосом. – А этот Джузеппе – ее муж?

– Двоюродный брат, сэр, – ответил метрдотель.

И помедлив, что-то подумав, но ничего не сказав, господин из Сан-Франциско отпустил его кивком головы.

А затем он снова стал точно к венцу готовиться: повсюду зажег электричество, наполнил все зеркала отражением света и блеска, мебели и раскрытых сундуков, стал бриться, мыться и поминутно звонить, в то время как по всему коридору неслись и перебивали его другие нетерпеливые звонки – из комнат его жены и дочери.

Что чувствовал, что думал господин из Сан-Франциско в этот столь знаменательный для него вечер? Он, как всякий испытавший качку, только очень хотел есть, с наслаждением мечтал о первой ложке супа, о первом глотке вина и совершал привычное дело туалета даже в некотором возбуждении, не оставлявшем времени для чувств и размышлений.

Выбрившись, вымывшись, ладно вставив несколько зубов, он, стоя перед зеркалами, смочил и придрал щетками в серебряной оправе остатки жемчужных волос вокруг смугло-желтого черепа, натянул на крепкое старческое тело с полнеющей от усиленного питания талией кремовое шелковое трико, а на сухие ноги с плоскими ступнями – черные шелковые чулки и бальные туфли, приседая, привел в порядок высоко подтянутые шелковыми помочами черные брюки и белоснежную, с выпятившейся грудью рубашку, вправил в блестящие манжеты запонки и стал мучиться с ловлей под твердым воротничком запонки шейной. Пол еще качался под ним, кончикам пальцев было очень больно, запонка порой крепко кусала дряблую кожицу в углублении под кадыком, но он был настойчив и, наконец, с сияющими от напряжения глазами, весь сизый от сдавившего ему горло не в меру тугого

воротничка, так доделал дело – и в изнеможении присел перед трюмо, весь отражаясь в нем и повторяясь в других зеркалах.

Но тут зычно, точно в языческом храме, загудел по всему дому второй гонг И, поспешно встав с места, господин из Сан-Франциско еще больше стянул воротничок галстуком, а живот открытым жилетом, надел смокинг, выправил манжеты, еще раз оглядел себя в зеркале. «Эта Кармелла, смуглая, с наигранными глазами, похожая на мулатку, в цветистом наряде, где преобладает оранжевый цвет, пляшет, должно быть, необыкновенно», – подумал он И, бодро выйдя из своей комнаты и подойдя по ковру к соседней, жениной, громко спросил, скоро ли они?

И не спеша пошел по коридорам и по лестницам, устланным красными коврами, вниз, отыскивая читальню. Возле стеклянных дверей столовой, где уже все были в сборе и начали есть, он остановился перед столиком, загроможденным коробками сигар и египетских папирос, взял большую маниллу и кинул на столик три лиры; на зимней веранде мимоходом глянул в открытое окно: из темноты повеяло на него нежным воздухом, померещилась верхушка старой пальмы, раскинувшая по звездам свои вайи, казавшиеся гигантскими, донесся отдаленный ровный шум моря...

В читальне, уютной, тихой и светлой только над столами, стоя шуршал газетами какой-то седой немец, похожий на Ибсена, в серебряных круглых очках и с сумасшедшими, изумленными глазами. Холодно осмотрев его, господин из Сан-Франциско сел в глубокое кожаное кресло в углу, возле лампы под зеленым колпаком, надел пенсне и, дернув головой от душившего его воротничка, весь закрылся газетным листом. Он быстро пробежал заглавие некоторых статей, прочел несколько строк о никогда не прекращающейся балканской войне, привычным жестом перевернул газету, – как вдруг строчки вспыхнули перед ним стеклянным блеском, шея его напряглась, глаза выпучились, пенсне слетело с носа... Он рванулся вперед, хотел глотнуть воздуха – и дико захрипел; нижняя челюсть его отпала, осветив весь рот золотом пломб, голова завалилась на плечо и замоталась, грудь рубашки выпятилась коробом – и все тело, извиваясь, задирая ковер каблуками, поползло на пол, отчаянно борясь с кем-то<...>.

Вопросы и задания

1. Считаете ли вы бунинскую объективность выдержанной в повести «Деревня» последовательно и до конца?

2. Как сказалась в «Деревне» новизна авторского подхода к теме гармонии деревенской жизни в сравнении с «Антоновскими яблоками»?

3. Подумайте о соотношении эпического и лирического начал в «Деревне» и «Суходоле». Какой принцип изображения преобладает?

4. Газета «Новое время» писала об «опачкивании народа» у Бунина в «Деревне», Горький, напротив, говорил, что «так глубоко, так

исторически деревню никто не брал», что повесть будит «мучительную любовь к мужику». С какой точкой зрения вы согласны?

5. Каковы, по И. Бунину, истинные причины оскудения дворянских гнезд?

6. Что общего в предыстории Хрущевых с описанием быта Обломовки в романе Гончарова?

7. Литературовед В. Афанасьев, анализируя «Суходол», делает основной акцент на картине вырождения и никчемности бунинских помещиков. Л. Крутикова обращает внимание на поэзию бунинский деревни. Кто из исследователей, по вашему, прав?

8. Попробуйте определить, в чем состояло общественное и литературное значение «Суходола».

9. Почему в рассказе «Господин из Сан-Франциско» Бунин ни разу не называет своего героя по имени? Почему безымянны другие персонажи парохода?

10. Как в деталях рассказа варьируется мотив смерти, подготавливая читателя к восприятию приведенного фрагмента?

11. В чем перекликается рассказ Бунина с повестью А.Куприна «Молох»?

12. Как в рассказе «Господин из Сан-Франциско» отразилась тема начала Первой мировой войны?

13. Найдите во всех трех фрагментах подтверждение богатства бунинского стиля. Как меняются типы повествования? В чем специфика двуплановости изображения? Найдите в тексте примеры изобразительности деталей и зримости выражения авторской иронии.

14. Сравните стихотворение «Ночь и алые зарницы...» с рассказом «Господин из Сан-Франциско». Что между ними общего?

15. Напишите сочинение на тему: «Безобразное и прекрасное в бунинском «Суходоле».

1.2. Творчество А.И. Куприна

А.И. Куприна(1870-1938), стихийного демократа, с его неугасающей симпатией в отношении к маленькому человеку, преклонением перед высокой любовью, перед красотой жизни, со свойственной ему свободой предметных и психологических описаний, с полновесным и конкретным словом, эпической «ровностью» повествования – очень многое связывает с критическим реализмом 19 века, традициями очеркистов-шестидесятников, Льва Толстого, а также А. Чехова. Главная черта прозы А. И. Куприна - большой тематический диапазон. Все внимание писателя было сосредоточено на жизни демократических слоев общества, на создании многостраничной книги «российских типов». Сама судьба А.И. Куприна (сиротский пансион, военная гимназия, кадетский корпус, военное училище, служба в полку, поденная работа в

газетах и журналах) отразилась в тематике его произведений. Писателя занимал быт городских низов, социальное неравенство людей. Купринские герои благородны, бескорыстны, каждый из них переживает свой момент истины (повести «Молох», «Олеся», многочисленные рассказы). Огромной заслугой писателя была актуализация в русской литературе конца XIX – начала XX века темы, которая в течение почти двух десятилетий не привлекала внимания литераторов – изображение жизни армии (повесть «Поединок», которую А.И. Куприн называл своим поединком с царской армией).

В творческой индивидуальности Куприна исследователи отмечают «веселую жажду» жизни, ее разнообразия, неутомимое желание узнать и испробовать все ее проявления. Его художественный мир характеризует напряженный поиск героя. А.И. Куприн испытывает личность в смене среды и «географии» обитания, в динамике жизни, перемене профессий, труда. В купринской прозе ярко представлена русская провинция, вплоть до «медвежьих углов», разные ее края и города, особенно юг России, с его портами, рыбацкими и рабочими поселками, пристанищами пестрого и многонационального люда. За всем этим стоял широкий процесс демократизации реалистической литературы. А.И. Куприн близко общался с Горьким, был участником телешовских сред, публиковался в сборниках издательства «Знание».

Молох

Глава 6

<...> Из-за поворота железной дороги выскочил окутанный черным дымом курьерский поезд. Через несколько минут, громяхая на стрелках, он плавно и быстро замедлил ход и остановился у платформы... На самом конце его был прицеплен длинный, блестящий свежей синей краской служебный вагон, к которому устремились все встречающие. Кондуктора почтительно бросились раскрывать дверь вагона; из нее тотчас же выскочила, с шумом развертываясь, складная лестница. Начальник станции, красный от волнения и беготни, с перепуганным лицом торопил рабочих с отцепкой служебного вагона. Квашнин был одним из главных акционеров N-ской железной дороги и ездил по ее ветвям с почетом, как не всегда удаивалось даже самое высшее железнодорожное начальство.

В вагон вошли только Шелковников, Андреа и двое влиятельных инженеров-бельгийцев. Квашнин сидел в кресле, расставив свои колоссальные ноги и выпятив вперед живот. На нем была круглая фетровая шляпа, из-под которой сияли огненные волосы; бритое, как у актера, лицо с обвисшими щеками и тройным подбородком, испещренное крупными веснушками, казалось заспанным и недовольным; губы складывались в презрительную, кислую гримасу.

При виде инженеров он с усилием приподнялся.

– Здравствуйте, господа, – сказал он сиплым басом, протягивая им поочередно для почтительных прикосновений свою огромную пухлую руку. – Ну-с, как у вас на заводе?

Шелковников начал докладывать языком служебной бумаги. На заводе все благополучно. Ждут только приезда Василия Терентьевича, чтобы в его присутствии пустить доменную печь и сделать закладку новыхзданий... Рабочие и мастера наняты по хорошим ценам. Наплыв заказов так велик, что побуждает как можно скорее приступить к работам.

Квашнин слушал, отворотясь лицом к окну, и рассеянно разглядывал собравшуюся у служебного вагона толпу. Лицо его ничего не выражало, кроме брезгливого утомления.

Вдруг он прервал директора неожиданным вопросом:

– Э... па... послушайте... Кто эта девочка?

Шелковников заглянул в окно.

– Ну, вот эта... с желтым пером на шляпе, – нетерпеливо показал пальцем Квашнин.

– Ах, эта? – восторженно воскликнул директор и, наклонившись к уху Квашнина, прошептал таинственно по-французски: Это дочь нашего заведующего складом. Его фамилия Зиненко.

Квашнин грузно кивнул головой. Шелковников продолжал свой доклад, но принципал опять перебил его:

– Зиненко... Зиненко... – протянул он задумчиво и не отрываясь от окна. – Зиненко... кто же такой этот Зиненко?... Где я эту фамилию слышал?... Зиненко?

– Он у нас заведует складом, – почтительно и умышленно бесстрастно повторил Шелковников.

– Ах, вспомнил! – догадался вдруг Василий Терентьевич. – Мне о нем в Петербурге говорили... Ну-с, продолжайте, пожалуйста.

Нина безошибочным женским чутьем поняла, что именно на нее смотрит Квашнин и о ней говорит в настоящую минуту. Она немного отвернулась, но лицо ее, разрумившееся от кокетливого удовольствия, все-таки было, со всеми своими хорошенькими родинками, видно Василию Терентьевичу.

Наконец доклад окончился, и Квашнин вышел на площадку, устроенную в виде просторного стеклянного павильона сзади вагона.

Это был момент, для увековечения которого, как подумал Бобров, не хватало только хорошего фотографического аппарата. Квашнин почему-то медлил сходить вниз и стоял за стеклянной стеной, возвышаясь своей массивной фигурой над теснящейся около вагона группой, с широко расставленными ногами и брезгливой миной на лице, похожий на японского идола грубой работы. Эта неподвижность патрона, очевидно, коробила встречающих: на их губах застыли, сморщив их, заранее приготовленные улыбки, между тем как глаза,

устремленные вверх, смотрели на Квашнина с подобострастием, почти с испугом. По сторонам дверцы застыли в солдатских позах молодцеватые кондуктора. Заглянув случайно в лицо опередившей его Нины, Бобров с горечью заметил и на ее лице ту же улыбку и тот же тревожный страх дикаря, взирающего на своего идола.

«Неужели же здесь только бескорыстное, почтительное изумление перед тремьями тысячами годового дохода? подумал Андрей Ильич. – Что же заставляет всех этих людей так униженно вилять хвостом перед человеком, который даже и не взглянет на них никогда внимательно? Или здесь есть какой-нибудь не доступный пониманию психологический закон подобострастия?»

Постояв немного, Квашнин решился двинуться и, предшествуемый своим животом, поддерживаемый бережно под руки поездной прислужгой, спустился по ступеням на платформу.

На почтительные поклоны быстро расступившейся перед ним вправо и влево толпы он небрежно кивнул головой, выпятив вперед толстую нижнюю губу, и сказал гнусаво:

– Господа, вы свободны до завтрашнего дня.

Не дойдя до подъезда, он знаком подозвал к себе директора.

– Так вы, Сергей Валерьянович, представьте мне его, сказал он вполголоса.

– Зиненку? – предупредительно догадался Шелковников.

– Ну да, черт возьми! – внезапно раздражаясь, буркнул Квашнин. – Только не здесь, не здесь, – остановил он за рукав устремившегося было директора. – Когда я буду на заводе<...>.

Олеся

<...> Почти целый месяц продолжалась наивная, очаровательная сказка нашей любви, и до сих пор вместе с прекрасным обликом Олеси живут с неувядающей силой в моей душе эти пылающие вечерние зори, эти росистые, благоухающие ландышами и медом утра, полные бодрой свежести и звонкого птичьего гама, эти жаркие, томные, ленивые июньские дни <...>.

Каждый день я все с бóльшим удивлением находил, что Олеся – эта выросшая среди леса, не умеющая даже читать девушка – во многих случаях жизни проявляет чуткую деликатность и особенный, врожденный такт. В любви – в прямом, грубом ее смысле – всегда есть ужасные стороны, составляющие мучение и стыд для нервных, художественных натур. Но Олеся умела избегать их с такой наивной целомудренностью, что ни разу ни одно дурное сравнение, ни один циничный момент не оскорбили нашей связи.

Между тем приближалось время моего отъезда. Собственно говоря, все мои служебные обязанности в Перебрوده были уже покончены, и я умышленно оттягивал срок моего возвращения в город. Я еще ни слова

не говорил об этом Олесе, боясь даже представить себе, как она примет мое извещение о необходимости уехать. Вообще я находился в затруднительном положении. Привычка пустила во мне слишком глубокие корни. Видеть ежедневно Олесю, слышать ее милый голос и звонкий смех, ощущать нежную прелесть ее ласки – стало для меня больше чем необходимостью <...>.

Мысль жениться на Олесе все чаще и чаще приходила мне в голову. Сначала она лишь изредка представлялась мне как возможный, на крайний случай, честный исход из наших отношений. Одно лишь обстоятельство пугало и останавливало меня: я не смел даже воображать себе, какова будет Олеся, одетая в модное платье, разговаривающая в гостиной с женами моих сослуживцев, исторгнутая из этой очаровательной рамки старого леса, полного легенд и таинственных сил. Но чем ближе подходило время моего отъезда, тем больший ужас одиночества и большая тоска овладевали мною. Решение жениться с каждым днем крепло в моей душе, и под конец я уже перестал видеть в нем дерзкий вызов обществу. «Женятся же хорошие и ученые люди на швейках, на горничных, – утешал я себя, – и живут прекрасно и до конца дней своих благословляют судьбу, толкнувшую их на это решение. Не буду же я несчастнее других, в самом деле?»

Однажды в середине июня, под вечер, я, по обыкновению, ожидал Олесю на повороте узкой лесной тропинки между кустами цветущего боярышника. Я еще издали узнал легкий, быстрый шум ее шагов.

– Здравствуй, мой родненький, – сказала Олеся, обнимая меня и тяжело дыша. – Заждался небось? А я насилу-насилу вырвалась... Все с бабушкой воевала.

– До сих пор не утихла?

– Куда там! «Ты, говорит, пропадешь из-за него... Натешится он тобою вволю, да и бросит. Не любит он тебя вовсе...»

– Это она про меня так?

– Про тебя, милый... Ведь я все равно ни одному ее словечку не верю.

– А она все знает?

– Не скажу наверно... кажется, знает. Я с ней, впрочем, об этом ничего не говорю – сама догадывается. Ну, да что об этом думать... Пойдем.

Она сорвала ветку боярышника с пышным гнездом белых цветов и воткнула себе в волосы. Мы медленно пошли по тропинке, чуть розовевшей на вечернем солнце....

– Что такое сегодня с тобой? – спросила вдруг Олеся. – Ты думаешь о чем-то неприятном. Что с тобой случилось?

Тогда я заговорил, но заговорил каким-то самому мне противным тоном, с напускной, неестественной небрежностью, точно дело шло о самом пустячном предмете.

– Действительно, есть маленькая неприятность... ты угадала, Олеся... Видишь ли, моя служба здесь окончена, и меня начальство вызывает в город.

Мельком, сбоку я взглянул на Олеся и увидел, как сбегала краска с ее лица и как задрожали ее губы. Но она не ответила мне ни слова. Несколько минут я молча шел с ней рядом. В траве громко кричали кузнечики, и откуда-то издалека доносился однообразный напряженный скрип коростеля.

– Ты, конечно, и сама понимаешь, Олеся, – опять начал я, – что мне здесь оставаться неудобно и негде, да, наконец, и службой пренебрегать нельзя...

– Нет... что же... тут и говорить нечего, – отозвалась Олеся как будто бы спокойно, но таким глухим, безжизненным голосом, что мне стало жутко. – Если служба, то, конечно... надо ехать...

Она остановилась около дерева и оперлась спиной об его ствол, вся бледная, с бессильно упавшими вдоль тела руками, с жалкой, мучительной улыбкой на губах. Ее бледность испугала меня. Я кинулся к ней и крепко сжал ее руки.

– Олеся... что с тобой? Олеся... милая!..

– Ничего... извините меня... это пройдет. Так... голова закружилась...

Она сделала над собой усилие и прошла вперед, не отнимая у меня своей руки.

– Олеся, ты теперь обо мне дурно подумала, – сказал я с упреком. – Стыдно тебе! Неужели и ты думаешь, что я могу уехать, бросив тебя? Нет, моя дорогая. Я потому и начал этот разговор, что хочу сегодня же пойти к твоей бабушке и сказать ей, что ты будешь моей женой.

Совсем неожиданно для меня, Олеся почти не удивили мои слова.

– Твоей женой? – Она медленно и печально покачала головой. – Нет, Ванечка, милый, это невозможно!

– Почему же, Олеся? Почему?

– Нет, нет... Ты и сам понимаешь, что об этом смешно и думать. Ну какая я тебе жена на самом деле? Ты барин, ты умный, образованный, а я? Я и читать не умею, и куда ступить не знаю... Ты одного стыда из-за меня не оберешься...

– Это все глупости, Олеся! – возразил я горячо. – Ты через полгода сама себя не узнаешь. Ты не подозреваешь даже, сколько в тебе врожденного ума и наблюдательности. Мы с тобой вместе прочитаем много хороших книжек, познакомимся с добрыми, умными людьми, мы с тобой весь широкий свет увидим, Олеся... Мы до старости, до самой смерти будем идти рука об руку, вот как теперь идем, и не стыдиться, а гордиться тобой я буду и благодарить тебя! <...>.

Олеся с тихой, покорной лаской прижалась плечом к моему плечу.

– Голубчик... Лучше бы ты вообще об этом не начинал разговора... Ты молодой, свободный... Неужели у меня хватило бы духу связать тебя по рукам и по ногам на всю жизнь?.. Ну, а если тебе потом другая понравится? Ведь ты меня возненавидишь, проклянешь тот день и час, когда я согласилась пойти за тебя. Не сердись, мой дорогой! – с мольбой воскликнула она, видя по моему лицу, что мне неприятны эти слова. – Я не хочу тебя обидеть. Я ведь только о твоём счастье думаю. Наконец, ты позабыл про бабушку. Ну посуди сам, разве хорошо будет с моей стороны ее одну оставить?

– Что ж... и бабушке у нас место найдется. (Признаться, мысль о бабушке меня сильно покорибила.) А не захочет она у нас жить, так во всяком городе есть такие дома... они называются богадельнями... где таким старушкам дают и покой, и уход внимательный...

– Нет, что ты! Она из лесу никуда не пойдет. Она людей боится.

– Ну, так ты уж сама придумывай, Олеся, как лучше. Тебе придется выбирать между мной и бабушкой. Но только знай одно – что без тебя мне и жизнь будет противна <...>.

– Послушай, Олеся, – спросил я, осененный новой догадкой. – А может быть, ты опять... церкви боишься!

Пожалуй, что с этого вопроса и надо было начать. Почти ежедневно спорил я с Олесей, стараясь разубедить ее в мнимом проклятии, тяготеющем над ее родом вместе с обладанием чародейными силами.

... Если бы Олеся глубоко веровала, строго блюла посты и не пропускала ни одного церковного служения, – весьма возможно, что тогда я стал бы иронизировать (но только слегка, ибо я всегда был верующим человеком) над ее религиозностью и развивать в ней критическую пытливость ума. Но она с твердой и наивной убежденностью исповедовала свое общение с темными силами и свое отчуждение от Бога, о котором она даже боялась говорить <...>.

– Ты думаешь, что Бог не примет тебя? – продолжал я с возрастающей горячностью. – Что у него не хватит для тебя милосердия? У того, который, повелевая миллионами ангелов, сошел, однако, на землю и принял ужасную, позорную смерть для избавления всех людей?

– Послушай, скажи мне, – продолжала она, – ты бы очень был доволен, если бы я когда-нибудь пошла в церковь? Только правду, истинную правду скажи.

<...> Как тебе сказать, Олеся? – начал я с запинкой. – Ну да, пожалуй, мне это было бы приятно. Я ведь много раз говорил тебе, что мужчина может не верить, сомневаться, даже смеяться, наконец. Но женщина... женщина должна быть набожна без рассуждений. В той простой и нежной доверчивости, с которой она отдает себя под защиту Бога, я всегда чувствую что-то трогательное, женственное и прекрасное.

Я замолчал. Олеся тоже не отзывалась, притаившись головой около моей груди.

– А зачем ты меня об этом спросила? – любопытствовал я.

Она вдруг встрепенулась.

– Так себе... Просто спросила... Ты не обращай внимания. Ну, до свидания, милый. Приходи же завтра.

Она скрылась. Я еще долго глядел в темноту, прислушиваясь к частым, удаляющимся от меня шагам. Вдруг внезапный ужас предчувствия охватил меня. Мне неудержимо захотелось побежать вслед за Олесей, догнать ее и просить, умолять, даже требовать, если нужно, чтобы она не шла в церковь. Но я сдержал свой неожиданный порыв и даже – помню, – пускаясь в дорогу, проговорил вслух:

– Кажется, вы сами, дорогой мой Ванечка, заразились суеверием.

О, Боже мой! Зачем я не послушался тогда смутного влечения сердца, которое – я теперь, безусловно, верю в это! – никогда не ошибается в своих быстрых тайных предчувствиях<...>.

Поединок

<...> За исключением немногих честолюбцев и карьеристов, все офицеры несли службу как принудительную, неприятную, опротивевшую барщину, томясь ею и не любя ее. Младшие офицеры, совсем пошкольнически, опаздывали на занятия и потихоньку убегали с них, если знали, что им за это не достанется. Ротные командиры, большею частью люди многосемейные, погруженные в домашние дразги и в романы своих жен, придавленные жестокой бедностью и жизнью сверх средств, кряхтели под бременем непомерных расходов и векселей. Они строили заплату на заплате, хватая деньги в одном месте, чтобы заткнуть долг в другом; многие из них решались – и чаще всего по настоянию своих жен – заимствовать деньги из ротных сумм или из платы, приходившейся солдатам за вольные работы; иные по месяцам и даже годам задерживали денежные солдатские письма, которые они, по правилам, должны были распечатывать. Некоторые только и жили, что винтом, штоссом и ландскнехтом: кое-кто играл нечисто, – об этом знали, но смотрели сквозь пальцы. При этом все сильно пьянствовали как в собрании, так и в гостях друг у друга, иные же, вроде Сливы, – в одиночку.

Таким образом, офицерам даже некогда было серьезно относиться к своим обязанностям. Обыкновенно весь внутренний механизм роты приводил в движение и регулировал фельдфебель; он же вел всю канцелярскую отчетность и держал ротного командира незаметно, но крепко, в своих жилистых, многоопытных руках. На службу ротные ходили с таким же отвращением, как и субалтерн-офицеры, и «подтягивали фендриков» только для соблюдения престижа, а еще реже из властолюбивого самодурства.

Батальонные командиры ровно ничего не делали, особенно зимой. Есть в армии два таких промежуточных звания – батальонного и бригадного командиров: начальники эти всегда находятся в самом неопределенном и бездеятельном положении. Летом им все-таки приходилось делать батальонные учения, участвовать в полковых и дивизионных занятиях и нести трудности маневров. В свободное же время они сидели в собрании, с усердием читали «Инвалид» и спорили о чинопроизводстве, играли в карты, позволяли охотно младшим офицерам угощать себя, устраивали у себя на домах вечеринки и старались выдавать своих многочисленных дочерей замуж.

Однако перед большими смотрами, все, от мала до велика, подтягивались и тянули друг друга. Тогда уже не знали отдыха, наверстывая лишними часами занятий и напряженной, хотя и бестолковой энергией то, что было пропущено. С силами солдат не считались, доводя людей до изнурения. Ротные жестоко резали и осаживали младших офицеров, младшие офицеры сквернословили неестественно, неумело и безобразно, унтер-офицеры, охрипшие от ругани, жестоко дрались. Впрочем, дрались и не одни только унтер-офицеры.

Такие дни бывали настоящей страдой, и о воскресном отдыхе с лишними часами сна мечтал, как о райском блаженстве, весь полк, начиная с командира до последнего затрепанного и замурзанного денщика.

Этой весной в полку усиленно готовились к майскому параду. Стало наверно известным, что смотр будет производить командир корпуса, взыскательный боевой генерал, известный в мировой военной литературе своими записками о войне карлистов и о франко-прусской кампании 1870 года, в которых он участвовал в качестве волонтера. Еще более широкою известностью пользовались его приказы, написанные в лапидарном суворовском духе. Провинившихся подчиненных он разделявал в этих приказах со свойственным ему хлестким и грубым сарказмом, которого офицеры боялись больше всяких дисциплинарных наказаний. Поэтому в ротах шла, вот уже две недели, поспешная, лихорадочная работа, и воскресный день с одинаковым нетерпением ожидался как усталыми офицерами, так и задерганными, ошалевшими солдатами.

Но для Ромашова благодаря аресту пропала вся прелесть этого сладкого отдыха. Встал он очень рано и, как ни старался, не мог потом заснуть. Он вяло одевался, с отвращением пил чай и даже раз за что-то грубо прикрикнул на Гайнана, который, как и всегда, был весел, подвижен и неуклюж, как молодой щенок.

В серой расстегнутой тужурке кружился Ромашов по своей крошечной комнате, задевая ногами за ножки кровати, а локтями за шаткую пыльную этажерку. В первый раз за полтора года – и то

благодаря несчастному и случайному обстоятельству – он остался наедине сам с собой. Прежде этому мешала служба, дежурства, вечера в собрании, карточная игра, ухаживанье за Петерсон, вечера у Николаевых. Иногда, если и случался свободный, причем не заполненный час, то Ромашов, томимый скукой и бездельем, точно боясь самого себя, торопливо бежал в клуб, или к знакомым, или просто на улицу, до встречи с кем-нибудь из холостых товарищей, что всегда кончалось выпивкой. Теперь же он с тоской думал, что впереди – целый день одиночества, и в голову ему лезли все такие странные, и неудобные и ненужные мысли.

«Я – это внутри, – думал Ромашов, – а все остальное – это постороннее, это – не Я. Вот эта комната, улица, деревья, небо, полковой командир, поручик Андрусевич, служба, знамя, солдаты – все это не Я. Нет, нет, это не Я. Вот мои руки и ноги, – Ромашов с удивлением посмотрел на свои руки, поднеся их близко к лицу и точно впервые разглядывая их, – нет, это все – не Я. А вот ущипну себя за руку... да, вот так... это Я. Я вижу руку, подымаю ее квер-ху – это Я. То, что я теперь думаю, это тоже Я. И если я захочу пойти, это Я. И вот я остановился – это Я.

О, как это странно, как просто и как изумительно. Может быть, у всех есть это Я? А может быть, не у всех? Может быть, ни у кого, кроме меня? А что – если есть? Вот – стоят передо мной сто солдат, я кричу им: «Глаза направо!» – и сто человек, из которых у каждого есть свое Я и которые во мне видят что-то чужое, постороннее, не Я, – они все сразу поворачивают головы направо. Но я не различаю их друг от друга, они – масса. А для полковника Шульговича, может быть, и я, и Веткин, и Лбов, и все поручики, и капитаны также сливаются в одно лицо, и мы ему также чужие, и он не отличает нас друг от друга?»

Да, да... это так... Ну, хорошо... подожди... надо постепенно... ну, дальше... Меня не будет. Было темно, кто-то зажег мою жизнь и сейчас же потушил ее, и опять стало темно навсегда, на веки веков... Что же я сделал в этот коротенький миг? Я держал руки по швам и каблуки вместе, тянул носок вниз при маршировке, кричал во все горло: «На плечо!», – ругался и злился из-за приклада, «недовернутого на себя», трепетал перед сотнями людей... Зачем? Эти призраки, которые умрут с моим Я, заставляли меня делать сотня ненужных мне и неприятных вещей и за это оскорбляли и унижали *Меня*. *Меня!!!* Почему же мое Я подчинялось призракам?»

Ромашов сел к столу, облокотился на него и сжал голову руками. Он с трудом удерживал эти необычные для него, разбегающиеся мысли.

«Гм... а ты позабыл? Отечество? Колыбель? Прах отцов? Алтари?.. А воинская честь и дисциплина? Кто будет защищать твою родину, если в нее вторгнутся иноземные враги?.. Да, но я умру, и не будет больше ни родины, ни врагов, ни чести. Они живут, пока живет мое сознание. Но

исчезни родина, и честь, и мундир, и все великие слова, – мое Я останется неприкосновенным. Стало быть, все-таки мое Я важнее всех этих понятий о долге, о чести, о любви? Вот я служу... А вдруг мое Я скажет: не хочу! Нет – не мое Я, а больше... весь миллион Я, составляющих армию, нет – еще больше – все Я, населяющие земной шар, вдруг скажут: „Не хочу!“ И сейчас же война станет невыносимой, и уж никогда, никогда не будет этих „ряды вздой!“ и „полуоборот направо!“ – потому что в них не будет надобности. Да, да, да! Это верно, это верно! – закричал внутри Ромашова какой-то торжествующий голос. – Вся эта военная доблесть, и дисциплина, и чиновничество, и честь мундира, и вся военная наука, – вся зиждется только на том, что человечество не хочет, или не имеет, или не смеет сказать „не хочу!“.

Что же такое все это хитро сложенное здание военного ремесла? Ничто. Пуф, здание, висящее на воздухе, основанное даже не на двух коротких словах «не хочу», а только на том, что эти слова почему-то до сих пор не произнесены людьми. Мое Я никогда ведь не скажет «не хочу есть, не хочу дышать, не хочу видеть». Но если ему предложат умереть, оно непременно, непременно скажет – «не хочу». Что же такое тогда война с ее неизбежными смертями и все военное искусство, изучающее лучшие способы убивать? Мировая ошибка? Ослепление?<...>.

Вопросы и задания

1. В чем состоит многозначность заглавия повести «Молох»?
2. Найдите во фрагменте из повести «Молох» детали, основанные на использовании гиперболы.
3. В чем причина слабости инженера Боброва и как она раскрывается в повести «Молох»? Мог ли Бобров обрести счастье с Ниной Зиненко?
4. Как изображены рабочие в повести «Молох»: сознательными и активными борцами за свои права или разрушителями плодов квашинской цивилизации? Выражает ли писатель к ним свое сочувствие?
5. Почему повесть «Молох» могла отвечать направленности народнического журнала «Русское богатство»?
6. Как вы думаете, в чем заключается очарование Олеси и в чем его секрет?
7. В каких формах проник в глухое Полесье и сказался на сюжете повести тлетворный дух Молоха?
8. Кому писатель симпатизирует больше: цивилизованному Ивану Тимофеевичу или людям природы?
9. Понаблюдайте, как живет в «Олесе» мир природы и как соответствует его динамика развитию любви героев. Какими средствами создается купринский пейзаж?

10. Подумайте, что делает эту повесть похожей на музыкальное произведение, «лесную симфонию»?

11. Как бы вы могли определить сокровенный смысл повести «Олеся»?

12. Каковы автобиографические истоки военной темы у А.И. Куприна?

13. Какие социальные и нравственные проблемы выдвинуло это произведение?

14. Что стало толчком для решительной переоценки Ромашовым сложившихся ранее ценностей? В чем суть пережитого им кризиса?

15. Что помогло Ромашову избежать нравственного падения?

16. Сопоставьте Ромашова с Бобровым из «Молоха» и Иваном Тимофеевичем из «Олеси». Что у этих купринских героев общего? Что отличает их друг от друга?

17. А.И. Куприн называл Ромашова своим двойником. Какие черты своей личности отразил в этом образе писатель?

18. Как вы считаете, почему А.И. Куприн до последних часов работы над повестью «Поединок» не решался убить Ромашова? Почему потом жалел о принятом решении?

19. Можно ли считать трагический финал повести «формальным» или «случайным»?

20. Как в «Поединке» обнаруживает себя принцип контраста?

21. Как в повести обнаруживается застойность среды и динамика духовных исканий Ромашова?

22. В чем заключается психологизм повести «Поединок»?

1.3. Творчество Л.Н. Андреева

В истории литературы XX века Леонид Николаевич Андреев (1871-1919) занимает особую, пограничную позицию. Внимательный читатель и яркий истолкователь Достоевского, Толстого, Чехова, Гаршина, Л. Н. Андреев нашел в классике уходящего времени возможность нового искусства, развивающегося по законам современной эпохи с ее интересом к мифотворчеству, мистицизму, социально-философским поискам. Одним из первых Л.Н. Андреев сумел создать художественный мир, однозначно не определяемый в терминах традиционной эстетики и принципиально антиномичный по отношению к теориям реализма и модернизма.

Многое связывало писателя с реалистическим движением начала века – дружба с Горьким, участие в литературных «Средах» и сборниках «Знания», социальный настрой, но многое и разлучало – разочарование в историческом оптимизме, постоянная обращенность к проблеме смерти, метафорическая насыщенность художественного мира.

Как отмечают исследователи, творчество писателя стало одним из ранних осуществлений экзистенциалистского конфликта человека и бытия, попыткой создания экспрессионистической поэтики. Но и экзистенциализм и экспрессионизм в творчестве Л.Н. Андреева не предстают до конца продуманными и завершенными системами, скорее они свидетельствуют об интуитивном проникновении автора в недалекое будущее искусства и жизни. Любовь писателя к модернистским «играм», сопутствующая им ирония сочетаются у писателя с подлинной серьезностью подтекста и непридуманной болью о человеке, что позволяет говорить о глубоких нравственных основах андреевского творчества.

Баргамот и Гераська

<...> Гераське удалось наконец расстаться с столбом, когда он заметил величественно-безмолвную фигуру Баргамота. Гераська обрадовался.

– Наше вам! Баргамоту Баргамотычу!.. Как ваше драгоценное здоровье? – Галантно он сделал ручкой, но, пошатнувшись, на всякий случай уперся спиной в столб.

– Куда идешь? – мрачно прогудел Баргамот.

– Наша дорога прямая...

– Воровать? А в часть хочешь? Сейчас, подлеца, отправлю.

– Не можете.

Гераська хотел сделать жест, выражающий удальство, но благоразумно удержался, плюнул и пошаркал на одном месте ногой, делая вид, что растирает плевков.

– А вот в участке поговоришь! Марш! – мощная длань Баргамота устремилась к засаленному вороту Гераськи, настолько засаленному и рваному, что Баргамот был, очевидно, уже не первым руководителем Гераськи на тернистом пути добродетели.

Гераська шагал бодро, совмещая удивительным образом самоуверенность и даже дерзость с кротостью. У него, очевидно, была своя мысль, к которой он и начал подходить сократовским методом:

– А скажи, господин городской, какой нынче у нас день?

– Уж молчал бы! – презрительно ответил Баргамот. – До свету нализался.

– А у Михаила-архангела звонили?

– Звонили. Тебе-то что?

– Христос, значит, воскрес?

– Ну, воскрес.

– Так позвольте... – Гераська, ведший этот разговор вполборота к Баргамоту, решительно повернулся к нему лицом.

Баргамот, заинтригованный странными вопросами Гераськи, машинально выпустил из руки засаленный ворот; Гераська, утратив

точку опоры, пошатнулся и упал, не успев показать Баргамоту предмета, только что вынутого им из кармана. Приподнявшись одним туловищем, опираясь на руки, Гараська посмотрел вниз, – потом упал лицом на землю и завыл, как бабы воют по покойнике.

Гараська воет! Баргамот изумился. «Новую шутку, должно быть, выдумал», – решил он, но все же заинтересовался, что будет дальше. Дальше Гараська продолжал выть без слов, по-собачьи.

– Что ты, очумел, что ли? – ткнул его ногой Баргамот. Воет. Баргамот в раздумье.

– Да чего тебя расхватывает?

– Яи-ч-ко...

Гараська, продолжая выть, но уже потише, сел и поднял руку кверху. Рука была покрыта какой-то слизью, к которой пристали кусочки крашеной яичной скорлупы. Баргамот, продолжая недоумевать, начинает чувствовать, что случилось что-то нехорошее.

– Я... по-благородному... похристосоваться... яичко, а ты... – бессвязно бурлил Гараська, но Баргамот понял. Вот к чему, стало быть, вел Гараська: похристосоваться хотел, по христианскому обычаю, яичком, а он, Баргамот, его в участок пожелал отправить. Может, откуда он это яичко нес, а теперь вон разбил его. И плачет.

– Экая оказия, – мотал головой Баргамот, глядя на валявшегося пьянчужку и чувствуя, что жалок ему этот человек, как брат родной, кровно своим же братом обиженный.

– Похристосоваться хотел... Тоже душа живая, – бормотал городской, стараясь со всею неуклюжестью отдать себе ясный отчет в положении дел и в том сложном чувстве стыда и жалости, которое все более угнетало его. – А я, тово... в участок! Ишь ты!

Тяжело крякнув и стукнув своей «селедкой» по камню, Баргамот присел на корточки около Гараськи.

– Ну... – смущенно гудел он. – Может, оно не разбилось?

– Да, не разбилось, ты и морду-то всю готов разбить. Ирод!

– А ты чего же?

– Чего? – передразнил Гараська. – К нему по-благородному, а он в... в участок. Может, яичко-то у меня последнее? Идол!

Баргамот пыхтел. Его несколько не оскорбляли ругательства Гараськи: всем своим нескладным нутром он ощущал не то жалость, не то совесть. Где-то, в самых отдаленных недрах его дюжего тела, что-то назойливо сверлило и мучило.

– Пойдем ко мне разговляться.

– Так я к тебе, пузатому черту, и пошел!

– Пойдем, говорю!

Изумлению Гараськи не было границ. Совершенно пассивно позволив себя поднять, он шел, ведомый под руку Баргамотом, шел – и куда же? – не в участок, а в дом к самому Баргамоту, чтобы там еще...

разговляться! В голове Гараськи блеснула соблазнительная мысль – наострить от Баргамота лыжи, но хоть голова его и прояснела от необычности положения, зато лыжи находились в самом дурном состоянии, как бы поклявшись вечно цепляться друг за друга и не давать друг другу ходу.

Пришли наконец домой, – и Гараська уже перестал изумляться. Марья сперва вытаращила глаза при виде необычайной пары, но по растерянному лицу мужа догадалась, что противоречить не нужно, а по своему женскому мягкосердечию живо смекнула, что надо делать.

Вот ошалевший и притихший Гараська сидит за убранном столом. Ему так совестно, что хоть сквозь землю провалиться. Совестно своих отрепий, совестно своих грязных рук, совестно всего себя, оборванного, пьяного, скверного. Обжигаясь, ест он дьявольски горячие, заплывшие жиром щи, проливает на скатерть и, хотя хозяйка деликатно делает вид, что не замечает этого, конфузится и больше проливает. Так невыносимо дрожат эти заскорузлые пальцы с большими грязными ногтями, которые впервые заметил у себя Гараська.

– Иван Акиндиныч, а что же вы Ванятке-то... сюрпризец? – спрашивает Марья.

– Не надо, потом... – отвечает торопливо Баргамот. Он обжигается щами, дует на ложку и солидно обтирает усы, – но сквозь эту солидность сквозит то же изумление, что и у Гараськи.

– Кушайте, кушайте, – потчует Марья. – Герасим... как звать вас по батюшке?

– Андреич.

– Кушайте, Герасим Андреич.

Гараська старается проглотить, давится и, бросив ложку, падает головой на стол прямо на сальное пятно, только что им произведенное. Из груди его вырывается снова тот жалобный и грубый вой, который так смутил Баргамота. Денники, уже переставшие было обращать внимание на гостя, бросают свои ложки и дискантом присоединяются к его тенору. Баргамот с растерянностью и жалкою миной смотрит па жену.

– Ну, чего вы, Герасим Андреич! Перестаньте, – успокаивает та беспокойного гостя.

– По отчеству... Как родился, никто по отчеству... не называл....

Красный смех

Отрывок третий

<...> безумие и ужас.

Рассказывают, что в нашей и неприятельской армии появилось много душевнобольных. У нас уже открыто четыре психиатрических покоя. Когда я был в штабе, адъютант показывал мне...

Отрывок четвертый

...обвивались, как змеи. Он видел, как проволока, обрубленная с одного конца, резнула воздух и обвила, трех солдат. Колючки рвали мундиры, вонзались в тело, и солдаты с криком бешено кружились, и двое волокли за собою третьего, который был уже мертв. Потом остался в живых один, и он отпихивал от себя двух мертвецов, а те волоклись, кружились, переваливались один через другого и через него, – и вдруг сразу все стали неподвижны.

Он говорил, что у одной этой загородки погибло не менее двух тысяч человек. Пока они рубили проволоку и путались в ее змеиных извилах, их осыпали непрерывным дождем пуль и картечи. Он уверяет, что было очень страшно и что эта атака кончилась бы паническим бегством, если бы знали, в каком направлении бежать. Но десять или двенадцать непрерывных рядов проволоки и борьба с нею, целый лабиринт волчьих ям, с набитыми на дне кольями так закружили головы, что положительно нельзя было определить направления.

Одни, точно слепу, обрывались в глубокие воронкообразные ямы и повисали животами на острых кольях, дергаясь и танцуя, как игрушечные паяцы; их придавливали новые тела, и скоро вся яма до краев превращалась в копошащуюся грудю окровавленных живых и мертвых тел. Отовсюду снизу тянулись руки, и пальцы на них судорожно сокращались, хватая все, и кто попадал в эту западню, тот уже не мог выбраться назад: сотни пальцев, крепких и слепых, как клешни, сжимали ноги, цеплялись за одежду, валили человека на себя, вонзались в глаза и душили. Многие, как пьяные, бежали прямо на проволоку, повисали на ней и начинали кричать, пока пуля не кончала с ними.

Вообще все показались ему похожими на пьяных: некоторые страшно ругались, другие хохотали, когда проволока схватывала их за руку или за ногу, и тут же умирали. Он сам, хотя с утра ничего не пил и не ел, чувствовал себя очень странно: голова кружилась, и страх минутами сменялся диким восторгом – восторгом страха. Когда кто-то рядом с ним запел, он подхватил песню, и скоро составился целый, очень дружный хор. Он не помнит, что пели, но что-то очень веселое, плясовое. Да, они пели – и все кругом было красно от крови. Само небо казалось красным, и можно было подумать, что во вселенной произошла какая-то катастрофа, какая-то странная перемена и исчезновение цветов: исчезли голубой и зеленый и другие привычные и тихие цвета, а солнце загорелось красным бенгальским огнем.

– Красный смех, – сказал я.

Но он не понял.

– Да, и хохотали. Я уже говорил тебе. Как пьяные. Может быть, даже и плясали, что-то было. По крайней мере, движения тех трех походили на пляску.

Он ясно помнит: когда его ранили в грудь навывлет и он упал, еще некоторое время, до потери сознания, он подпрыгивал ногами, как будто

кому подтанцовывал. И теперь он вспоминает об этой атаке со странным чувством: отчасти со страхом, отчасти как будто с желанием еще раз испытать то же самое.

Отрывок шестой

<...> Наш доктор, тот, что произвел ампутацию, сухой, костлявый старик, провонявший йодоформом, табачным дымом и карболкой, вечно чему-то улыбавшийся сквозь изжелта-седые, редкие усы, сказал мне, прищурился:

– Счастье ваше, что вы едете домой. Тут что-то неладно.

– Что такое?

– Да так. Неладно. В наше время было попроще.

Он был участником последней европейской войны, бывшей почти четверть века назад, и часто с удовольствием вспоминал ее. А этой не понимал и, как я заметил, боялся.

– Да, неладно, – вздохнул он и нахмурился, скрывшись в облаке табачного дыма, – Я сам бы уехал отсюда, если бы можно было.

И, наклонившись ко мне, прошептал сквозь желтые, закопченные усы:

– Скоро наступит такой момент, когда уже никто отсюда не уедет.

Да. Ни я, никто.

И в близких старых глазах его я увидел то же остановившееся, тупо пораженное. И что-то ужасное, нестерпимое, похожее на падение тысячи зданий, мелькнуло в моей голове, и, холодея от ужаса, я прошептал:

– Красный смех.

И он был первый, кто понял меня. Он поспешно закивал головой и подтвердил:

– Да. Красный смех.

Совсем близко подсев ко мне и озираясь по сторонам, он зашептал учащенно, по-стариковски двигая острой седенькой бородкой:

– Вы скоро уедете, и вам я скажу. Вы видели когда-нибудь драку в сумасшедшем доме? Нет? А я видел. И они дрались, как здоровые. Понимаете, как здоровые!

Он несколько раз многозначительно повторил эту фразу.

– Так что же? – так же ропотом и испуганно спросил я.

– Ничего. Как здоровые!

– Красный смех, – сказал я.

– Их разлили водой.

.....– А это вы понимаете? – таинственно спросил он.

Потом так же торжественно и многозначительно обвел рукою ряды кроватей, на которых лежали раненые, и повторил:

– А это вы можете объяснить?

– Раненые, – сказал я. – Раненые.

– Раненые, – как эхо, повторил он. – Раненые. Без ног, без рук, с прорванными животами, размолотой грудью, вырванными глазами. Вы это понимаете? Очень рад. Значит, вы поймете и это?..

С гибкостью, неожиданною для его возраста, он перекинулся вниз и стал на руки, балансируя в воздухе ногами. Белый балахон завернулся вниз, лицо налилось кровью и, упорно смотря на меня странным перевернутым взглядом, он с трудом бросал отрывистые слова:

– А это... вы также... понимаете?

– Перестаньте, – испуганно зашептал я. – А то я закричу.

Он перевернулся, принял естественное положение, сел снова у моей кровати и, отдуваясь, наставительно заметил:

– И никто этого не понимает.

– Вчера опять стреляли.

– И вчера стреляли. И третьего дня стреляли, – утвердительно мотнул он головой.

– Я хочу домой! – с тоскою сказал я. – Доктор, милый, я хочу домой. Я не могу здесь оставаться. Я перестаю верить, что есть дом, где так хорошо.

Он думал, у меня нет ног. Я так любил ездить на велосипеде, ходить, бегать, а теперь у меня нет ног. На правой ноге я качал сына, и он смеялся, а теперь... Будьте вы прокляты! Зачем я поеду! Мне только тридцать лет... Будьте вы прокляты!

И я рыдал, рыдал, вспоминая о милых ногах моих, моих быстрых, сильных ногах. Кто отнял их у меня, кто смел их отнять!

<...> – Я хочу домой! – кричал я, затыкая уши.

И, словно сквозь вату, глухо и призрачно долбили мой измученный мозг новые ужасные слова:

– Их много. Они умирают сотнями в пропастях, в волчьих ямах, приготовленных для здоровых и умных, на остатках колючей проволоки и кольев; они вмешиваются в правильные, разумные сражения и дерутся, как герои всегда впереди, всегда бесстрашные; но часто бьют своих. Они мне нравятся. Сейчас я только еще схожу с ума и оттого сижу и разговариваю с вами, а когда разум окончательно покинет меня, я выйду в поле – я выйду в поле, я кликну клич – я кликну клич, я соберу вокруг себя этих храбрецов, этих рыцарей без страха, и объявлю войну всему миру. Веселой толпой, с музыкой и песнями, мы войдем в города и села, и где мы пройдем, там все будет красно, там все будет кружиться и плясать, как огонь. Те, кто не умер, присоединятся к нам, и наша храбрая армия будет расти, как лавина, и очистит весь этот мир. Кто сказал, что нельзя убивать, жечь и грабить? <...>

Он уже кричал, этот сумасшедший доктор, и криком своим точно разбудил заснувшую боль тех, у кого были изорваны груди и животы, и вырваны глаза, и обрублены ноги. Широким, скребущим, плачущим стоном наполнилась палата, и отовсюду к нам повернулись бледные,

желтые, изможденные лица, иные без глаз, иные в таком чудовищном уродстве, как будто из ада вернулись они. И они стонали и слушали, и в открытую дверь осторожно заглядывала черная бесформенная тень, поднявшаяся над миром, и сумасшедший старик кричал, простирая руки: – Кто сказал что нельзя убивать, жечь и грабить? Мы будем убивать, и грабить, и жечь. Веселая, беспечная ватага храбрецов – мы разрушим все: их здания, их университеты и музеи; веселые ребята, полные огненного смеха, – мы попляшем на развалинах. Отечеством нашим я объявлю сумасшедший дом; врагами нашими и сумасшедшими – всех тех, кто еще не сошел с ума; и когда, великий, непобедимый, радостный, я воцарюсь над миром, единым его владыкою и господином, – какой веселый смех огласит вселенную!

– Красный смех! – закричал я, перебивая. – Спасите! Опять я слышу красный смех!

– Друзья! – продолжал доктор, обращаясь к стонущим, изуродованным теням. – Друзья! У нас будет красная луна и красное солнце, и у зверей будет красная веселая шерсть, и мы сдерем кожу с тех, кто слишком бел, кто слишком бел... Вы не пробовали пить кровь? Она немного липкая, она немного теплая, но она красная, и у нее такой веселый красный смех!..

Вопросы и задания

1. Почему в раннем творчестве Л. Андреев часто обращался к изображению детей и простых людей?

2. Какие черты «пасхального» рассказа можно обнаружить в рассказе «Баргамот и Гераська»?

3. Можно ли обнаружить в «Баргамоте и Гераське» андреевское тяготение к аллегории, отвлеченно-символическим образам, ярким выразительным средствам?

4. Почему писатель в рассказе «Баргамот и Гераська» отказывается от мотивировки происходящего и предпочитает поэтику случайности и неожиданности?

5. В какое время был создан рассказ «Красный смех»? Как это повлияло на концепцию рассказа?

6. Как в рассказе «Красный смех» формируется образ мира?

7. Найдите в словаре объяснение термина «экспрессионизм» и установите, какие черты этого стиля сказались в андреевском повествовании.

8. Охарактеризуйте образ героя в рассказе «Красный смех». Можно ли считать его «маленьким человеком»?

9. Как в сознании героя соединяются сон, явь, галлюцинации?

10. Почему Л. Андреев настаивал, чтобы его рассказ был сопровожден гравюрами Ф. Гойи?

11. Как в рассказе создается образ войны как ужасной и безумной бойни?

12. Журнал «Вестник литературы» находит, что «ничего более сильного на тему о войне не появлялось в текущей литературе». А критик Г. Чулков писал, что пафос рассказа «достигает библейской силы». Согласны ли вы с этими оценками?

13. Что объединяет творчество Л. Андреева с традициями русской классической литературы?

14. В чем проявляется самобытность писателя? Как в его творчестве сказываются модернистские традиции?

15. Чем можно объяснить остроту критических споров вокруг творчества Л. Андреева на рубеже 19-20 веков и в современном литературоведении?

РАЗДЕЛ II. РЕАЛИЗМ НОВОГО ТИПА

2.1. Творчество А.М. Горького

На рубеже веков особенно весомо проявилось новаторство творчества А.М. Горького (1868-1936). О том, что оно не укладывается в рамки старого реализма, критика писала уже в самом начале 1900-х гг. Роман «Мать» и пьеса «Враги» впечатляюще раскрыли основные тенденции развития революционной России и показали, кто является творцом современной истории. Литературоведы до сих пор не пришли к единому мнению о том, какое произведение Горького положило начало новому творческому методу, названному в 1930-е гг. социалистическим реализмом. основополагающие черты этого метода присутствуют и в пьесе «Мещане» (выбор центрального героя), и в пьесе «На дне» (раскрытие отношения Горького к человеку и его представления о ложном и истинном гуманизме) в романе «Фома Гордеев», где впервые были проявлены новаторские черты горьковского психологизма. «Максим Горький, — писал В. Львов-Рогачевский, примыкавший к марксистскому лагерю критики, — это символ, это — имя целой эпохи, отмеченной горьковским настроением».

Основы горьковского метода и горьковской концепции человека закладывались в раннем романтическом и реалистическом творчестве писателя.

Макар Чудра

<...> Был на свете Зобар, молодой цыган, Лойко Зобар. Вся Венгрия, и Чехия, и Славония, и все, что кругом моря, знало его, — удамый был малый! Не было по тем краям деревни, в которой бы пяток-другой жителей не давал богу клятвы убить Лойко, а он себе жил, и уж коли ему понравился конь, так хоть полк солдат поставь сторожить того коня — все равно Зобар на нем гарцевать станет! Эге! разве он кого боялся? Да приди к нему сатана со всей своей свитой, так он бы, коли б не пустил в него ножа, то наверно бы крепко поругался, а что чертям подарил бы по пинку в рыла — это уж как раз!

И все таборы его знали или слыхали о нем. Он любил только коней и ничего больше, и то недолго — поедит, да и продаст, а деньги, кто хочет, тот и возьми. У него не было заветного — нужно тебе его сердце, он сам бы вырвал его из груди, да тебе и отдал, только бы тебе от того хорошо было. Вот он какой был, сокол!<...>

<...> О ней, этой Радде, словами и не скажешь ничего. Может быть, ее красоту можно бы на скрипке сыграть, да и то тому, кто эту скрипку, как свою душу, знает. Много посушила она сердец молодецких, ого, много!

Шел Лойко нога за ногу, повеся голову и опустив руки, как плети, и, придя в балку к ручью, сел на камень и охнул. Так охнул, что у меня сердце кровью облилось от жалости, но все ж не подошел к нему. Словом горю не поможешь – верно?! То-то! Час он сидит, другой сидит и третий не шелохнется – сидит.

И я лежу неподалеку. Ночь светлая, месяц серебром всю степь залил, и далеко все видно.

Вдруг вижу: от табора спешно Радда идет.

– Слушай! – Радда заткнула за пояс пистоль и говорит Зобару: – Я не убить тебя пришла, а мириться, бросай нож! – Тот бросил и хмуро смотрит ей в очи.

– Ну, слушай меня, Лойко: я тебя люблю! – говорит Радда. Тот только плечами повел, точно связанный по рукам и ногам.

– Видала я молодцов, а ты удалей и краше их душой и лицом. Каждый из них усы себе бы сбрил – моргни я ему глазом, все они пали бы мне в ноги, захоти я того. Но что толку? Они и так не больно-то удалы, а я бы их всех обабила. Мало осталось на свете удалых цыган, мало, Лойко. Никогда я никого не любила, Лойко, а тебя люблю. А еще я люблю волю! Волю-то, Лойко, я люблю больше, чем тебя. А без тебя мне не жить, как не жить и тебе без меня. Так вот я хочу, чтоб ты был моим и душой и телом, слышишь? – Тот усмехнулся.

– Слышу! Весело сердцу слушать твою речь! Ну-ка, скажи еще!

– А еще вот что, Лойко: все равно, как ты ни вертись, я тебя одолею, моим будешь. Так не теряй же даром времени – впереди тебя ждут мои поцелуи да ласки... крепко целовать я тебя буду, Лойко! Под поцелуй мой забудешь ты свою удалую жизнь... и живые песни твои, что так радуют молодцов-цыган, не зазвучат по степям больше – петь ты будешь любовные, нежные песни мне, Радде... Так не теряй даром времени, – сказала я это, значит, ты завтра покоришься мне как старшему товарищу юнаку. Поклонишься мне в ноги перед всем табором и поцелуешь правую руку мою – и тогда я буду твоей женой.

Прянул в сторону Лойко и крикнул на всю степь, как раненный в грудь. Дрогнула Радда, но не выдала себя.

– Ну, так прощай до завтра, а завтра ты сделаешь, что я велела тебе. Слышишь, Лойко?

– Слышу! Сделаю, – застонал Зобар и протянул к ней руки. Она и не оглянулась на него, а он зашатался, как сломанное ветром дерево, и пал на землю, рыдая и смеясь.

Когда собрались все мы вечером вокруг костра, пришел и Лойко. Был он смутен и похудел за ночь страшно, глаза ввалились; он опустил их и, не подымая, сказал нам:

– Вот какое дело, товарищи: смотрел в свое сердце этой ночью и не нашел места в нем старой вольной жизни моей. Радда там живет только – и все тут! Вот она, красавица Радда, улыбается, как царица! Она

любит свою волю больше меня, а я ее люблю больше своей воли, и решил я Радде поклониться в ноги, так она велела, чтоб все видели, как ее красота покорила удалого Лойко Зобара, который до нее играл с девушками, как кричат с утками. А потом она станет моей женой и будет ласкать и целовать меня, так что уже мне и песен петь вам не захочется, и воли моей я не пожалею! Так ли, Радда? – Он поднял глаза и сумно посмотрел на нее. Она молча и строго кивнула головой и рукой указала себе на ноги. А мы смотрели и ничего не понимали. Даже уйти куда-то хотелось, лишь бы не видеть, как Лойко Зобар упадет в ноги девке – пусть эта девка и Радда. Стыдно было чего-то, и жалко, и грустно.

– Ну! – крикнула Радда Зобару.

– Эге, не торопись, успеешь, надоест еще... – засмеялся он. Точно сталь зазвенела, – засмеялся.

– Так вот и все дело, товарищи! Что остается? А остается попробовать, такое ли у Радды моей крепкое сердце, каким она мне его показывала. Попробую же, – простите меня, братцы!

Мы и догадаться еще не успели, что хочет делать Зобар, а уж Радда лежала на земле, и в груди у нее по рукоять торчал кривой нож Зобара. Оцепенели мы.

А Радда вырвала нож, бросила его в сторону и, зажав рану прядью своих черных волос, улыбаясь, сказала громко и внятно:

– Прощай, Лойко! я знала, что ты так сделаешь!.. – да и умерла...

– Эх! да и поклонюсь же я тебе в ноги, королева гордая! – на всю степь гаркнул Лойко да, бросившись наземь, прильнул устами к ногам мертвой Радды и замер

А Данило поднял нож, брошенный в сторону Раддой, и долго смотрел на него, шевеля седыми усами, на том ноже еще не застыла кровь Радды, и был он такой кривой и острый. А потом подошел Данило к Зобару и сунул ему нож в спину как раз против сердца. Тоже отцом был Радде старый солдат Данило!

– Вот так! – повернувшись к Даниле, ясно сказал Лойко и ушел догонять Радду.

А мы смотрели. Лежала Радда, прижав к груди руку с прядью волос, и открытые глаза ее были в голубом небе, а у ног ее раскинулся удалой Лойко Зобар.

Песня о Соколе

Высоко в горы вполз Уж и лег там в сыром ущелье, свернувшись в узел и глядя в море. Высоко в небе сияло солнце, а горы зноим дышали в небо, и бились волны внизу о камень... А по ущелью, во тьме и брызгах, поток стремился навстречу морю, гремя камнями... Весь в белой пене, седой и сильный, он резал гору и падал в море, сердито воя. Вдруг в то ущелье, где Уж свернулся, пал с неба Сокол с разбитой грудью, в крови на перьях... С коротким криком он пал на землю и бился

грудью в бессильном гневе о твердый камень... Уж испугался, отполз проворно, но скоро понял, что жизни птицы две-три минуты... Подполз он ближе к разбитой птице, и прошипел он ей прямо в очи:

- Что, умираешь?

- Да, умираю! - ответил Сокол, вздохнув глубоко.

- Я славно пожил!.. Я знаю счастье!.. Я храбро бился!.. Я видел небо... Ты не увидишь его так близко!.. Эх ты, бедняга!

- Ну что же - небо? - пустое место... Как мне там ползать? Мне здесь прекрасно... тепло и сыро!

Так Уж ответил свободной птице и усмехнулся в душе над нею за эти бредни. И так подумал: "Летай иль ползай, конец известен: все в землю лягут, все прахом будет..." Но Сокол смелый вдруг встрепенулся, привстал немного и по ущелью повел очами... Сквозь серый камень вода сочилась, и было душно в ущелье темном и пахло гнилью. И крикнул Сокол с тоской и болью, собрав все силы:

- О, если б в небо хоть раз подняться!.. Врага прижал бы я... к ранам груди и... захлебнулся б моей он кровью!.. О, счастье битвы!..

А Уж подумал: "Должно быть, в небе и в самом деле пожить приятно, коль он так стонет!.." И предложил он свободной птице: "А ты подвинься на край ущелья и вниз бросайся. Быть может, крылья тебя поднимут и проживешь ты еще немного в твоей стихии".

И дрогнул Сокол и, гордо крикнув, пошел к обрыву, скользя когтями по слизи камня. И подошел он, расправил крылья, вздохнул всей грудью, сверкнул очами и - вниз скатился. И сам, как камень, скользя по скалам, он быстро падал, ломая крылья, теряя перья... Волна потока его схватила и, кровь оmyвши, одела в пену, умчала в море. А волны моря с печальным ревом о камень бились... И труп птицы не видно было в морском пространстве...

В ущелье лежа, Уж долго думал о смерти птицы, о страсти к небу. И вот взглянул он в ту даль, что вечно ласкает очи мечтой о счастье.

- А что он видел, умерший Сокол, в пустыне этой без дна и края? Зачем такие, как он, умерши, смущают душу своей любовью к полетам в небо? Что им там ясно? А я ведь мог бы узнать все это, взлетевши в небо хоть ненадолго. Сказал и - сделал. В кольцо свернувшись, он прынул в воздух и узкой лентой блеснул на солнце. Рожденный ползать - летать не может!.. Забыв об этом, он пал на камни, но не убился, а рассмеялся...

- Так вот в чем прелесть полетов в небо! Она - в паденье!.. Смешные птицы! Земли не зная, на ней тоскуя, они стремятся высоко в небо и ищут жизни в пустыне знойной. Там только пусто. Там много света, но нет там пищи и нет опоры живому телу. Зачем же гордость? Зачем укору? Затем, чтоб ею прикрыть безумство своих желаний и скрыть за ними свою негодность для дела жизни? Смешные птицы!.. Но не обманут теперь уж больше меня их речи! Я сам все знаю! Я - видел

небо... Взлетал в него я, его измерил, познал паденье, но не разбился, а только крепче в себя я верю. Пусть те, что землю любить не могут, живут обманом. Я знаю правду. И их призываю я не поверю. Земли творенье - землей живу я. И он свернулся в клубок на камне, гордясь собою.

Блестело море, все в ярком свете, и грозно волны о берег бились. В их львином реве гремела песня о гордой птице, дрожали скалы от их ударов, дрожало небо от грозной песни: "Безумству храбрых поем мы славу! Безумство храбрых - вот мудрость жизни! О смелый Сокол! В бою с врагами истек ты кровью... Но будет время - и капли крови твоей горячей, как искры, вспыхнут во мраке жизни и много смелых сердец зажгут безумной жаждой свободы, света! Пускай ты умер!.. Но в песне смелых и сильных духом всегда ты будешь живым примером, призывом гордым к свободе, к свету! Безумству храбрых поем мы песню!.."

Фома Гордеев

Лет шестьдесят тому назад, когда на Волге со сказочною быстротой создавались миллионные состояния, – на одной из барж богача купца Заева служил водоливом Игнат Гордеев.

Сильный, красивый и неглупый, он был одним из тех людей, которым всегда и во всем сопутствует удача – не потому, что они талантливы и трудолюбивы, а скорее потому, что, обладая огромным запасом энергии, они по пути к своим целям не умеют – даже не могут – задумываться над выбором средств и не знают иного закона, кроме своего желания. Иногда они со страхом говорят о своей совести, порою искренно мучаются в борьбе с ней, – но совесть непобедима лишь для слабых духом; сильные же, быстро овладевая ею, поработают ее своим целям. Они приносят ей в жертву несколько бессонных ночей; а если случится, что она одолеет Их души, то они, побежденные ею, никогда не бывают разбиты и так же сильно живут под ее началом, как жили и без нее...

В сорок лет от роду Игнат Гордеев сам был собственником трех пароходов и десятка барж. На Волге его уважали как богача и умного человека, но дали ему прозвище – Шальный, ибо жизнь его не текла ровно, по прямому руслу, как у других людей, ему подобных, а то и дело, мятежно вскипая, бросалась вон из колеи, в стороны от наживы, главной цели существования. Было как бы трое Гордеевых – в теле Игната жили три души.

Одна из них, самая мощная, была только жадна, и когда Игнат подчинялся ее велениям, -он был просто человек, охваченный неукротимой страстью к работе. Эта страсть горела в нем дни и ночи, он всецело поглощался ею и, хватая всюду сотни и тысячи рублей, казалось, никогда не мог насытиться шелестом и звоном денег. Он метался по Волге вверх и вниз, укрепляя и разбрасывая сети, которыми

ловил золото: скупал по деревням хлеб, возил его в Рыбинск на своих баржах; обманывал, иногда не замечал этого, порою – замечал, торжествуя, открыто смеялся над обманутыми и, в безумии жажды денег, возвышался до поэзии. Но, отдавая так много силы этой погоне за рублем, он не был жаден в узком смысле понятия и даже, иногда, обнаруживал искреннее равнодушие к своему имуществу.

В периоды увлечения работой он к людям относился сурово и безжалостно, он и себе покоя не давал, ловя рубли. И вдруг – обыкновенно это случалось весной, когда всё на земле становится так обаятельно красиво и чем-то укоризненно ласковым веет на душу с ясного неба, – Игнат Гордеев как бы чувствовал, что он не хозяин своего дела, а низкий раб его. Он задумывался и, пытливо поглядывая вокруг себя из-под густых, нахмуренных бровей, целыми днями ходил угрюмый и злой, точно спрашивая молча о чем-то и боясь спросить вслух. Тогда в нем просыпалась другая душа – буйная и похотливая душа раздраженного голодом зверя. Дерзкий со всеми и циничный, он лил, развратничал и спаивал других, он приходил в исступление, и в нем точно вулкан грязи вскипал. Казалось, он бешено рвет те цепи, которые сам на себя сковал и носит, рвет их и бессилён разорвать. Всклокоченный, грязный, с лицом, опухшим от пьянства и бессонных ночей, с безумными глазами, огромный и ревушим хриплым голосом, он носился по городу из одного вертепа в другой, не считая бросал деньги, плакал под пение заунывных песен, плясал и бил кого-нибудь, но нигде и ни в чем не находил успокоения.

О его кутежах в городе создавались легенды, его строго осуждали, но никто никогда не отказывался от его приглашения на оргии. Так он жил неделями. И неожиданно являлся домой еще весь пропитанный запахом кабаков, но уже подавленный и тихий. Со смиренно опущенными глазами, в которых теперь горел стыд. Он молча слушал упреки жены, смиренный и тупой, как овца, уходил к себе в комнату и там запирался. По несколько часов кряду он выстаивал на коленях перед образами, опустив голову на грудь; беспомощно висели его руки, спина сгибалась, и он молчал, как бы не смея молиться.

– Господи! Ты -видишь!.. -глухо шептал Игнат, с силой прижимая к широкой груди ладони.

Во дни покаяния он пил только воду и ел ржаной хлеб. Жена утром ставила к двери его комнаты большой графин воды, фунта полтора хлеба и соль. Он отворял дверь, брал эту трапезу и снова запирался. Его не беспокоили в это время, даже избегали попадаться на глаза ему... Через несколько дней он снова являлся на бирже, шутил, смеялся, принимал подряды на поставку хлеба, зоркий, как опытный хищник, тонкий знаток всего, что касалось дела.

Но во всех трех полосах жизни Игната не покидало одно страстное желание-желание иметь сына, и чем старше он становился, тем сильнее желал <...>.

На дне

Действие первое.

<...> **Сатин.** Люблю непонятные, редкие слова... Когда я был мальчишкой... служил на телеграфе... я много читал книг...

Бубнов. А ты был и телеграфистом?

Сатин. Был... (*Усмехаясь.*) Есть очень хорошие книги... и множество любопытных слов... Я был образованным человеком... знаешь?

Бубнов. Слышал... сто раз! Ну и был... эка важность!.. Я вот — скорняк был... свое заведение имел... Руки у меня были такие желтые — от краски: меха подкрашивал я, — такие, брат, руки были желтые — по локоть! Я уж думал, что до самой смерти не отмою... так с желтыми руками и помру... А теперь вот они, руки... просто грязные... да!

Сатин. Ну и что же?

Бубнов. И больше ничего...

Сатин. Ты это к чему?

Бубнов. Так... для соображения... Выходит: снаружи как себя ни раскрашивай, все сотрется... все сотрется, да!

Сатин. А... кости у меня болят!

Актер (*сидит, обняв руками колени*). Образование — чепуха, главное — талант. Я знал артиста... он читал роли по складам, но мог играть героев так, что... театр трещал и шатался от восторга публики...

Сатин. Бубнов, дай пятак!

Бубнов. У меня всего две копейки...

Актер. Я говорю — талант, вот что нужно герою. А талант — это вера в себя, в свою силу...

Сатин. Дай мне пятак, и я поверю, что ты талант, герой, крокодил, частный пристав... Клещ, дай пятак!

Клещ. Пошел к черту! Много вас тут...

Сатин. Чего ты ругаешься? Ведь у тебя нет ни гроша, я знаю...

Анна. Андрей Митрич... Душно мне... трудно...

Клещ. Что же я сделаю?

Бубнов. Дверь в сени отвори...

Клещ. Ладно! Ты сидишь на нарах, а я — на полу... пусти меня на свое место, да и отворяй... а я и без того простужен...

Бубнов (*спокойно*). Мне отворять не надо... твоя жена просит...

Клещ (*угрюмо*). Мало ли кто чего попросил бы...

Сатин. Гудит у меня голова... эх! И зачем люди бьют друг друга по башкам?

Бубнов. Они не только по башкам, а и по всему прочему телу. *(Встает.)* Пойти, ниток купить... А хозяев наших чего-то долго не видать сегодня... словно издохли. *(Уходит.)*

Действие второе

Бубнов. Дуришь ты, Василий. Чего-то храбрости у тебя много завелось... гляди, храбрость у места, когда в лес по грибы идешь... а здесь она — ни к чему... Они тебе живо голову свернут...

Пепел. Н-ну, нет! Нас, ярославских, голыми руками не сразу возьмешь... Ежели война — будем воевать...

Лука. А в самом деле, отойти бы тебе, парень, прочь с этого места...

Пепел. Куда? Ну-ка, выговори...

Лука. Иди... в Сибирь!

Пепел. Эге! Нет, уж я погожу, когда пошлют меня в Сибирь эту на казенный счет...

Лука. А ты слушай — иди-ка! Там ты себе можешь путь найти... Там таких — надобно!

Пепел. Мой путь — обозначен мне! Родитель всю жизнь в тюрьмах сидел и мне тоже заказал... Я когда маленький был, так уж в ту пору меня звали вор, воров сын...

Лука. А хорошая сторона — Сибирь! Золотая сторона! Кто в силе да в разуме, тому там — как огурцу в парнике!

Пепел. Старик! Зачем ты все врешь?

Лука. Ась?

Пепел. Оглох! Зачем врешь, говорю?

Лука. Это в чем же вру-то я?

Пепел. Во всем... Там у тебя хорошо, здесь хорошо... ведь — врешь! На что?

Лука. А ты мне — поверь, да поди сам погляди... Спасибо скажешь... Чего ты тут трешься? И... чего тебе правда больно нужна... подумай-ка! Она, правда-то, может, обух для тебя...

Пепел. А мне все едино! Обух, так обух...

Лука. Да чудак! На что самому себя убивать?

Бубнов. И чего вы оба мелете? Не пойму... Какой тебе, Васька, правды надо? И зачем? Знаешь ты правду про себя... да и все ее знают...

Пепел. Погоди, не каркай! Пусть он мне скажет... Слушай, старик: бог есть?

Лука молчит, улыбаясь.

Бубнов. Люди все живут... как щепки по реке плывут... строят дом... а щепки — прочь...

Пепел. Ну? Есть? Говори...

Лука *(негромко)*. Коли веришь, — есть; не веришь, — нет... Во что веришь, то и есть...

Пепел молча, удивленно и упорно смотрит на старика <...>.

Вопросы и задания

1. Какие черты художественного стиля Горького отразились во всех трех фрагментах?
2. Как писатель развивает понятие свободы и условий ее достижения в общечеловеческом, философском и социальном плане?
3. В каких произведениях можно обнаружить романтическое двоемирие?
4. В чем своеобразие концепции личности в указанных текстах?
5. Выпишите из рассказа «Макар Чудра» афоризмы, запомнившиеся метафоры, гиперболы, олицетворения природы. Какую роль они играют в тексте?
6. Какие черты исторического времени воплотились в образе Игната Гордеева?
7. Определите, в чем сказалась в романе «Фома Гордеев» «новая форма литературного бытия».
8. Подумайте над семантикой фамилий и имен героев романа: Щуров, Гордеев, Маякин, Фома, Африкан. Случайна ли она? Какие ассоциации вызывают эти имена?
9. Как действующие лица драмы «На дне» отвечают на вопрос Сатина: «Что такое правда»? Как толкует эту проблему сам Сатин?
10. Почему Горький назвал Луку «социальным жуликом», «святошей», «пройдохой»? Аргументируйте свою точку зрения.
11. Каким образом рассказ Луки о том, как он сторожил дачу, подтверждают его наивную уверенность в изначальной положительности каждого человека?
12. Как характеризует Луку стихотворение, которое вспомнил Актер? Как относится Горький к «безумцу», навевающему «человечеству сон золотой»?
13. Можно ли согласиться с критиком И. Вишневской, давшей следующую характеристику Сатину: «Он и Буревестник, и Сокол, и Данко—как все горьковские образы, которые символически олицетворяли правду жизни»? Обоснуйте свое суждение.
14. Каковы художественные особенности драмы «На дне»? В чем ее философская мудрость?
15. Как можно определить творческий метод Горького-драматурга?

РАЗДЕЛ III. «СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК» РУССКОЙ ПОЭЗИИ

3.1. Теория и практика русского символизма

Период 1890-1917 гг. – особый этап в развитии русской литературы и культуры. Уникальность рубежа XIX-XX вв. обусловлена переживаемым интеллектуальным, культурным подъемом, возрождением, который в наше время называют Серебряным веком, «русским Ренессансом» (Н. Бердяев).

Очевидна связь «русского Ренессанса» с рождением русской философии – ветви европейской философии, самостоятельной научной дисциплины. Интеллектуальное обновление на рубеже веков вызвало появление и дальнейшее развитие модернистских течений в русской поэзии: символизм, акмеизм и футуризм.

Благодатной почвой для появления и утверждения модернизма послужила поэзия 1890-х гг. Именно в последнее десятилетие публиковались стихи З. Гиппиус, «декадентские» стихотворения К. Бальмонта, Д. Мережковского, Ф. Сологуба и других авторов. Новые поэты опирались на художественные искания таких поэтов, как С. Надсон, К. Фофанов, К. Случевский. Предсимволисты не принимали материалистическую основу творчества народников, их позитивизм. В их творчестве уже наблюдались элементы, свидетельствующие об отходе поэтов от традиционных эстетических «установок» и общепринятой морали.

В творчестве русских поэтов-«декадентов» эти тенденции усилились под влиянием французской символистской поэзии: Ш. Бодлера, П. Верлена, Метерлинка; английского символизма О. Уайльда. Огромным было влияние философии индивидуализма Ф. Ницше на европейскую и русскую культуру. В предшествующий период развития русской литературы господствовал критический реализм, авторы которого ставили своей целью познание действительности, приближение литературы к жизни. Искусство подчинялось закономерностям социального развития. В конце XIX столетия социальную проблематику, тему «гражданственного служения» русского писателя сменили другие теории: «искусства для искусства», индивидуалистические интерпретации творчества и назначения искусства, уход художника во внутренний мир собственного «я». В отличие от формулы Некрасова «поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан», миссия художника представлялась в индивидуалистическом порыве: поэт должен оставаться самим собой, то есть поэтом.

В произведениях различных авторов звучат мотивы «жизни и смерти», характерен релятивистский взгляд на проблему «истины», утверждается относительность всех прежних общечеловеческих,

нравственных ценностей. Мотив «жизни» соседствует с эстетизацией «смерти», любовь предстает в религиозном ореоле. Относительность всего и вся подчеркивается в стихах мэтра русского символизма В. Брюсова «З.Н. Гиппиус», 1901:

Неколебимой истине
Не верю я давно,
И все моря, все пристани
Люблю, люблю равно.
Хочу, чтоб всюду плавала
Свободная ладья,
И Господа, и Дьявола
Хочу прославить я...

Новая поэзия, в отличие от «традиционной», не подчиняется объективным закономерностям развития действительности, не ставит задачей познание жизни, но сама стремится подчинить жизнь законам искусства и в этом процессе выступает как мощная энергия «преобразования действительности».

Понятие *декаданс* (от франц. *decadence* – упадок, вырождение) включает отказ от нравственных ценностей, нигилизм, анархические элементы, атеизм, индивидуализм творческой личности.

Символизмом называют модернистское направление в европейской литературе. Термин возник, скорее всего, в 1885 г., когда Ж. Мореас назвал молодое поколение поэтов «символистами». Художественные открытия во французской поэзии отмечены в творчестве Поля Верлена, Стефана Малларме, Артюра Рембо. В 1986 г. был опубликован «Манифест символизма». В середине 1890-х гг. символизм начинают активно продвигать журналы «Меркюр де Франс» («Французский вестник»), «Ревю вагнерьен» («Вагнеровское обозрение», 1885-1888), «Эрмитаж» (до 1895), новые веяния выразили в 1889-1904 гг. русский журнал «Мир искусства» и многие другие: голландский «Де ницведадс» («Новый гид»), венгерский «Нюгат» («Запад») (с 1908 г.). О необходимости рассматривать символизм в европейских литературах в сравнительном аспекте говорят авторы «Энциклопедии символизма» [51, с.7]. Подобный опыт распространен в вузовском преподавании (См. статью Бедриковой М.Л. [4, с.84-85] о перспективах преподавания дисциплины «Сравнительное литературоведение»: русско-сербские культурные параллели). Современные исследователи рассматривают символизм не только как историко-литературное явление, первое модернистское направление, но и как проявление «перелома» («культурологического сдвига»). Действительно, символизм, который возник в конце XIX в., подвёл некий «итог» развитию европейской культуры. В каждой национальной литературе символизм обрел неповторимое «лицо». Так, французские поэты-символисты погружались в звучание стиха – «Музыка – прежде всего» (П. Верлен), а в Германии

символистов больше интересовала мистическая сторона: музыка как величайшая тайна. В Германии на развитие литературы повлияла музыка Р. Вагнера, а также философские идеи Ф. Ницше.

В работе «Самопознание» Н. Бердяев охарактеризовал рубеж XIX-XX вв. как «эпоху пробуждения в России самостоятельной философской мысли, расцвета поэзии и обострения эстетической чувствительности, религиозного беспокойства и искания, интереса к мистике и оккультизму». Несмотря на важность художественных открытий («были открыты новые источники творческой жизни»), философ отметил социальную ограниченность новых явлений в искусстве.

1892 год обычно называют годом рождения русского символизма. Событием стал доклад Д.С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». В этот период появляются символические стихотворения З. Гиппиус. В первой половине 1890-х гг. В.Я. Брюсов издает три выпуска сборника «Русские символисты». По сложившейся историко-литературной традиции, различают поколения символистов – «старшие» (декаденты) и «младшие» (младосимволисты). Различают московских символистов (в их среде центральная фигура – это В.Я. Брюсов) и петербургских символистов.

В строчке из стихотворения В.Я. Брюсова *«И Господа, и Дьявола хочу прославить я»* нет лукавства: поэт искренне выражает представления русских ницшеанцев о том, что «добро» и «зло» равны между собой. Особенно мрачно настроенные символисты старшего поколения, такие как Ф. Сологуб, провозглашали индивидуализм как единственный способ существования творческой личности. Отделяя себя от «толпы», поэт-символист неизбежно впадает в состояние одиночества и постепенно приближается к осознанию бесполезности жизни. Не случайно Ф. Сологуб восклицает «О, смерть, я твой!», а В. Брюсов завороченно повторяет: «Умереть, умереть, умереть!».

Младосимволисты отличались от старших символистов-декадентов тем, что считали себя проводниками воли Божьей. Маленькая литературная группа младших символистов осознавала свое единство. Не случайно поэты-младосимволисты называли себя «соловьевцами»: А. Блок (1880-1921), А. Белый (Борис Бугаев, 1880-1934), Вяч. Иванов (1866-1949), С. Соловьев, Эллис (1879-1947). Младосимволисты восприняли как новую мировую религию философские искания Владимира Соловьева (1853-1900) – русского религиозного философа-мистика. В. Соловьев увлекает молодых поэтов образом «души мира» - Софии, воплощением Вечной Женственности, красоты, гармонии в мире. Младосимволисты различают «земную» и «небесную» грани божества новой вселенской религии. В стихах младосимволистов появляется образ Прекрасной Дамы.

Переломным для группы «соловьевцев» стал 1905 г. Воздействовали разные причины: революционные события в России 1905-1907 гг., резкие перемены в мировоззрении А. Блока, чье творчество концентрировало идейные искания младосимволистов.

В истории русской литературы принято считать периодом «кризиса» символизма год 1910. Этот год отмечается как «рубежный» А. Блоком в предисловии к гениальному произведению – поэме «Возмездие»: «<...> 1910 год – это кризис символизма <...> В этом году явственно дали о себе знать направления, которые встали во враждебную позицию и к символизму и друг к другу: акмеизм, эгофутуризм и первые начатки футуризма». В 1910 г. признаки распада символизма были уже очевидны теоретикам, авторам и читателям. Различное представление о дальнейших путях развития русской поэзии обнаружилось в программных работах теоретиков: В. Брюсов не придерживался «мистического» взгляда на современную литературу, настаивал на эстетическом подходе, не зависящем от политического и религиозного. В. Иванов подчеркивал как раз религиозность русского национального сознания, утверждая принцип «соборности» в будущей литературе («Заветы символизма»). А. Блок в статье «О современном состоянии русского символизма» считал символизм исчерпанным, по сути уже не существующим как литературная школа. Таким образом, в начале 1910-х гг. на смену первому модернистскому течению пришли новые литературные «силы». Наиболее открытой для новых экспериментов среди родов литературы оказалась поэзия.

Декаданс (Энциклопедия символизма).

<...> Бодлер, Теофиль Готье, Золя, Гонкуры серьезно утверждают, что декаданс, эта неуравновешенность нервов и чувств, есть следствие эпохи.<...> Теофиль Готье в своем предисловии к «Цветам зла» Бодлера характеризует декадентский стиль так: «Сочинитель «Цветов зла» любил то, что неточно называют декадентским стилем и что есть не что иное, как искусство, дошедшее до такой степени зрелости, которой достигают на закате состарившиеся цивилизации: изобретательный, усложненный, ученый стиль, исполненный оттенков и поисков, раздвигающий границы языка <...>

После поражения 1870 г. ощущение упадка во Франции еще более усилилось. Поль Бурже, в частности, развивает эту идею в нескольких статьях. В «Ревю блё» 6 июня 1885 г. один из критиков констатирует: «Слово «декадент» звучит на страницах Поля Бурже как фанфары, так победно, что это возбудило мое любопытство. Я навел справки и в результате узнал, <...>, что болезни пессимизма подвержены не только несколько эксцентриков. Она грызет и заражает значительную часть нашей молодёжи». <...> в тот момент, когда в 1886 г. Анатолий Байу основывает журнал «Декадент», возникают разговоры о «декадентской

школе», понятие декаданса уже широко распространилось. Несколько романов («Сумерки богов» Элемира Буржа, «Наоборот» Гюисманса, «Смертный грех» Жозефена Пеладана) сделали его популярным. То это слово всецело осуждается вследствие связанных с ним аномалий <...> (Макс Нордау, «Вырождение», 1894). То, напротив, пропагандируется и сочувственно воспевается: многочисленные романы (как французские – Поля Адана, Жана Лоррена, Рашильд, так и зарубежные – Оскара Уайлда, Д`Аннунцио) и живописные полотна афишируют всё искусственное, психологически изощренное, противоестественное».

Символ (Энциклопедия символизма).

«<...> в символистской среде слово «символ» в 1885-1900 гг. имело множество значений!

В частности, его много раз путали с аллегорией и с мифом. Но, по мнению Малларме, их следует различать. Аллегория – это воплощение определенных абстрактных идей, тогда как *символ выявляет неясное – он погружается в тайну идеи или в состояние души, которое поэт пытается извлечь из собственных глубин*».

Творимая легенда (Энциклопедия символизма).

«<...> Французские ученые наметили «общесимволистскую идею творчества» <...>. Отсюда и связанная с первенством творчества над «жизнью» эстетическая концептуальность символизма (искусство для искусства, дендизм, деперсонализация письма, чистая поэзия, синтетическое искусство, иконотворчество, дионисизм, «третий завет», религия плоти, жизнетворчество), и проблемная ориентация символа – грёза, красота, тайна, ноумен, музыка, эрос, магия, болезнь, перверсия, бездна, «ничто», стихия, зверь, сверхчеловек, образец, примитив, босяк – и его тематические образования (тождество любви – смерти, начала – конца ; парадокс зримого – незримого, звучащего – молчащего, сна – бодрствования, верха – низа, хаоса – порядка, этического – эстетического, субъективного – объективного времени, правды – лжи, обретения – утраты, любви – ненависти, преступника – жертвы, победы – поражения, падения – восхождения; *художник, как Гамлет, Орфей, Вергилий, Нарцисс, св. Себастьян, Орест, Икар, Тристан; роковая женщина, как Саломея, Прекрасная Дама, Офелия, сфинкс, андрогин*)».

Предсимволистские манифесты.

Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы.

<...> IV. Начала нового идеализма в произведениях Тургенева, Гончарова, Достоевского и Л. Толстого.

В эпоху наивной теологии и догматической метафизики область Непознаваемого постоянно смешивалась с областью непознанного. Люди не умели их разграничить и не понимали всей глубины и

безнадежности своего незнания. Мистическое чувство вторгалось в пределы точных опытных исследований и разрушало их. С другой стороны, грубый материализм догматических форм порабощал религиозное чувство.

Новейшая теория познания воздвигла несокрушимую плотину, которая навеки отделила твердую землю, доступную людям, от безграничного и темного океана, лежащего за пределами нашего познания. И волны этого океана уже более не могут вторгаться в обитаемую землю, в область точной науки. Фундамент, первые гранитные глыбы циклопической постройки – великой теории познания XIX века – заложил Кант. С тех пор работа над ней идет непрерывно, плотина воздвигается все выше и выше.

Никогда еще пограничная черта науки и веры не была такой резкой и неумолимой, никогда еще глаза людей не испытывали такого невыносимого контраста тени и света. Между тем как по сю сторону явлений твердая почва науки залита ярким светом, область, лежащая по ту сторону плотины, по выражению Карлейля, - «глубина священного незнания», ночь, из которой мы все вышли и в которую должны неминуемо вернуться, более непроницаема, чем когда-либо. В прежние времена метафизика набрасывала на нее свой блестящий и туманный покров. Первобытная легенда хотя немного освещала эту бездну своим тусклым, но утешительным светом.

Теперь последний догматический покров навеки сорван, последний мистический луч потухает. И вот современные люди стоят, беззащитные, - лицом к лицу с несказанным мраком, на пограничной черте света и тени, и уже более ничто не ограждает их сердца от страшного холода, веющего из бездны. Куда бы мы ни уходили, как бы мы ни прятались за плотину научной критики, всем существом мы чувствуем близость тайны, близость океана. Никаких преград! Мы свободны и одиноки!.. С этим ужасом не может сравниться никакой порабощенный мистицизм прошлых веков. Никогда еще люди так не чувствовали сердцем необходимости верить и так не понимали разумом невозможности верить. В этом болезненном, неразрушимом диссонансе, этом трагическом противоречии так же, как в небывалой умственной свободе, в смелости отрицания, заключается наиболее характерная черта мистической потребности XIX века.

Преобладающий вкус толпы – до сих пор реалистический. Художественный материализм соответствует научному и нравственному материализму. Пошлая сторона отрицания, отсутствие высшей идеальной культуры, цивилизованное варварство среди грандиозных изобретений техники – все это наложило своеобразную печать на отношение современной толпы к искусству.

<...> В сущности все поколение конца XIX века носит в душе своей то же возмущение против удушающего мертвенного позитивизма,

который камнем лежит на нашем сердце. Очень может быть, что они погибнут, что им ничего не удастся сделать. Но придут другие и все-таки будут продолжать их дело, потому это дело – живое. Тот же Гете говорит, что поэтическое произведение должно быть символично. Что такое символ?

В Акрополе над архитравом Парфенона до наших дней сохранились немногие следы барельефа, изображающего самую обыденную и, по-видимому, незначительную сцену: нагие, стройные юноши ведут молодых коней и спокойно, и радостно мускулистыми руками они укрощают их. Все это исполнено с большим реализмом, если хотите даже с натурализмом, знанием человеческого тела и природы. Но ведь едва ли не больший натурализм в египетских фресках. И, однако, они совсем иначе действуют на зрителя. Вы смотрите на них как на любопытный этнографический документ, так же, как на страницу современного экспериментального романа. Что-то совсем другое привлекает вас к барельефу Парфенона. Вы чувствуете в нем веяние идеальной человеческой культуры, символ свободного эллинского духа. Человек укрощает зверя. Это – не только сцена из будничной жизни, но вместе с тем – целое откровение божественной стороны нашего духа. Вот почему такое неистребимое величие, такое спокойствие и полнота жизни в искаленном обломке мрамора, над которым пролетели тысячелетия. Подобный символизм проникает все создания греческого искусства.

У Ибсена в «Норе» есть характерная подробность: во время важного для всей драмы диалога двух действующих лиц входит служанка и вносит лампу. Сразу в освещенной комнате тон разговора меняется. Черта, достойная физиолога-натуралиста. Смена физической темноты и света действует на наш внутренний мир. Под реалистической подробностью скрывается художественный символ.

Трудно сказать почему, но вы долго не забудете этого многозначительного соответствия между переменной разговора и лампой, которая озаряет туманные вечерние сумерки. Символы должны естественно и невольно выливаться из глубины действительности. Если же автор искусственно их придумывает, чтобы выразить какую-нибудь идею, они превращаются в мертвые аллегории, которые ничего, кроме отвращения, как все мертвое, не могут возбудить.

«Мысль изреченная есть ложь». В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами. Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим, как тонкие стенки алебастровой амфоры, в которой зажжено пламя.

Символами могут быть и характеры. Санчо Панса и Фауст, Дон-Кихот и Гамлет, Дон-Жуан и Фальстаф, по выражению Гете, – Schwankende Gestalten.

Еще Бодлер и Эдгар По говорили, что прекрасное должно несколько удивлять, казаться неожиданным и редким. Французские критики более или менее удачно назвали эту черту – импрессионизмом.

Таковы три главных элемента, нового, искусства мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности.

Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб, 1893. С.37-43.

Волынский А.Л. Декадентство и символизм.

...<...> «Отбросив частные примеры, скажем несколько слов о декадентстве и символизме, об этом новом брожении в современном искусстве. Даже при самом враждебном отношении к деятелям новейшей литературы, нельзя не видеть, что они выдвинуты на сцену силою исторических обстоятельств. Откликаясь на все живое, искусство не могло относиться равнодушно к борьбе материализма с идеализмом. Декадентство явилось реакцией искусства против материализма. Люди, откровенно называющие себя декадентами, бросились искать новых формул, небывалых словесных сочетаний для передачи своих еще не ясных настроений. С радостью они кинулись на свет, блеснувший в отдалении. Но в очень короткий промежуток времени между первыми перестрелками воинствующих журнальных партий и самыми крохотными завоеваниями научно-философского идеализма, в живой области искусства сделана масса досадных ошибок. Будучи протестом искусства против формул материализма и позитивизма, декадентство само по себе, как явление, знаменует только перелом в мировоззрении общества, еще не давший, по крайней мере, на русской почве, ни одного человека с особенно ярким литературным талантом. За этим переломом должна последовать эпоха, когда протестантские силы соберутся I для серьезной переработки старых философских и эстетических понятий, потому что без точного и некоего разумения мира нельзя сделать ни одного нового шага вперед, потому что при запутанности идей и понятий не могут прорваться творческие силы человека, Единая правда человеческой скорби о красоте, неразлучной с божеством.

...<...> Декадентство быстро отцвело. Ещё не создав новых словесных выражений для тонких чувственных восприятий, оно быстро расплывается в символизме, который не идет никакими исключительными путями, но ищет простой и ясной для всех правды. Если в мировоззрении людей произошел переворот в известную сторону, то отсюда понятно, что искусство должно показать живую силу этого переворота на деле, т. е. в изображении людей и природы,

согласно с новыми идеями и понятиями. Если мирозерцание человека из материалистического стало, после долгой внешней и внутренней борьбы, мирозерцанием идеалистическим, то отсюда следует, что к природным силам искусства прибавилась новая сознательная сила, согласная с его бессознательными стремлениями. Искусство идеально с тех пор, как оно существует. Но на пути своего исторического развития оно постоянно встречалось с многочисленными препятствиями, лежавшими в сознательной сфере человека. Каждая мысль, как бы случайна она ни была, либо мешает, либо содействует проявлению творческого духа. Истинно могучую антихудожественную тенденцию представлял материализм прошедшей литературной эпохи. Не победив идеальных инстинктов, бессознательно прокладывающих верные пути для творчества, он не мог, однако, не наложить свою печать даже на лучшие произведения литературы. <...>

Идеализм расчищает дорогу для творческой деятельности. Старые бессознательные; влечения должны получить теперь характер разумно понятого закона. Теперь искусство может стать символическим искусством, в истинном смысле слова.<...>

Что такое символизм? Символизм есть сочетание в художественном изображении мира явлений с миром божества. В этом определении ясно выступают два начала, необходимые для символического творчества.

Волынский А. Л. Борьба за идеализм: Критические статьи. Спб., 1900. С. 314.

Старшие символисты

Бальмонт К.Д. Элементарные слова о символической поэзии

«<...> Реалисты всегда являются простыми наблюдателями, символисты – всегда мыслители.

Реалисты схвачены, как прибоем, конкретной жизнью, за которой они не видят ничего, – символисты, отрешенные от реальной действительности, видят в ней только свою мечту, они смотрят на жизнь – из окна. Это потому, что каждый символист, хотя бы самый маленький, старше каждого реалиста, хотя бы самого большого. Один еще в рабстве у матери, другой ушел в сферу идеальности.

Две различные манеры художественного восприятия, о которых я говорю, зависят всегда от индивидуальных свойств того или другого писателя, и лишь иногда внешние обстоятельства исторической обстановки соответствуют тому, что одна или другая манера делается господствующей. В эпоху 16-го или 17-го века, почти одновременно, два различных гения явились живым воплощением обеих литературных манер. Шекспир создал целый ряд гениальных образцов реальной поэзии, Кальдерон явился предшественником наших дней, создателем драм, отмеченных красотой символической поэзии. Конечно, национальные данные того и другого писателя в значительной степени

предрешали их манеру творчества. Англия – страна положительных деяний, Испания – страна неправдоподобных предприятий и религиозных безумств. Но историческая атмосфера, в смысле воздействия на личность, была полна как в Англии, так и в Испании однородных элементов; национального могущества, индивидуального блеска и грез о всемирном господстве. Притом же, если брать совершенно однородную обстановку, можно указать, что в одной и той же Испании одновременно существовал реалист Лопе де Вега и символист Кальдерон, в одной и той же Англии жили одновременно реалист Шекспир и декадент Джон Форд.

Совершенно таким же образом и в течение 19-го века мы видим одновременное существование двух противоположных литературных направлений. Наряду с Диккенсом мы видим Эдгара По, наряду с Бальзаком и Флобером – Бодлера, наряду с Львом Толстым – Генрика Ибсена. Нельзя, однако, не признать, что, чем ближе мы к новому столетию, тем настойчивее раздаются голоса поэтов-символистов, тем ощутительнее становится потребность в более утонченных «способах выражения чувств и мыслей, что составляет отличительную черту поэзии символической.

Как определить точнее символическую поэзию? Это поэзия, в которой органически, не насильственно, сливаются два содержания: скрытая отвлеченность очевидная красота...

Брюсов В.Я. От издателя. Русский символисты.

Нисколько не желая отдавать особого предпочтения символизму и не считая его, как это делают увлекающиеся последователи, «поэзией будущего», я просто считаю, что и символистическая поэзия имеет свой *raison d'être* [*разумное основание (фр.)*]. Замечательно, что поэты, нисколько не считавшие себя последователями символизма, невольно приближались к нему, когда желали выразить тонкие, едва уловимые настроения. Кроме того, я считаю нужным напомнить, что язык декадентов, странные, необыкновенные тропы и фигуры, вовсе не составляют необходимого элемента в символизме. Правда, символизм и декадентство часто сливаются, но этого может и не быть. Цель символизма – рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение.<...>

Русские символисты. Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. 1894. Вып. 1. Т. 6. С. 27.

Брюсов В.Я. Ключи тайн.

<...> Искусство поучает – мы знаем это на тысячах примеров. Но вместе с тем в искусстве часто нет ближайших целей, никакой пользы – отрицать это могут только фанатики. Наконец, искусство «общит» людей, раскрывает душу, делает всех причастными творчеству художника. Что же такое искусство? Как оно и полезно и бесполезно?

служит Красоте и часто безобразно? и средство общения и уединяет художника? Единственный метод, который может надеяться решить эти вопросы – интуиция, вдохновенное угадывание, метод, которым во все века пользовались философы, мыслители, искавшие разгадки тайн бытия. И я укажу на одно решение загадки искусства, принадлежащее именно философу, которое – кажется мне – дает объяснение всем этим противоречиям. Это – ответ Шопенгауэра. У самого философа его эстетика слишком связана с его метафизикой. Но, вырывая его угадывания из тесных оков его мысли, освобождая его учение об искусстве от всех случайно опутавших его учений о «идеях», посредниках между миром нуменов и феноменов, – мы получим простую и ясную истину: искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями. Искусство – то, что в других областях мы называем откровением. Создания искусства – это приотворенные двери в Вечность. Явления мира, как они открываются нам во вселенной – растянутые в пространстве, текущие во времени, подчиненные закону причинности, – подлежат изучению методами науки, рассудком. Но это изучение, основанное на показаниях наших внешних чувств, дает нам лишь приблизительное знание. Глаз обманывает нас, приписывая свойства солнечного луча цветку, на который мы смотрим. Ухо обманывает нас, считая колебания воздуха свойством звенящего колокольчика. Все наше сознание обманывает нас, перенося свои свойства, условия своей деятельности, на внешние предметы. Мы живем среди вечной, исконной лжи. Мысль, а следовательно, и наука бессильны разоблачить эту ложь. Больше, что они могли сделать, это указать на нее, выяснить ее неизбежность. Наука лишь вносит порядок в хаос ложных представлений и размещает их по рангам, делая возможным, облегчая их узнавание, но не познание. Но мы не замкнуты безнадежно в этой «голубой тюрьме» – пользуясь образом Фета. Из нее есть выходы на волю, есть просветы. Эти просветы – те мгновения экстаза, сверхчувственной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений, глубже проникающие за их внешнюю кору, в их сердцевину. Исконная задача искусства и состоит в том, чтобы запечатлеть эти мгновения прозрения, вдохновения.

Искусство начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить самому себе свои темные, тайные чувствования. Где нет этого уяснения, нет художественного творчества. Где нет этой тайности в чувстве – нет искусства. Для кого все в мире просто, понятно, постижимо, тот не может быть художником.<...>

Но в течение долгих столетий искусство не отдавало себе явного и определенного отчета в своем назначении. Различные эстетические теории сбивали художников. И они воздвигали себе кумиров, вместо того чтобы молиться истинному богу. История нового искусства есть прежде всего история его освобождения. Романтизм, реализм и

символизм – это три стадии в борьбе художников за свободу. Они свергли наконец цепи рабствования разным случайным целям. Ныне искусство наконец свободно. Теперь оно сознательно предается своему высшему и единственному назначению: быть познанием мира, вне рассудочных форм, вне мышления по причинности. Не мешайте же новому искусству в его, как иной раз может показаться, бесполезной и чуждой современных нужд, задаче. Вы мерите пользу и современность слишком малыми мерами. Польза человечества – вместе с тем и наша личная польза. Все мы живем в вечности. Те вопросы бытия, разрешить которые может искусство, – никогда не перестают быть злободневными. Искусство, может быть, величайшая сила, которой владеет человечество.<...>

Пусть же современные художники сознательно куют свои создания в виде ключей тайн, в виде мистических ключей, растворяющих человечеству двери из его «голубой тюрьмы» к вечной свободе.

Весы. 1904. №1. Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. С. 91-93.

Младосимволизм

Белый А. Символизм как миропонимание.

Еще недавно думали – мир изучен. Всякая глубина исчезла с горизонта. Простиралась великая плоскость. Не стало вечных ценностей, открывавших перспективы. Все обесценилось. Не исчезло стремление к дальнему в сердцах. Захотелось перспективы. Опять запросило сердце вечных ценностей.<...> Не событиями захвачено все существо человека, а символами иного. Музыка идеально выражает символ. Символ поэтому всегда музыкален. Перевал от критицизма к символизму неминуемо сопровождается пробуждением духа музыки. Дух музыки – показатель перевала сознания. Не к драме, ко всей культуре, обращен возглас Ницше: «Увенчайте плющем чело ваше, возьмите в руки тирсы и не дивитесь, если тигры и пантеры, лапаясь, лягут у ваших ног... вы должны сопровождать дионисианское торжественное шествие от Инда»... Современное человечество взволнованно приближением внутренней музыки к поверхности сознания. Оно захвачено не событием, а символом иного. Пока иное не воплотится, не прояснятся волнующие нас символы современного творчества. Только близорукие в вопросах духа ищут ясности в символах. Душа не звучит их – не узнают они ничего. К тому, что было прежде времен, к тому, что будет, обращен символ.

Из символа брызжет музыка. Она минует сознание. Кто не музыкален, тот ничего не поймет.

Символ пробуждает музыку души. Когда мир придет в нашу душу, всегда она зазвучит. Когда душа станет миром, она будет вне мира. Если возможно влияние на расстоянии, если возможна магия, мы знаем, что ведет к ней. Усилившееся до непомерного музыкальное звучание

души – вот магия. Чарует душа, музыкально настроенная. В музыке чары. Музыка – окно, из которого льют в нас очаровательные потоки Вечности и брызжет магия.

Искусство есть гениальное познание. Гениальное познание расширяет его формы. В символизме, как методе, соединяющем вечное с его пространственными и временными проявлениями, встречаемся с познанием Платоновых идей. Искусство должно выражать идеи. Всякое искусство по существу символично. Всякое символическое познание идейно. Задача искусства, как особого рода познания, неизменна во все времена. Меняются способы выражения. Развитие философского познания доказательством от противного ставит его в зависимость от познания откровением, познания символического. С изменением теории познания меняется отношение к искусству. Оно уже больше не самодовлеющая форма; оно и не может быть призвано на подмогу утилитаризму. Оно становится путем к наиболее существенному познанию – познанию религиозному. Религия есть система последовательно развертываемых символов. Таково ее первоначальное внешнее определение. Совершающемуся перевалу в сознании соответствует изменение способа выражения символов искусства».

Вопросы и задания

1. Как вы понимаете высказывание современного исследователя символизма В.М.Толмачёва о том, что символизм – это не столько манифест, сколько «реактив и катализатор, трагическая констатация об исчерпанности доставшейся ему в наследство традиции» литературы XIXв.? В чем сказалась «исчерпанность» традиций литературы предшествующего периода и самой эпохи? Аргументируйте примерами из предложенных документов, статей теоретиков русского символизма.

2. Какие социокультурные явления повлияли на развитие отечественной литературы рубежа XIX-XX вв.?

3. Верно ли утверждение, что понятие «серебряный век» тождественно историческому периоду «рубеж XIX-XX вв.»? Аргументируйте. Для решения этого вопроса обратитесь к приведенной цитате (в соответствующем параграфе Хрестоматии) из работы «Самопознание» Н. Бердяева? В чем состоит новизна художественных поисков и открытий поэтов, писателей Серебряного века?

4. Каково отношение к человеку и миру в искусстве декаданса? Дайте определение: что означает «декадент»?

5. Почему художники-декаденты, символисты утверждали в своем творчестве релятивизм, агностицизм? Каковы истоки представлений о непознаваемости мира, отрицания закономерностей общественного развития?

6. Как вы понимаете утверждение теоретиков символизма, что творческая личность самодостаточна и развивается исключительно по

своим внутренним иррациональным законам? Почему принимается во внимание только интуитивный способ познания, духовный опыт личности?

7. Охарактеризуйте субъекта переживаний в ранней поэзии В. Брюсова, К. Бальмонта, З. Гиппиус, Ф. Сологуба? Учитывая различие творческих индивидуальностей поэтов-«старших» символистов, постарайтесь выявить общие черты субъекта («я»), лирического героя в их произведениях 1890-х гг.

8. Как понимали / трактовали русские поэты-символисты такие основополагающие понятия, как «символ» и «музыка»? Аргументируйте ответ примерами из теоретических работ, приведенных в соответствующем разделе Хрестоматии.

9. С каким поэтическим течением / течениями в поэзии связаны такие поэты рубежа XIX-XX вв., как И. Анненский, Ю. Балтрушайтис, К. Бальмонт, А. Добролюбов, И. Коневский, Мирра Лохвицкая?

10. Верно ли утверждение, что статья Д. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893) направлена против реализма в искусстве и его принципов (философских, эстетических, этических)? Можно ли говорить, что для автора статьи символизм – это, прежде всего, новое мировоззрение?

11. Прокомментируйте содержание «трех элементов» нового искусства, по Д. Мережковскому. Все ли художники-символисты искали мистическое содержание в литературе? Есть ли исключения?

12. Можно ли считать, что В. Брюсов «привил» символизм на русской почве, создал не только первое модернистское течение в истории отечественной литературы, но и выступил организатором символизма как новой литературной школы на рубеже XIX-XX вв.?

13. Какой мистический образ стоит за женскими ликами в строчках младосимволистов: *«Забудем дольний шум. Явись ко мне без гнева, / Закатная, таинственная Дева, / И завтра и вчера огнем соедини!»* (А. Блок) и *«Образ возлюбленной – Вечности – / встретил меня на горах. / Сердце в беспечности. / Гул, прозвучавший в веках. / В жизни загубленной / образ возлюбленной, / образ возлюбленной – Вечности, / с ясной улыбкой на милых устах»* (Андрей Белый)?

14. Какие мотивы, наиболее характерные для творчества символистов, звучат в строках: *«Мне мило отвлечённое: / Им жизнь я создаю...// Я всё уединённое, / Неявное люблю. / Я – раб моих таинственных, / необычайных снов... / Но для речей единственных/ Не знаю здешних слов...»*(Зинаиды Гиппиус)?

15. Выполните письменно анализ стихотворения В. Брюсова «Юному поэту». Как вы понимаете «заветы», данные поэтом молодому поколению? Как сам В. Брюсов выполнял эти «заветы» в своем творчестве?

3.2. Теория и практика русского акмеизма

В историю русской литературы начала XX в. *акмеизм* вошел как яркое, но противоречивое явление. В начале 1910-х гг. это течение в русской поэзии объединило художников, отличающихся друг от друга по стилю, мировоззрению. Достаточно сказать, что некоторые акмеисты в прежний творческий этап своей жизни увлекались символизмом. Исследователи (А. Павловский) указывают шесть поэтов, которые в своей практике последовательно выразили принципы нового поэтического течения – это его организатор, теоретик, поэт Николай Степанович Гумилев и Михаил Зенкевич, Владимир Нарбут, Осип Мандельштам, Сергей Городецкий и Анна Ахматова.

Название течению дал Н. Гумилев, опираясь на греческое слово «акмэ» (ясность, высшая степень / высшая пора). Параллельно использовалось авторами течения и другое название – *адамизм*, которое ассоциировалось с первым человеком – Адамом и в представлении поэтов означало мужественный, открытый, ясный взгляд на окружающий мир. Такая «установка» наприятие земного мира (а не потустороннего, как у символистов) должна была подчеркнуть новизну поэтического течения. Всех акмеистов объединяла цель: выйти из «тупика», кризиса литературы. Если символисты годами разрабатывали свою теорию, выстраивали некую «доктрину» символизма, то акмеисты не были сосредоточены на теории в такой степени. Забегая вперед, скажем, что и позже им не удалось создать безупречно стройную систему, теорию акмеизма (мировоззрения, эстетики). Последнее замечание является предметом постоянной полемики в современном гумилёвведении.

Литературный кружок акмеистов назывался «Цех поэтов». Им руководили Н. Гумилев и С. Городецкий. Современники вспоминают, что на собрания поэтов иногда заглядывал А. Блок. Молодежь в «Цехе поэтов» – это начинающие поэты: Анна Ахматова, Осип Мандельштам, Михаил Кузмин, Михаил Зенкевич, Георгий Иванов, Елизавета Кузьмина-Караваева, Николай Бурлюк, Василий Гиппиус, Михаил Лозинский и др. В 1911 г. акмеисты начали выпускать свой ежемесячный журнал «Гиперборей». Программными трудами для акмеизма стали статьи организаторов – Н. Гумилева «Наследие символизма и акмеизм» и С. Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии». Это были эстетические декларации акмеизма. Акмеизм поставил амбициозные цели – достичь художественного совершенства путем работы над формой поэтических творений и таким образом привести русскую поэзию к ее новому расцвету. Поэты «Цеха» много внимания уделяли традициям. Для будущей поэзии акмеисты оставляют лучшее из того, что достигнуто предыдущим символистским течением. Однако ориентиры акмеистов отличались от символистов. Символисты

опирались на опыт романтиков, опыт музыки, считая музыку основополагающей категорией, акмеистов же привлекал галантный XVIII век – европейский, прежде всего французский. В качестве образца для подражания новые поэты приняли изящный стиль, богатство образов и точность формы.

Кроме манифеста «Наследие символизма и акмеизм», также важны работы Н. Гумилева: «Жизнь стиха», «Анатомия стихотворения». «Переводы стихотворные». В теоретических изысканиях основатель акмеизма высказывает философские идеи о непознаваемости мира («вещь в себе»), провозглашает эстетическую категорию «прекрасного», реализующуюся в искусстве. Для поэта важен принцип «целомудренного» отношения к познанию в искусстве. Гумилев не принимает декадентство, противопоставляет ему «жизнепритие» – адамизм. Этот «мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь» становится отличительной стилевой особенностью произведений самого Н. Гумилева и других авторов акмеистического течения.

Ясность достигается поэтами – акмеистами благодаря их неустанной работе со словом. «Слово» понимается как Богом данное. Если у символистов слово многозначно (до бесконечности), то у акмеистов слово точно, то есть акмеизм возвращает словам их прямое значение.

Н. Гумилев учится работе над поэтической формой у своих кумиров – французских поэтов разных эпох (от Возрождения до Нового времени). О Теофиле Готье поэт говорил: «Он верил, что литература есть целый мир, управляемый законами, равноценными законам жизни, и он <...>не подразделял его на высшие и низшие касты, на враждебные друг другу течения. Он уверенной рукой брал, что ему было надо, и все становилось чистым золотом в этой руке». На своих собраниях поэты-акмеисты обсуждали интересующие их общие темы, сюжеты и мотивы. Среди участников кружка выделялись «мастера» и «подмастерья» – все они были погружены в «цеховую работу».

В 1912 г. организаторы «Цеха поэтов» предприняли усилия для укрепления оснований акмеизма как литературного направления (а не простого кружка). Именно в этот момент и выделилось «ядро из шести человек». В 1913 г. в Петербурге в журнале «Аполлон» Н. Гумилев и С. Городецкий поместили свои статьи об акмеизме, своего рода «манифесты». Еще один манифест – «Утро акмеизма» О. Мандельштама – редакция «Аполлона» не опубликовала по своим соображениям (видимо, опасаясь, что издание переполнено акмеистическими воззваниями).

Н. Гумилев формировался как акмеист постепенно, начиная от раннего сб. «Жемчуга». В сб. «Путь конквистадоров» поэт создает мир экзотики, навеянный впечатлениями его путешествий в Африку (Египет). Обычно считается, что экзотика в создании образов – это и есть признак

акмеистического стиля. Однако, экзотика, которую можно увидеть в стихотворениях Н. Гумилева или у О. Мандельштама вовсе не обязательна. Так, напротив, для А. Ахматовой периода акмеизма характерна «простота». Ясность и простота стиля поэтессы поразили читателей. Примером ее акмеистического творчества является раннее стихотворение «Песенка». В сб. «Вечер» (1912), изданном скромным тиражом, А. Ахматовой удалось создать образ лирической героини – страдающей любящей женщины, психологически объемный и достоверный. Подробности воспроизведения земного мира воплощаются в пронзительных деталях переживаемых состояний. При этом для молодой поэтессы важно психологическое содержание жеста, взгляда, слова – всего, что значимо для состояния «влюбленности». В ранней лирике А. Ахматовой «влюбленность» не совмещается с иллюзией «счастья». Лирическая героиня предрекает себе несчастливую женскую долю:

*Я не плачу и не жалуясь,
Мне счастливой не бывать.*

В статье «Утро акмеизма» (1913) О. Мандельштам указывает на влияние Тютчева при создании центрального образа сб. «Камень». Н.Гумилев не случайно посоветовал молодому поэту взять такое название. Образ «камня» в литературе наполнен многочисленными ассоциативными связями с мифологией, историей, языком. В статье О. Мандельштам отмечает: «<...> камень Тютчева, что «с горы скатившись, лег в долине. Сорвавшись сам собой иль был низвергнут мыслящей рукой», - есть слово».

На авторов нового поэтического течения оказала влияние европейская литература. Огромен интерес Н. Гумилева к французской литературе, результатом ее изучения становятся его переводы. В XXIV.переводы Н. Гумилева вышли отдельным изданием (в 2-х томах).

У французских символистов русская поэзия конца XIX в. позаимствовала верлибр. Также Н.Гумилев обращает внимание на свободное движение мысли, особую пластичность художественных образов, четкость формы, ясность, ироничность. Как и русские символисты, Н. Гумилев использует в своих стихах символы. Однако они не являются для него «переходом» из земного мира в потусторонний, не наполняются обязательным мистическим содержанием, они важны для акмеиста как элемент формы.

О своем понимании искусства, о назначении поэзии Н. Гумилев поведал не только в теоретических статьях, но и в стихотворениях: «Слово», «Шестое чувство», «Мои читатели», «Искусство».

Исследователи акмеизма отмечают многочисленные противоречия внутри самого течения. Так, отмежевавшись от символизма, его мистической направленности, акмеисты провозгласили свою заинтересованность именно в земном мире – «слышимом, видимом,

осязаемом». Они приняли жизнь как данность, но при этом игнорировали (попросту не замечали) трагических моментов в современной им действительности. «Отрешенные» от земного мира символисты были сосредоточены на переживании тяжелого для России «рубежного» периода, насыщенного социальными коллизиями. Акмеисты же, занятые совершенствованием формы своих творений, с точки зрения литературных правил, погружались в тщательное воспроизведение всего разнообразия «вещного» мира в его подробностях. При этом они не приближались к реальности, а, на практике, скорее, отдалялись от нее. Крайность формальных исканий в акмеизме была отмечена А. Блоком: акмеисты «не имеют и не желают иметь тени представления о русской жизни и жизни мира вообще».

Разница личности авторов течения и своеобразие создаваемых ими поэтических миров заставляют говорить о каждом художнике отдельно. Если о символизме в русской поэзии можно судить как о единой школе (по В. Брюсову), то в случае акмеизма о едином «знаменателе» говорить не приходится. В истории литературы сложилась традиция характеризовать индивидуально «акмеизм А. Ахматовой», «акмеизм Н. Гумилева», «акмеизм О. Мандельштама» и др.

Н.С. Гумилев. Наследие символизма и акмеизм.

Для внимательного читателя ясно, что символизм закончил свой круг развития и теперь падает. И то, что символические произведения уже почти не появляются, а если и появляются, то крайне слабые, даже с точки зрения символизма, и то, что все чаще и чаще раздаются голоса в пользу пересмотра еще так недавно бесспорных ценностей и репутаций, и то, что появились футуристы, эгофутуристы и прочие гиены, всегда следующие за львом.

На смену символизма идет новое направление, как бы оно ни называлось, акмеизм ли (от слова «акмэ» – высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора), или адамизм (мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь), – во всяком случае, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме. Однако, чтобы это течение утвердило себя во всей полноте и явилось достойным преемником предшествующего, надо, чтобы оно приняло его наследство и ответило на все поставленные им вопросы. Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом.

Французский символизм, родоначальник всего символизма как школы, выдвинул на передний план чисто литературные задачи: свободный стих, более своеобразный и зыбкий слог, метафору, вознесенную превыше всего, и пресловутую «теорию соответствий». Последнее выдает с головой его не романскую и, следовательно, не национальную, наносную почву. Романский дух слишком любит стихию

света, разделяющего предметы, четко вырисовывающего линию; эта же символическая слиянность всех образов и вещей, изменчивость их облика, могла родиться только в туманной мгле германских лесов. Мистик сказал бы, что символизм во Франции был прямым последствием Седана. Но, наряду с этим, он вскрыл во французской литературе аристократическую жажду редкого и труднодостижимого и таким образом спас ее от угрожающего ей вульгарного натурализма.

Мы, русские, не можем считаться с французским символизмом, хотя бы уже потому, что новое течение, о котором я говорил выше, отдает решительное предпочтение романскому духу перед германским. Подобно тому, как французы искали новый, более свободный стих, акмеисты стремятся разбивать оковы метра пропуском слогов, более, чем когда-либо, свободной перестановкой ударений, и уже есть стихотворения, написанные по вновь продуманной силлабической системе стихосложения. Головокружительность символических метафор приучила их к смелым поворотам мысли; зыбкость слов, к которым они прислушивались, побудила искать в живой народной речи новых – с более устойчивым содержанием; и светлая ирония, не подрывающая корней нашей веры, – ирония, которая не могла не проявляться хоть изредка у романских писателей, – стала теперь на место той безнадежной, немецкой серьезности, которую так возлелеяли наши символисты. Наконец, высоко ценя символистов за то, что они указали нам на значение в искусстве символа, мы не согласны приносить ему в жертву прочих способов поэтического воздействия и ищем их полной согласованности. Этим мы отвечаем на вопрос о сравнительной «прекрасной трудности» двух течений: акмеистом труднее быть, чем символистом, как труднее построить собор, чем башню. А один из принципов нового направления – всегда идти по линии наибольшего сопротивления.<...> Русский символизм направил свои главные силы в область неведомого. Попеременно он брался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом. Некоторые его искания в этом направлении почти приближались к созданию мифа. И он вправе спросить идущее ему на смену течение, только ли звериными добродетелями оно может похвастаться и какое у него отношение к непознаваемому. Первое, что на такой вопрос может ответить акмеизм, будет указанием на то, что – Второе – что все попытки в этом направлении – нецеломудренны. Вся красота, все священное значение звезд в том, что они бесконечно далеки от земли и ни с какими успехами авиации не станут ближе. Бедность воображения обнаружит тот, кто эволюцию личности будет представлять себе всегда в условиях времени и пространства. Как можем мы вспоминать наши прежние существования (если это не явно литературный прием), когда мы были в бездне, где мириады иных возможностей бытия, о которых мы ничего не знаем, кроме того, что они существуют? Ведь каждая из них отрицается

нашим бытием и, в свою очередь, отрицает его. Детски- мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания вот то, что нам дает неведомое. Франсуа Биллон, спрашивая, где теперь прекраснейшие дамы древности, отвечает сам себе горестным восклицанием: «... Maisoysontlesneigesd'antan!» И это сильнее дает нам почувствовать нездешнее, чем целые томы рассуждений, на какой стороне луны находятся души усопших... Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками – *вот принцип акмеизма*. Это не значит, чтобы он отвергал для себя право изображать душу в те моменты, когда она дрожит, приближаясь к иному; но тогда она должна только содрогаться. Разумеется, познание бога, прекрасная дама Теология останется на своем престоле, но ни ее низводить до степени литературы, ни литературу поднимать в ее алмазный холод акмеисты не хотят. Что же касается ангелов, демонов, стихийных и прочих духов, то они входят в состав материала художников и не должны больше земной тяжестью перевешивать другие, взятые им образы.

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

Апполон. 1913. № 1. Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. Пг., 1923. С. 37-42.

Н.С. Гумилев. Жизнь стиха.

I

Крестьянин пашет, каменщик строит, священник молится, и судит судья. Что же делает поэт? Почему легко запоминаемыми стихами не изложит он условий произрастания различных злаков, почему отказывается сочинить новую «Дубинушку» или обсахаривать горькое лекарство религиозных тезисов? Почему только в минуты малодушия соглашается признать что чувства добрые он лирой пробуждал? Разве нет места у поэта, все равно, в обществе ли буржуазном, социал-демократическом или общине религиозной? Пусть замолчит Иоанн Дамаскин!

Так говорят поборники тезиса «Искусство для жизни». Отсюда – Франсуа Коппэ, Сюлли-Прюдом, Некрасов и во многом Андрей Белый.

Им возражают защитники «Искусства для искусства»: «Подите прочь, какое дело поэту мирному до вас... душе противны вы, как гробы, для вашей глупости и злобы имели вы до сей поры бичи, темницы, топоры, довольно с вас, рабов безумных»... Для нас, принцев Песни, жизнь только средство для полета: чем сильнее танцующий ударяет ногами землю, тем выше он поднимается. Чеканим ли мы свои стихи, как кубики, или пишем неясные, словно пьяные, песенки, мы всегда и прежде всего свободны и вовсе не желаем быть полезными.

Отсюда – Эредиа, Верлен, у нас – Майков.

Этот спор длится уже много веков, не приводя ни к каким результатам, и не удивительно: ведь от всякого отношения к чему-либо, к людям ли, к вещам или к мыслям, мы требуем прежде всего, чтобы оно было целомудренным. Под этим я подразумеваю право каждого явления быть самоценным, не нуждаться в оправдании своего бытия, и другое право, более высокое, – служить другим.

Гомер оттачивал свои гекзаметры, не заботясь ни о чем, кроме гласных звуков и согласных, цезур и спондеев, и к ним приравнивал содержание. Однако, он считал бы себя плохим работником, если бы, слушая его песни, юноши не стремились к военной славе, если бы затуманенные взоры девушек не увеличивали красоту мира.

Нецеломудренность отношения есть и в тезисе «Искусство для жизни», и в тезисе «Искусство для искусства». <...>

Сейчас я буду говорить только о стихах, помня слова Оскара Уайльда, приводящие в ужас слабых и вселяющие бодрость в сильных: «Материал, употребляемый музыкантом или живописцем, беден по сравнению со словом. У слова есть не только музыка, нежная, как музыка альты или лютни, не только – краски, живые и роскошные, как те, что пленяют нас на полотнах Венециан и Испанцев; не только пластичные формы, не менее ясные и четкие, чем те, что открываются нам в мраморе или бронзе, – у них есть и мысль, и страсть, и одухотворенность.

Все это есть у одних слов».

А что стих есть высшая форма речи, знает всякий, кто, внимательно оттачивая кусок прозы, употреблял усилия, чтобы сдержать рождающийся ритм.

IV

На днях прекратил свое существование журнал «Весы», главная цитадель русского символизма. Вот несколько характерных фраз из заключительного манифеста редакции, напечатанного в № 12: «„Весы“ были шлюзой, которая была необходима до тех пор, пока не слились два идейных уровня эпохи, и она становится бесполезной, когда это достигнуто, наконец, ее же действием. Вместе с победой идей симво-

лизма в той форме, в какой они исповедовались и должны были исповедоваться «Весами», ненужным становится и сам журнал. Цель достигнута, и еѳсросредство бесцельно! Растут иные цели!»

«Мы не хотим сказать этим, что символическое унижение умерло, что символизм перестал играть роль идейного лозунга эпохи»... «Но завтра то же слово станет иным лозунгом, загорится иным пламенем, и оно уже горит по-иному над нами».

Со всем этим нельзя не согласиться, особенно, если дело коснется поэзии. Русский символизм, представленный полнее всего «Весами», независимо от того, что он явился неизбежным моментом в истории человеческого духа, имел еще назначение быть бойцом за культурные ценности, с которыми от Писарева до Горького у нас обращались очень бесцеремонно. Это назначение он выполнил блестяще и внушил дикарям русской печати если не уважение к великим именам и идеям, то, по крайней мере, страх перед ними. Но вопрос, надо ли ему еще существовать как литературной школе, сейчас имеет слишком мало надежд быть вполне разрешенным, потому что символизм создан не могучей волей одного лица, как «Парнас» волей Леконта де Лиль, и не был результатом общественных переворотов, как романтизм, но явился следствием зрелости человеческого духа, провозгласившего, что мир есть наше представление. Так что устаревшим он окажется только тогда, когда человечество откажется от этого тезиса - и откажется не только на бумаге, но всем своим существом. Когда это случится, предоставляю судить философам. Теперь же мы не можем не быть символистами. Это не призыв, не пожелание, это только удостоверяемый мною факт».

Вопросы и задания

1. Перечислите известных вам поэтов-участников группы «акмеистов». Почему группа называлась «Цех поэтов»? Какой смысл в него вкладывали организаторы акмеизма? Аргументируйте примерами из предложенных документов, статей теоретиков акмеизма в Хрестоматии.

2. Какие шаги предприняли акмеисты по обновлению русской поэзии и выведению ее из кризиса?

3. Изучите рекомендованную в Хрестоматии научную литературу по акмеизму и выясните, на каком основании в группе акмеистов выделяются два полюса / «крыла» – «левое» (С. Городецкий, В. Нарбут) и «правое» (О. Мандельштам, А. Ахматова)?

4. Познакомьтесь с текстами произведений раннего сб. «Камень» О. Мандельштама. Как удается поэту-акмеисту воплотить в художественных образах «голос материи» (статья «Утро акмеизма»)?

5. Какие периоды выделяют исследователи в творчестве О. Мандельштама? Какие образы характерны для стихотворений периода 1909-1915 гг. («петербургского»)?

6. При анализе текстов стихотворений О. Мандельштама обратите внимание на источники его художественных образов. Можно ли считать, что главным источником этих образов стала вся мировая культура?

7. Охарактеризуйте лирического героя в стихотворении О. Мандельштама «Бессонница, Гомер, тугие паруса». Какова тема данного стихотворения? К какому виду лирики можно отнести эти стихи? (Философской, любовной, пейзажной?)

8. Охарактеризуйте лирического героя в стихотворении О. Мандельштама «Я слово позабыл, что я хотел сказать...». Как воплощаются в произведении элементы культуры античности? К какому виду лирики можно отнести эти стихи – философской, любовной, или пейзажной?

9. Чем можно объяснить увлечение античностью многими поэтами-акмеистами?

10. Прочтите стихотворение Н. Гумилева «Фра Беато Анжелико» (1912). Какие важные элементы мировоззрения поэтической школы акмеизма отразились в строчках:

*Есть Бог, есть мир – они живут вовек,
А жизнь людей мгновенна и убога,
Но всё в себе вмещает человек,
Который любит мир и верит в Бога.*

11. Какие акмеистические «установки» отразились в стихах «Просторен мир и многозвучен»?

*Назвать, узнать, сорвать покровы
И праздных тайн и ветхой мглы –
Вот подвиг первый. Подвиг новый –
Всеми живому петь хвалы.*

12. Какие черты поэтики акмеизма проявляются в образе Руси в стихотворении Н. Гумилева «Старые усадьбы»?

*О, Русь, волшебница суровая,
Повсюду ты свое возьмешь
Бежать? Но разве любишь новое
Иль без тебя да проживешь?
И не расстаться с амулетами.
Фортуна катит колесо.
На полке, рядом с пистолетами,
Барон Брамбеус и Руссо.*

13. Познакомьтесь с одной работой (по выбору) современного исследователя творчества Н. Гумилева (по «Списку научной литературы» хрестоматии). Выделите в выбранной работе наиболее актуальные проблемы.

14. Обратитесь к текстам произведений Н. Гумилева: «*Потомки Каина*», «*Путешествие в Китай*», «*Вечное*», «*Пятистопные ямбы*», «*Память*», «*Слово*», «*Театр*». Подумайте, какие из перечисленных проблем в гумилёведении могут быть рассмотрены в процессе анализа данных стихотворений: *проблема богоборчества, богоискательства, мистики и оккультизма, смысла поэзии, искусства?*

15. Напишите эссе на тему: «*Акмеизм – это глубокий онтогносеологический поиск и становящаяся философия*» (по монографии Слободнюк С.Л. Рыцарь Утренней Звезды: Миры Николая Гумилева. СПб.: Изд-во СПбГПУ, 2010. – С.337).

3.3. Теория и практика русского футуризма

В историю русской литературы XX в. *футуризм* вошел как художественное явление, связанное с идеями искусства авангарда начала XX в. Исследователи В. Альфонсов, И. Васильев, Д. Сарабьянов, Н. Харджиев и др. изучают эволюцию авангарда, рождение его течений, школ в России – в первой трети XX в. В это время тенденции развития живописи и закономерности литературного развития тесно связаны. Д. Сарабьянов уточнил «*парадигму*» авангарда, выделил черты, относящиеся непосредственно к футуристической поэзии начала 1910-х гг.: принципиально новое художественное мышление; «программный характер» творчества, предполагающего преобразование существующей реальности; «стирание границ между объектом изображения» и «субъектом – творцом»; отождествление творчества с Божественным актом творения; создание манифестов собственного творчества; изменение традиционного в русской литературе представления о поэте, художнике: он предстает в искусстве авангарда как бунтарь, пророк, возвещающий разрушение старого мира и рождение нового.

Авангардная живопись создавала новую картину мира, и поэзия футуризма также стремилась к революционному изменению старого, с точки зрения футуристов, полностью исчерпавшего, скомпрометировавшего себя, мира. Не случайно авторами литературных футуристических манифестов выступали художники-кубисты, оказавшиеся причастными к созданию нового поэтического течения в 1910-е гг. И живописцы, и поэты предполагали в своих произведениях преобразовать действительность, преобразовать мир мощью творчества. Примечательно, что поэты самой сильной группы футуризма «Гилея» называли себя «гилейцами» и «будетлянами». Творения кубистов и поэтов «Гилеи» можно отнести и к области футурологии. Манифесты, сообщающие миру о рождении нового искусства – настоящего, отличающегося от прежнего «традиционного», написаны с серьезной целью – преобразовать действительность, чтобы

оказаться в «будущем». В своих теоретических изысканиях футуристы опирались на достижения современной им науки, на исследования в области языка и мышления и др. Поэтому, например, такая цель, как «увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами (Слово-новшество)» ставилась как абсолютно осуществимая «уже сейчас». Соответственно сами авторы футуристических произведений, создавая неологизмы, трудились для будущего, не считая его отдаленной перспективой (как преподносят будущее авторы утопических произведений).

Русские футуристы хорошо знали европейский футуризм (итальянскую поэзию). В первой трети XX в. некоторые живописцы, кроме полотен, писали статьи с теоретическим обоснованием собственных художественных открытий: П. Филонов, В. Кандинский, К. Малевич. Поэтам были интересны труды лингвистов XIX-XX вв.: А. Потебни, Л. Щербы.

Предысторией футуризма в русской поэзии можно считать публикацию в 1910 г. сб. «Студия импрессионизма», в который было включено стихотворение Велимира Хлебникова «Заклятье смехом». Позже к экспериментальной поэзии В. Хлебникова прибавился опыт В. Каменского – публикация его стихотворения «Чурлю-Журль» в сб. «Садок судей». Но именно В. Хлебников стал для футуристов-гилейцев кумиром, автором эксперимента с «самовитым словом».

Программным документом футуристов является манифест «Пощечина общественному вкусу» (1912), подписанный поэтами Давидом Бурлюком, Александром Кручёных, Владимиром Маяковским, Виктором (Велимиром) Хлебниковым. Авторы сделали ставку на эпатаж. В этом документе выделяется две части – отрицающая и утверждающая новые принципы в поэзии. Если «отрицающая» часть весьма конкретно ставит задачи («Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности»), то есть полностью отрицает художественные открытия классической литературы, то в «положительном» - утверждающем разделе «требования» поэтов-футуристов формулируются метафорически-размыто и окрашены тем же «отрицанием»: «Чтить права поэтов <...> на непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку».

Чтобы получить более обстоятельные объяснения проводимого футуристами эксперимента над «словом», необходимо обратиться еще к одному манифесту из альманаха «Садок СудейII». Документ подписали поэты: Давид Бурлюк, Елена Гуро, Николай Бурлюк, Владимир Маяковский, Екатерина Низен, Виктор Хлебников, Бенедикт Лившиц и Александр Кручёных. Футуристы признались, что уже прошли определенный отрезок намеченного пути преобразований общенационального языка (о котором говорилось в прежнем 1-м «Садке Судей»). В настоящий момент перед русским футуризмом открылись

«новые задания», новые художественные принципы. Эксперимент должен затронуть орфографию русского национального языка, орфоэпию, грамматику, пунктуацию и т.д. Изменяется значение гласных звуков: теперь они передают пространственность; согласные отныне отвечают за передачу цвета, вкуса и запаха.

В манифесте «Слово как таковое» футуристы объясняли, что ритмы классической поэзии им уже не подходят, по-видимому, не передают адекватно «ритм революционной эпохи». В «Садке Судей II» поэты выдвинули шестнадцать пунктов, в том числе следующий: *«Нами сокрушены ритмы»*. Велика заслуга В.Хлебникова, которому удалось передать ритм «живого разговорного слова». Завершается перечень «новых задач» характерным для утопического сочинения лозунгом – самогимном: *«Мы новые люди новой жизни»*.

Авторами названных выше манифестов выступили поэты из наиболее активной группы – «Гилея». Её название произошло от географического – Таврическая губерния в древние времена носила название Гилея (древнегреческое). Гилея звучала таинственно, на Гилее настоял Давид Бурлюк.

Группировки футуристов различаются по их художественным «установкам». «Эгофутуризм» представлен такими поэтами, как Игорь Северянин, Иван Игнатъев, Константин Олимпов (К.К. Фофанов), В. Гнедов и др. Эксперимент со «словом» характерен для эго-футуристов так же, как и для будетлян. К. Чуковский, лично знавший Игоря Северянина, в рецензии на «Громокипящий кубок» (1914) отмечал особенную иронию в произведениях Северянина и сравнивал русского эго-футуриста с таким художником, как Обри Бёрдсли: «Ирония, претворённая в лирику, - здесь Игорь Северянин настоящий маэстро». Рассчитанные на массового читателя стихи И. Северянина легко запоминались. Но ограничивается ли мир поэта-футуриста строчками, вызвавшими такой эпатаж у современников: *«Я – гений Игорь Северянин, своей победой упоён...»*? В строчках «Интродукции (Триолет)», в третьем разделе «Громокипящего кубка», просвечивает подлинное трагическое лицо поэта - эго-футуриста:

*За струнной изгородью лиры
Живет неведомый паяц.
Его палаццо из палац –
За струнной изгородью лиры...
Как он смешит пигмеев мира,
Как сотрясает хохот плац,
Когда за изгородью лиры
Рыдает царственный паяц.*

Группа «Мезонин поэзии», возглавляемая В. Шершеневичем, переросла эпоху Серебряного века, и в советское время ее руководитель стал организатором «имажинизма». Борис Пастернак,

Николай Асеев, Сергей Бобров, Божидар (Б. Гордеев) и др. вошли в группу «Центрифуга» (1914). Она просуществовала до начала 1920-х гг. Инициаторами объединения выступили С. Бобров, Н. Асеев и Б. Пастернак. Художественные искания «Центрифуги» направлены на совершенствование ритмико-интонационных возможностей поэтической речи. Поэты этой группы занимались теоретическими проблемами: изучали лирику как род литературы, ее специфику, в отличие от других родов. Для уяснения подобных вопросов необходимы были глубокие познания в филологии. Поэты «Центрифуги» совершенствовали форму, поверяли «алгеброй» гармонию стиха. Мир поэзии у футуристической группы определялся спецификой интересов участников в области современной им филологии.

Военные события 1914 г. влияют на развитие отечественной поэзии в это время. К 1915 г. несколько снижается активность футуризма. Тем не менее в статье «Капля дёгтя» В. Маяковский восклицает: «Сегодня все-футуристы. Народ – футурист. Футуризм мёртвой хваткой ВЗЯЛ Россию». С точки зрения Маяковского-футуриста, стадия «разрушения» уже пройдена, миссия течения выполнена на первом этапе, а «вместо погремушки шута» футуризм теперь займется «зодчеством». Риторика футуристических выступлений (будь это манифесты или выступления на эстраде) по-прежнему направлена на эпатаж общественного мнения. Концепция «зодчества», выдвинутая футуризмом, после 1917 г. найдет свое место в идеях ЛЕФа.

Пощёчина общественному вкусу.

Читающим наше Новое Первое Неожиданное. Только мы – лицо нашего Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве.

Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее иероглифов.

Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности.

Кто не забудет своей первой любви, не узнает последней.

Кто же, доверчивый, обратит последнюю Любовь к парфюмерному блюду Бальмонта? В ней ли отражение мужественной души сегодняшнего дня?

Кто же, трусливый, устрашится стащить бумажные латы с черного фрака воина Брюсова? Или на них зори неведомых красот?

Вымойте ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми.

Всем этим Максимумам Горьким, Куприным, Блокам, Сологубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузьминым, Буниным и проч., и проч. нужна лишь дача на реке. Такую награду дает судьба портным.

С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество!..

Мы приказываем чтить права поэтов:

1. На увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами (Слово-новшество).

2. На непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку.

3. С ужасом отстранять от гордого чела своего из банных веников сделанный вами Венок грошовой славы.

4. Стоять на глыбе слова «мы» среди моря свиста и негодования.

И если пока еще и в наших строках остались грязные клейма ваших «здорового смысла» и «хорошего вкуса», то все же на них уже трепещут впервые Зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (само-витого) Слова.

Д. Бурлюк, Александр Крученых, В. Маяковский, Виктор Хлебников
Москва, 1912, декабрь. Маяковский В. Поли. собр. соч.: В 13 т. М., 1960. Т. 13. С. 244 - 245.

Слово как таковое. О художественных произведениях

I) чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока!

(пенье, плеск, пляска, разметыванье неуклюжих построек, забвение, разучивание. В. Хлебников, А. Крученых, Е. Гуро; в живописи В. Бурлюк и О. Розанова.)

II) чтоб писалось туго и читалось туго неудобнее смазанных сапог или грузовика в гостиной (множество узлов связок и петель и заплат занозистая поверхность, сильно шероховатая. В поэзии Д. Бурлюк, В. Маяковский, Н. Бурлюк и Б. Лившиц; в живописи Д. Бурлюк и К. Малевич.)

<...> У писателей до нас инструментовка была совсем иная, например,

По небу полуночи ангел летел

И тихую песню он пел...

Здесь окраску дает бескровное пе... пе... Как картины, писанные киселем и молоком, нас не удовлетворяют и стихи, построенные на па-па-па пи-пи-пи ти-ти-ти и т. п.

Здоровый человек такой пищей лишь расстроит желудок.

Мы дали образец иного звуко и словосочетания:

дыр, бул, щыл,

убещурским

вы со бу

р л эз

(кстати, в этом пятистишии больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина) <...>

так разрешаются (без цинизма) многие роковые вопросы отцов, коим и посвящаю следующее стихотворение:

поскорее покончить недостойный водевиль— конечно

этим никого не удивишь, жизнь глупая шутка и сказка, старые люди твердили... нам не нужно указки и мы не разбираемся в этой гнили

живописцы бюджетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а бюджетляне-речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык), этим достигается наибольшая выразительность. и этим именно отличается язык стремительной современности, уничтожившей прежний застывший язык (см. подробнее об этом в моей статье «Новые пути слова» в книге «Трое»), Этот выразительный прием чужд и непонятен выцветшей литературе до нас, а равно и напудренным эго-пшютистам (см. «Мезонин поэзии»)…любят трудиться бездарности и ученики, (трудолюбивый медведь Брюсов, 5 раз переписывавший и полировавший свои романы Толстой, Гоголь, Тургенев) это же относится и к читателю, речетворцы должны бы писать на своих книгах: прочитав, разорви!

<...>

А. Крученых, В. Хлебников. *Слово как таковое*. М., 1913.

Манифест из альманаха «САДОК СУДЕЙ II»

Находя все нижеизложенные принципы цельно выраженными в 1-м «Садке Судей» и выдвинув ранее пресловутых и богатых, лишь в смысле Метцль и К°, футуристов, мы тем не менее считаем этот путь нами пройденным и, оставляя разработку его тем, у кого нет более новых задач, пользуемся некоторой формой правописания, чтобы сосредоточить общее внимание на уже новых открывающихся перед нами заданиях.

Мы выдвинули новые принципы творчества, кои нам ясны в следующем порядке:

1. Мы перестали рассматривать словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам, став видеть в буквах лишь направляющие речи. Мы расшатали синтаксис.<...>

2. Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике.

3. Нами осознана роль приставок и суффиксов.

4. Во имя свободы личного случая мы отрицаем правописание.

5. Мы характеризуем существительные не только прилагательными (как делали главным образом до нас), но и другими частями речи, также отдельными буквами и числами:

а) считая частью неотделимой произведения его помарки и виньетки творческого ожидания,

в) в почерке полагая составляющую поэтического импульса,

с) в Москве поэтому нами выпущены книги (автографов) «самописьма».

6. Нами уничтожены знаки препинания, чем роль словесной массы выдвинута впервые и осознана.

7. Гласные мы понимаем как время и пространство (характер устремления), согласные краска, звук, запах.

8. Нами сокрушены ритмы. Хлебников выдвинул поэтический размер живого разговорного слова. Мы перестали искать размеры в учебниках; всякое движение рождает новый свободный ритм поэту.

9. Передняя рифма (Давид Бурлюк), средняя, обратная рифмы (Маяковский) разработаны нами.

10. Богатство словаря поэта – его оправдание.

11. Мы считаем слово творцом мифа, слово, умирая, рождает миф, и наоборот.

12. Мы во власти новых тем: ненужность, бессмысленность, тайна властной ничтожности воспеты нами.

13. Мы презираем славу; нам известны чувства, не жившие до нас.

Мы новые люди новой жизни.

Давид Бурлюк, Елена Гуро, Николай Бурлюк, Владимир Маяковский, Екатерина Низен, Виктор Хлебников, Бенедикт Лившиц, А. Крученых.

В. В. Маяковский

В. Маяковский. Капля дёгтя. «Речь, которая будет произнесена при первом удобном случае»

«Милостивые государи и милостивые государыни!

Этот год – год смертей; чуть не каждый день громкою скорбью рыдают газеты по ком-нибудь маститом, до срока ушедшем в лучший мир. Каждый день тягучим плачем голосит петит над множеством имен, вырезанных Марсом. Какие благородные и монашески строгие выходят сегодня газеты. В черных траурных платьях похоронных объявлений, с глазами, блестящими кристальной слезой некролога. Вот почему было как-то особенно неприятно видеть, что эта самая облагороженная горем пресса подняла такое непристойное веселье по поводу одной очень близкой мне смерти.

Когда запряженные цугом критики повезли по грязной дороге, дороге печатного слова, гроб футуризма, недели трубили газеты: «Хо, хо, хо! так его! вези, вези! наконец-то!» (страшное волнение аудитории: «Как умер? футуризм умер? да что вы?»)»

Да, умер.

Вот уже год вместо него, огнеслового, еле лавирующего между правдой, красотой и участием, на эстрадах аудиторий пресмыкаются скучнейшие когано-айхенвальдообразные старики. Год уже в аудиториях скучнейшая логика, доказывание каких-то воробьиных истин вместо веселого звона графинов по пустым головам.

Господа! да неужели вам не жалко этого взбалмошного, в рыжих вихрах детины, немного неумного, немного некультурного, но всегда, о! всегда смелого и горящего. Впрочем, как вам понять молодость? Молодые, которым мы дороги, еще не скоро вернутся с поля брани; вы же, оставшиеся здесь для спокойного занятия в газетах и прочих конторах; вы — или неспособные носить оружие рахитики или старые мешки,

набитые морщинами и сединами, дело которых думать о наиболее безмятежном переходе в другой мир, а не о судьбах русского искусства.

А знаете, я и сам не очень-то жалею покойника, правда из других соображений.

Оживите в памяти первый гала-выход российского футуризма, ознаменованный такой звонкой «пощечиной общественному вкусу». Из этой лихой свалки особенно запомнились три удара под тремя криками нашего манифеста.

1. Смять мороженницу всяческих канонов, делающую лед из вдохновения.

2. Сломать старый язык, бессильный догнать скач жизни.

3. Сбросить старых великих с парохода современности.

Как видите, ни одного здания, ни одного благоустроенного угла, разрушение, анархизм. Над этим смеялись обыватели как над чудачеством сумасшедших, а это оказалось «дьявольской интуицией», воплощенной в бурном сегодня. Война, расширяя границы государств, и мозг заставляет врываться в границы вчера неведомого.

Художник! тебе ли тоненькой сеточкой контуров поймать несущуюся кавалерию. Репин! Самокиш! уберите ведра –краску расплещет.

Поэт! не сажай в качалку ямбов и хореев мощный бой всю качалку разворотит!

Исламыванье слов, словоновшество! Сколько их, новых во главе с Петроградом, а кондукт Орисса! умрите, Северянин! Футуристам ли кричать о забвении старой литературы. Кто за казачьим гиком расслышит трель мандолиниста Брюсова. Сегодня все футуристы. Народ – футурист.

Футуризм мертвой хваткой ВЗЯЛ Россию.

Не видя футуризма перед собой и не умея заглянуть в себя, вы закричали о смерти. Да! футуризм умер как особенная группа, но во всех вас он разлит наводнением.

Но раз футуризм умер как идея избранных, он нам не нужен. Первую часть нашей программы –разрушение мы считаем завершенной. Вот почему не удивляйтесь, если сегодня в наших руках увидите вместо погремушки шута чертеж зодчего, и голос футуризма, вчера еще мягкий от сентиментальной мечтательности, сегодня выльется в медь проповеди».

Вопросы и задания

1. Название какой группы футуризма можно перевести как «Я – БУДУЩЕЕ»? Какой поэт называл себя футуристом еще на заре зарождения футуристического искусства?

2. Какой группе внутри футуризма принадлежат следующие «скрижали»: «1.Единица – Эгоизм; 2. Божество – Единица; 3. Человек – дробь Бога»?

3. Верно ли утверждение, что футуризм – явление интернациональное? Аргументируйте ответ.

4. Познакомьтесь с поэзией В. Хлебникова. Приведите примеры реализации в стихах поэта-футуриста натурфилософских идей, проектов управления временем.

5. Можно ли считать творческие поиски В. Хлебникова проявлением его футурологических идей?

6. Что такое «заумь» в поэзии футуристов? Аргументируйте примерами из стихотворений В. Хлебникова и В. Каменского.

7. Каким образом осуществляется словотворчество в произведениях В. Хлебникова? Сравните принципы его словотворчества с принципами В. Каменского. Кто из поэтов-футуристов - Хлебников или Каменский - больше внимания уделяет семантике?

8. Найдите в стихотворениях футуристов примеры сближения словесного выражения с живописным изображением. Например, в строчках создаваемого портрета: «Бобэоби пелись губы, / Вээоми пелись взоры...».

10. В чем, по-вашему, проявилась общность художественных поисков авторов различных поэтических групп внутри футуризма? Было ли у поэтов-футуристов единое мировоззрение?

11. Верно ли утверждение, что футуризм как явление культуры начала XX в. обусловлен / рожден научно-технической революцией?

12. Чем объясняется внимание футуристов к собственному имиджу (В. Маяковского, Д. Бурлюка, А. Кручёных, И. Северянина)? Как использовали футуристы возможности эстрады для распространения своих творческих идей? Аргументируйте.

13. Верно ли, что русские футуристы, опираясь на принципы итальянского футуризма, не приняли его милитаристский дух. Познакомьтесь с произведением художника-авангардиста Павла Филонова «Пропевень о проросли мировой». Как отразилась тема войны в этом произведении? Можно ли проследить литературные традиции в изображении войны?

14. В стихотворении поэта группы «Гилея» (автор – по выбору) найдите неологизмы. С чем связано большое количество авторских неологизмов в текстах поэтов-футуристов?

15. Напишите эссе на тему: «Утопические мотивы в творчестве В. Хлебникова».

3.4. Творчество А.А. Блока (1880-1921)

Александр Александрович Блок (1880-1921) – ярчайшее явление в поэзии Серебряного века. Отечественная литература XX в. не мыслима без его художественного наследия! Несмотря на огромное количество исследований, загадка гения не разгадана. Личность А. Блока сложна,

до конца не понята. В критике рубежа XIX-XX вв. и в работах литературоведов советского и постсоветского периодов, и в XXI в. содержание, истолкование текстов стихотворений, циклов, поэм А. Блока нередко становится предметом острых дискуссий. В 1990-е гг. историки литературы отвергли советскую идеологически «выверенную» концепцию творчества поэта («путь А. Блока – это путь в революцию»), и в тот же момент «лицом к лицу» оказались перед проблемой верного прочтения произведений поэта Серебряного века. Именно в конце XX в. раздел истории литературы, посвященный наследию А. Блока, пополнился принципиально новыми трудами, учитывающими многоаспектность, многогранность личности А. Блока и природу его поэтического дара. Исследователи анализируют миф о России, который создавал поэт на протяжении всего творческого, жизненного пути. Этот особенный взгляд А. Блока на историю Руси не просто повлиял, но в значительной степени определил понимание «русскости», русской души, многовекового исторического пути Родины в XX в.

Не только поэзия, литература, но и другие виды искусства обрели «зрение», понимание глубины, значимости переживаемых исторических событий, благодаря стихам А. Блока. Огромный интерес современных русских композиторов к его поэзии: Г. Свиридов написал немало произведений разной музыкальной формы на стихи А. Блока: кантаты «Песни о России», «Петербургские песни», поэму для баритона «Петербург» и др. Толкованием текстов поэта заняты отечественные и зарубежные исследователи. Истолкование самых известных стихотворений А. Блока (в том числе, рекомендованных для чтения в школе) стало центральной задачей исследователей его творчества. Они пытаются «дешифровать» тексты стихотворений: «Незнакомка», «О, я хочу безумно жить», «Коршун» и др. Обратимся к аналитическому обзору произведений самого значительного автора Серебряного века.

Александр Блок родился в 1880 г. в Петербурге в семье образованнейших людей: отец – Александр Львович Блок был юристом, мать – Александра Андреевна, в девичестве Бекетова, была дочерью ректора Петербургского университета, ученого-ботаника. Книжная среда, в которой находился будущий поэт с рождения, несомненно повлияла на характер, особенности его мировоззрения, формирование литературного вкуса, выбор в качестве основного направления работы символистского направления в поэзии. Не случайно в 1904 г. А. Блок уже участвовал в издании «Весы».

Поэт сам составил собрание сочинений и в предисловии к первому тому дал «ключ» к прочтению своих стихотворений. Этот «ключ» - в ощущении А. Блоком цельности, единства написанных произведений: *«Каждое стихотворение необходимо для образования главы; из нескольких глав составляется книга; каждая книга есть*

часть трилогии; всю трилогию я могу назвать «романом в стихах»...»

Позже в письме А. Белому (Б. Бугаеву) поэт поведал об осознании им собственного пути на каждом «этапе» его «трилогии». Саму «трилогию» А. Блок понимал как *«трилогию вочеловечения», рождение человека «общественного, художника, мужественно глядящего в лицо миру».*

Первый том произведений (первая книга «трилогии», 1898-1903) включает циклы: «Antelucem»; «Стихи о прекрасной Даме» и «Распутья». Самый ранний цикл («До света») служит предварением для осознания художником своего истинного пути. В основном звучат романтические мотивы, в том числе пессимистические, часто встречающиеся в декадентской поэзии конца XIX в.

«Стихи о Прекрасной Даме» – главный цикл первого тома. Произведения написаны А. Блоком в период его увлечения идеями русского религиозного философа-мистика Владимира Соловьева. Современные литературоведы отмечают период «Стихов о Прекрасной даме» как особенный - связанный с софианством автора в 1900-е гг., когда молодой поэт был участником «маленького ордена» соловьевцев. Идея Души Мира, Вечной Женственности пронизывает каждое стихотворение данного цикла. Блок воспринимал «Стихи о Прекрасной Даме» как мистическое «повествование» о пути лирического героя к идеалу. Любовная лирика наполняется символическим содержанием. Все образы в цикле являются символическими: символичен образ Прекрасной Дамы; *весна, заря, утро* символизируют Её явление, а *ночь, зима означает разлуку с Ней*. Имя божества А. Блок пишет с заглавной буквы. Лирический герой предстает в образе странника, рыцаря, который спешит к своей Невесте. Он переживает различные состояния – от отчаяния, глубокого пессимизма до яркого радостного приятия всего, что уготовано судьбой.

Завершается первая книга «трилогии» А. Блока циклом «Распутья». По традиции, исследователи указывают на усиление социальной проблематики в стихотворениях «Распутий»: «Фабрика», «По берегу плелся больной человек» и др.

Стихи *второй книги (1904-1908)* запечатлели перемены в мировоззрении поэта. А. Блок оставляет прежнее увлечение философией В. Соловьева. Изменяется «пространство» в стихотворениях – теперь это современный город. Не случайно центральный цикл так и называется – *«Город»*. Вместо романтических «весенних зорь» (первой книги) лирический герой видит жизнь в ее повседневном течении. Звучит социальная критика («Митинг», «Сытые» и др.) Именно во второй половине 1900-х гг. все сильнее начинает звучать тема России. Тема родины, по мнению А.Блока, присутствует в каждом его стихотворении зримо или незримо («Это всё – о России!»).

Тема родины звучит в таких произведениях, как «Осенняя воля», «Русь». В стихотворении «Русь» возникает мифологизированный образ Руси-«тайны» «загадки», «живой души». По традиции русской поэзии XIX в., А. Блок наделяет образ Руси женскими чертами.

Герой изменяется на протяжении второй книги. В цикле «Пузыри земли» он постигает тайны природы, ее стихию, а в «Разных стихотворения» и «Городе» погружается в «хаос» обыденной жизни: гармония в стихах сменяется дисгармонией. В циклах «Снежная маска», «Фаина» герой А. Блока переживает любовь, страсть в «дионисийском» духе. Программным для второй книги становится стихотворение «О, весна без конца и без краю...» В стихотворении заявлены наиболее важные для всего творчества А. Блока мотивы: приятие жизни в ее противоречивости, стремление к гармонии, в то же время желание пережить весь драматизм земного существования. Двойственность переживаемых чувств отразилась в словах: «И отвращение от жизни и к ней безумная любовь». В стихотворении «О, весна без конца и без краю...» лирический герой предстает со щитом в руке: он готов бороться с несовершенством жизни! Готов принять ее как данность – смотреть жизни в лицо. В этом проявляется особое мужество поэта.

Кульминационной точкой творчества А. Блока стал третий том (*третья книга, 1908-1916*). В этом томе звучит сквозной мотив всей поэзии – мотив «страшного мира». Он наполнен не только социальными коллизиями, скорее, это символическое обозначение безнадежного круговорота жизни, в который втянут человек. Самое страшное – это обездушенность. Излюбленный прием А. Блока – «кольцевая композиция» встречается во многих стихотворениях. Такая композиция позволяет выразить ощущение «безнадежности». Особенно явственно «угрюмство» лирического героя проявляется в знаменитом стихотворении «*Ночь, улица, фонарь, аптека...*». Циклы «Возмездие», «Ямбы» развивают мотив «страшного мира».

В третьем томе (третьей книге) очень важен цикл «*Родина*». В цикле есть еще цикл «На поле Куликовом». Среди стихотворений «Родины» следует выделить «*На железной дороге*». В этом произведении звучат основные мотивы всей третьей книги: *одиночества, невозможности счастья*. Первая строфа связана с завершающей, вместе они образуют «кольцо». В центре – картина гибели молодой женщины под колесами поезда. «События» воссоздаются в воображении поэта. Ситуация – «героиня и проносящийся мимо поезд» вызывает ассоциацию со стихотворением Н. Некрасова «Что ты жадно глядишь на дорогу?» И в «Тройке» Н. Некрасова и в стихотворении «На железной дороге» героини погружены в мечтания о счастье: где-то там, куда мчится тройка (поезд у А. Блока), есть настоящая жизнь и возможно счастье. В названии А. Блок вводит символику с помощью эпитета «железный». В его произведениях «железный» всегда означает «жестокий» и связан

этот эпитет с характеристикой века XIX. Ситуация «героиня и поезд» из частной человеческой трагедии перерастает в стихотворении А. Блока в обобщение : столкновение «живого», «человеческого», «гуманного» с бездушием, которое символизирует «поезд» и железнодорожная «колея». Исследователи видят в погибшей героине черты русского женского характера, ее образ ассоциативно связывают с образом России. В этом случае содержание «На железной дороге» может быть интерпретировано как столкновение России с железным/ жестоким веком.

В завершающий период – 1917-1921 гг. А. Блок много размышляет о судьбе Родины, ее истории, пишет статьи о народе и интеллигенции. Последний период не столь плодотворен (по количеству стихотворений). Это время трагическое для А. Блока. В то же время написаны такие гениальные произведения, как поэма «Двенадцать» (1918), стихотворение «Скифы» (1918), предисловие к поэме «Возмездие»(1919), статья «Герцен и Гейне» (1919), «Пушкинскому Дому» (1921) и некоторые др.

7 августа 1921 г. А. Блок скончался. 10 августа он был похоронен на Смоленском кладбище.

А. Блок. ANTELUCEM (1898-1900) С.-Петербург– с. Шахматово

Пусть светит месяц – ночь темна.

Пусть жизнь приносит людям счастье,–

В моей душе любви весна

Не сменит бурного ненастья.

Ночь распростерлась надо мной

И отвечает мертвым взглядом

На тусклый взор души больной,

Облитой острым, сладким ядом.

И тщетно, страсти затая,

В холодной мгле передрагссветной

Среди толпы блуждаю я

С одной лишь думою заветной:

Пусть светит месяц – ночь темна.

Пусть жизнь приносит людям счастье,

В моей душе любви весна

Не сменит бурного ненастья.

Январь 1898. С.-Петербург

Гамаюн, птица вещая.

(Картина В. Васнецова)

На гладях бесконечных вод,

Закатом в пурпур облеченных,

Она вещает и поет,

Не в силах крыл поднять смятенных...
Вещает иго злых татар,
Вещает казней ряд кровавых,
И трус, и голод, и пожар,
Злодеев силу, гибель правых...
Предвечным ужасом объят,
прекрасный лик горит любовью,
Но вещей правдою звучат
Уста, запекшиеся кровью!..
23 февраля 1899

Книга первая. Стихи о Прекрасной Даме (1901-1902).

Вступление.

Отдых напрасен. Дорога крута.
Вечер прекрасен. Стучу в ворота.
Дольнему стуку чужда и строга,
Ты рассыпаешь кругом жемчуга.
Терем высок, и заря замерла.
Красная тайна у входа легла.
Кто поджигал на заре терема,
Что воздвигала Царевна Сама?
Каждый конек на узорной резьбе
Красное пламя бросает к тебе.
Купол стремится в лазурную высь.
Синие окна румянцем зажглись.
Все колокольные звоны гудят.
Залит весной беззакатный наряд.
Ты ли меня на закатах ждала?
Терем зажгла? Ворота отперла?
28 декабря 1903

I

С.-Петербург, весна 1901 года
Я вышел. Медленно сходили
На землю сумерки зимы.
Минувших дней молодые были
Пришли доверчиво из тьмы...

Пришли и встали за плечами,
И пели с ветром о весне...
И тихими я шел шагами,
Провидя вечность в глубине...

О, лучших дней живые были!
Под вашу песнь из глубины

На землю сумерки сходили
И вечности вставали сны!..
25 января 1901. С.-Петербург

Ветер принес издалёка...

Ветер принес издалёка
Песни весенней намека,
Где-то светло и глубоко
Неба открылся клочок.
В этой бездонной лазури,
В сумерках близкой весны
Плакали зимние бури,
Реяли звездные сны.
Робко, темно и глубоко
Плакали струны мои.
Ветер принес издалёка
Звучные песни твои.
29 января 1901

Тихо вечерние тени...

Тихо вечерние тени
В синих ложатся снегах.
Сонмы нестройных видений
Твой потревожили прах.
Спишь ты за дальней равниной,
Спишь в снеговой пелене...
Песни твоей лебединой
Звуки почудились мне.
Голос, зовущий тревожно,
Эхо в холодных снегах...
Разве воскреснуть возможно?
Разве былое – не прах?
Нет, из господнего дома
Вышел родной и знакомой
Песней тревожить мой слух.
Сонмы могильных видений,
Звуки живых голосов...
Тихо вечерние тени
Синих коснулись снегов.
2 февраля 1901

Душа молчит. В холодном небе...

Душа молчит.
В холодном небе

Всё те же звезды ей горят.
Кругом о злате иль о хлебе
Народы шумные кричат...
Она молчит, — и внемлет крикам,
И зрит далекие миры,
Но в одиночестве двуликом
Готовит чудные дары,
Дары своим богам готов
Неустающим слухом ловит
Далекий зов другой души...
Так – белых птиц над океаном
Неразлученные сердца
Звучат призывом за туманом,
Понятным им лишь до конца.
3 февраля 1901

Ныне, полный блаженства...

Ныне, полный блаженства,
Перед Божьим чертогом
Жду прекрасного ангела
С благовестным мечом.
Ныне сжался, о Боже,
Над блаженным рабом!
Вышли ангела, Боже,
С нежно-белым крылом!
Боже! Боже!
О, поверь моей молитве,
В ней душа моя горит!
Извлеки из жалкой битвы
Истомленного раба!
15 февраля 1901

II

И тяжкий сон житейского сознанья

Ты отряхнешь, тоскуя и любя.

Вл. Соловьев

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо –
Всё в облике одном предчувствую Тебя.
Весь горизонт в огне – и ясен нестерпимо,
И молча жду, –тоскуя и любя.
Весь горизонт в огне, и близко появленье,
Но страшно мне: изменишь облик Ты,
И дерзкое возбудишь подозренье,
Сменив в конце привычные черты.
О, как паду – и горестно, и низко,

Не одолев смертельные мечты!
Как ясен горизонт! И лучезарность близко.
Но страшно мне: изменишь облик Ты.

Распутья (1902-1904)

Фабрика

В соседнем доме окна желты.
По вечерам – по вечерам
Скрипят задумчивые болты,
Подходят люди к воротам.
И глухо заперты ворота,
А на стене – а на стене
Недвижный кто-то, черный кто-то
Людей считает в тишине.
Я слышу всё с моей вершины:
Он медным голосом зовет
Согнуть измученные спины
Внизу собравшийся народ.
Они войдут и разбредутся,
Навалят на спины кули.
И в жолтых окнах засмеются,
Что этих нищих провели.
24 ноября 1903

Книга вторая (1904-1908)

Вступление

Ты в поля отошла без возврата.
Да святится Имя Твое!
Снова красные копыя заката
Протянули ко мне острие.
Лишь к Твоей золотой свирели
В черный день устами прильну.
Если все мольбы отзвенели,
Угнетенный, в поле усну.
Ты пройдешь в золотой порфире –
Уж не мне глаза разомкнуть.
Дай вздохнуть в этом сонном мире,
Целовать излучённый путь...
О, исторгни ржавую душу!
Со святыми меня упокой,
Ты, Держащая море и сушу
Неподвижно тонкой Рукой!
16 апреля 1905

Книга третья (1907-1916). Страшный мир.

В ресторане.

Никогда не забуду (он был или не был,
Этот вечер): пожаром зари
Сожжено и раздвинуто бледное небо,
И на желтой заре – фонари.
Я сидел у окна в переполненном зале.
Где-то пели смычки о любви.
Я послал тебе черную розу в бокале
Золотого, как небо, ай.
Ты взглянула. Я встретил смущенно и дерзко
Взор надменный и отдал поклон.
Обратясь к кавалеру, намеренно резко
Ты сказала: «И этот влюблён».
И сейчас же в ответ что-то грянули струны,
Иступленно запели смычки...я
Но была ты со мной всем презрением юным,
Чуть заметным дрожаньем руки...
Ты рванулась движеньем испуганной птицы,
Ты прошла, словно сон мой легка...
И вздохнули духи, задремали ресницы,
Зашептались тревожно шелка.
Но из глубы зеркал ты мне взоры бросала
И ,бросая, кричала: «Лови!..»
А монисто брэнчало, цыганка плясала
И визжала заре о любви.
19 апреля 1910

Вопросы и задания

1. Можно ли считать, что поэтическое творчество А. Блока автобиографично?
2. Как вы понимаете «единство» всего написанного поэтом? О какой «трилогии вочеловечения» говорит А. Блок?
3. Как связаны «Стихи о Прекрасной Даме» с младосимволизмом? Каково содержание образа Прекрасной Дамы?
4. Содержание женских образов в творчестве А. Блока всегда одно и то же (Прекрасная Дама) или их содержание изменяется? Смотрите циклы второй книги «Снежная маска», «Фаина», стихотворение «Незнакомка» («Город»).
5. Что означает название последнего цикла в первой книге стихов – «Распутья»? Какие произведения в данном цикле вы могли бы рассмотреть для аргументации своей точки зрения?
6. Во второй книге очень важен цикл «Город». Какой город для поэта был родным? Есть ли урбанистические пейзажи в произведениях цикла?

Например: «Все испуганно пьяной толпой / Покидают могилы домов.../ Вот – всем телом прижат под фабричной трубой / Незнакомый с весельем разгульных часов...» («Гимн», 1904). Восхищает ли город А. Блока, как восхищал В. Брюсова?

7. В стихотворении «Незнакомка», 1906 («Город») есть описание? Почему символист А. Блок включает в произведение реалистически достоверное описание жизни городской окраины? Какова роль сатирических деталей?

8. Дайте характеристику ритмико-интонационного своеобразия приведенных строк стихотворения из цикла «Город»:

*Ночь. Город уgomонился.
За большим окном
Тихо и торжественно,
Как будто человек умирает.*

*Но там стоит просто грустный,
Расстроенный неудачей,
С открытым воротом,
И смотрит на звёзды.*

9. Каково содержание понятия «страшный мир» в стихах А. Блока? Приведите примеры (не менее трех).

10. Почему А. Блок поместил в цикл «Родина» (третья книга) стихотворение «На железной дороге»? Охарактеризуйте героиню стихотворения. Каково значение деталей ее облика: «в цветном платке», «косы», «красивая и молодая»? Для чего необходима деталь пейзажа: «во рву некошеном»? Каково значение цвета вагонов поезда: «молчали жёлтые и синие,/ в зелёных плакали и пели»?

11. Перечитайте стихотворение «Россия» (цикл «Родина»). Охарактеризуйте женский образ. Можно ли считать, что образу России придаются черты национального характера. Какие детали указывают на это?

12. Познакомьтесь с текстом поэмы «Соловьиный сад» (1915). Какие черты романтического произведения можно выделить – на уровне сюжета, на уровне поэтических приемов?

13. Какова тема поэмы «Соловьиный сад»? Актуален ли вопрос, который А. Блок доверяет своему герою: «Наказанье ли ждёт иль награда, / Если я уклонюсь от пути?» Интерпретируйте данные строчки.

14. Почему А. Блок называл свои поэтические произведения, которые он включил в собрание сочинений, «романом в стихах» - «трилогией вочеловечения»? Какую традицию развивает А. Блок, обращаясь к жанру «романа в стихах»?

15. Напишите эссе по теме «Творчество А. Блока». Вариант темы: «Современные толкования поэмы А. Блока «Двенадцать»». Перечитайте поэму «Двенадцать» (1918). Познакомьтесь с

современными интерпретациями поэмы А. Блока в научной литературе (по «Списку научной литературы» Хрестоматии). Какая трактовка вам близка: «Двенадцать» - поэма, которая воспеваает революцию или «отпевает» её?

3.5. Творчество В.В. Маяковского

В истории русского футуризма Владимир Маяковский (1893-1930) – самый известный поэт, представляющий течение кубофутуристов (группа «Гилея»). О себе и своем пути В. Маяковский рассказал в автобиографии «Я сам», без которой невозможно понять логику деятельности поэта, изменившего облик русской поэзии в XX в. Влияние новаторской системы В. Маяковского распространилось не только на отечественную поэзию, но и на другие национальные литературы Европы и мира. Его поэзия переведена на сотни языков.

Особенностью пути В. Маяковского в литературу является обстоятельство его раннего увлечения политической деятельностью (причастность к большевистским кругам, арест за распространение прокламаций и тюрьма (1909)). В 1910 г. будущий поэт поступает в московское училище живописи, ваяния и зодчества», где и знакомится с художниками-кубистами братьями Бурлюками. Именно Д. Бурлюк, познакомившись с первой тетрадью стихотворений, оценил их как гениальные и уверил В. Маяковского в необходимости сосредоточиться на поэтической деятельности. Он стал участником группы футуристов, написавших «Пощёчину общественному вкусу» (1912) и в это же время состоялся дебют В. Маяковского (публикация стихотворений «Ночь», «Утро»). Поэт принимает участие в сборниках «Требник троих», «Дохлая луна», «Рыкающий Парнас» и постепенно выдвигается в авангард группы кубофутуристов.

У В. Маяковского постепенно формируется представление о Поэте. В период футуризма – поэт, подобно сверхчеловеку, поднимается над толпой, противостоит ей. В ранней лирике поэт ощущает одиночество, хотя избирает его сознательно: он отворачивается от современного общества с его буржуазными ценностями, не принимает обывательство, пошлость. Эпатаж, присущий поэтам «Гилеи», вполне отвечает его собственному внутреннему ощущению.

Выступления перед публикой были очень важны для В. Маяковского и в дореволюционный период, и после 1917 г. «Желтая кофта» поэта стала частью его творческого облика («кофта фата»). В таких стихотворениях, как «Нате!» (1913), «Вам» (1915) создается коллективный образ «толпы», которой противостоят поэты-футуристы: толпа «бездарных, многих, думающих, нажраться лучше как». В историю русской поэзии начала XX в. В.Маяковский входит как поэт–урбанист. Толпа, которую он изображает в ранних стихотворениях, - это люди

улиц. Образ города создается в стихотворениях : «Шумики, шумы, шумища», 1913, «Адище города», 1913). В этих произведениях продолжена традиция изображения города в русской поэзии (Некрасов, Брюсов, Блок). У В. Маяковского свой город. «Маяковский писал о городе-властелине, городе-насильнике, в котором люди либо вовсе отсутствуют, либо оказываются простыми статистами» (А. Субботин).

Скандалная слава сопровождала сборник из нескольких стихотворений «Я» (1913). Лирический герой отмечен печатью противоречий. С одной стороны, герой готов пожертвовать собой ради людей, обладает чувством сострадания, а с другой – проявляет агрессию в ее последней степени. Стихотворение «Несколько слов о себе самом» начинается словами: «Я люблю смотреть, как умирают дети».

Агрессивность как черта поведения кубофутуриста В. Маяковского и черта его лирического героя – характерная особенность раннего творчества. Не удивительно, что лирический герой то и дело переходит на громкий крик, истерику. Например, в стихотворении «Мама и убитый немцами вечер» (1914) герой кричит: «Ах, закройте, закройте глаза газет!»

В декабре 1913 г. состоялось представление в Петербурге трагедии «Владимир Маяковский». Славу поэту, который выступил героем, режиссером, постановщиком принес в этот период не только драматический опыт, но и опыт создания больших поэтических форм. Именно в дореволюционный период В. Маяковского стали воспринимать как большого поэта, в ряду с выдающимися современниками (А. Блоком, В. Брюсовым).

Основные мотивы дореволюционного творчества включает в себя поэма «Облако в штанах». В XX в. это произведение было воспринято как одно из самых сильных в мировой литературе произведений о любви. Автор поэмы еще связан с футуризмом в период создания произведения в 1914-1915 гг., но в то же время преодолевает его «установки» - неосознанно. Жанр обозначен как «тетраптих». Первоначально поэма носила название «Тринадцатый апостол» (название было запрещено цензурой). По замыслу поэта, поэма должна была стать сводом правил футуристического искусства. В историю отечественной литературы произведение вошло как антихристианское. Мотив «богоборчества» определяет содержание поэмы, его основные образы. Герой поэмы, переживающий личную любовную драму, переступает все возможные и невозможные пределы. Бросает вызов Богу. Этот герой готов уничтожить созданный Богом мир. Эмблематически героя В. Маяковского в «Облаке в штанах» можно представить огромным. А Бога поэт-футурист намеренно изображает «крохотным». Насилие героя Маяковского в произведении тесно связано с общим состоянием, в котором находится мир. Обратим внимание на

годы создания поэмы «Облако в штанах». Отношение к Первой мировой войне у поэта было отрицательным. К насилию, захлестнувшему мир, приведшему мир к хаосу, В. Маяковский относился с категорическим неприятием. Бунт его героя против Бога завершается личным крахом:

Глухо.

Вселенная спит,

Положив на лапу

С клещами звезд огромное ухо.

Обновление всей художественной системы В. Маяковского произошло уже в 1917 г. Его произведение «Революция (поэтохроника)» стало рубежом между дореволюционными произведениями и последующим творчеством. Изменения затронули образ лирического героя, жанрово-видовые предпочтения. Обновилась тематика, проблематика поэзии В. Маяковского. Приятие тенденциозности в искусстве привело к тому, что собственно лирические стихотворения уступили место актуальным произведениям. Тема любви в ее высочайшем художественном воплощении, как это было в поэме «Облако в штанах», постепенно отодвигается во «второй ряд». Главным же в советский период для В. Маяковского было ожидание «далекого прекрасного будущего» (Ю. Карабчиевский), каждодневная работа на благо молодой Социалистической Республики.

А вы могли бы?

Я сразу смазал карту будня,
плеснув краску из стакана,
я показал на блюде студня
косые скулы океана.

На чешуе жестяной рыбы
Прочёл я зовы новых губ.

А вы

ноктюрн сыграть

могли бы

на флейте водосточных труб?

1913

Адище города

Адище города окна разбили

на крохотные, сосущие светом адки.

Рыжие дьяволы, вздымались автомобили,

над самым ухом взрывая гудки.

А там, под вывеской, где сельди из Керчи, -
сбитый с толку старикашка шарил очки

и заплакал, когда в вечереющем смерче
трамвай с разбега взметнул зрачки.

В дырах небоскребов, где горела руда
И железо поездов громоздило лаз,-
крикнул аэроплан и упал туда,
где у раненого солнца вытекал глаз.
И тогда уже – скомкав фонарей одеяла,
ночь излюбилась, похабна и пьяна,
а за солнцами улиц где-то ковыляла
никому не нужная, дряблая луна.
1913

Нате!

Через час отсюда в чистый переулок
вытечет по человеку ваш обрюзгший жир,
а я вам открыл столько стихов шкатулок,
я – бесценных слов мот и транжир.

Вот вы, мужчина, у вас в усах капуста
где-то недокушанных, недоеденных щей;
вот вы, женщина, на вас белила густо,
вы смотрите устрицей из раковины вещей.

Все вы на бабочку поэтиного сердца
взгромоздитесь, грязные, в калошах и без калош.
Толпа озвереет, будет тереться,
ощетинит ножки стоглавая вошь.

А если сегодня мне, грубому гунну,
кривляться перед вами не захочется –
я захохочу и радостно плюну,
плюну в лицо вам
я – бесценных слов транжир и мот.
Осень 1913

Вопросы и задания

1. Какую роль в формировании культуры авангарда сыграли труды А. Шопенгауэра и Ф. Ницше? Повлияла ли на мировоззрение В. Маяковского западная европейская философия?
2. В каких сборниках, перечисленных далее, участвовал В. Маяковский: «Дохлая луна», «Рыкающий Парнас», «Я!», «Танго с коровами»?
3. Кто является автором трагедии «Владимир Маяковский»?

4. Кто является автором оперы «Победа над солнцем»?
5. Как объяснить «крайность» теоретических умозаключений В. Маяковского, принявшего идею В. Хлебникова о «самовитом слове»? В докладе «Пришедший сам» (1913) он сформулировал тезисы: «Слово против содержания; Слово против языка [прежнего литературного]; Слово против ритма (музыкального, условного) и др.?
6. Проанализируйте стихотворение «Ночь» В. Маяковского. Выделите те образы, в создании которых участвовали элементы другого вида искусства – живописи, мышления в «красках».
7. Какова природа метафорической образности в стихотворении «Ночь»? Какая развернутая метафора использована поэтом для создания образа ночи в современном городе?
8. Прочтите трагедию «Владимир Маяковский». Приведите доказательства того, что автор произведения наделяет центрального героя чертами «человекобога»?
9. В каком большом произведении, написанном В. Маяковским до 1917 г., мотив «богоборчества» звучит наиболее сильно, открыто?
10. Изучите труд Ю. Карабчиевского «Воскресение Маяковского» (1990). Как трактует исследователь содержание поэмы «Облако в штанах»? Какие противоречивые грани выделяет критик в образе лирического героя в дореволюционный период?
11. Можно ли говорить о герое-пророке в «Облаке в штанах»? Найдите аргументы, подтверждающие первоначальный замысел В. Маяковского – назвать поэму «Тринадцатый апостол».
12. Перечитайте гл. 1 поэмы «Облако в штанах». Какова главная тема всего произведения? Как она раскрывается в гл.1-й? Найдите примеры использования поэтом-футуристом художественного психологизма в сцене свидания героя с Марией.
13. Изучите критическую литературу по творчеству В. Маяковского. Ответьте на вопрос: «Какие мотивы звучат в четырёх частях «Облака в штанах»?»?
14. Перечитайте стихотворения В. Маяковского периода 1913-14 гг. Верно ли утверждение, что в стихотворениях этого времени преобладает мотив «одиночества»? Аргументируйте примерами из стихотворений «Послушайте», «Скрипка и немножко нервно».
15. В произведениях поэта-кубофутуриста В. Маяковского звучат лермонтовские мотивы «одиночества», используется художественный психологизм: о каком отказе футуризма от художественных достижений русской классической литературы (см. манифест «Пощёчина общественному вкусу») может идти речь? Обратитесь к научной литературе. Верно ли, что в маяковствоведении существует проблема футуризма Маяковского (его последовательности)? Как вы думаете, почему Горький в 1915 г. воскликнул: «Никакого футуризма нет...»? Продолжите цитату, воспользовавшись справочной литературой.

СПИСОК ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ

1. Андреев Л.А. Баргамот и Гераська. Петка на даче. Ангелочек. Жизнь Василия Фивейского. Иуда Искариот. Рассказ о семи повешенных. Красный смех. Стена. Мысль. Бездна. К звездам. Жизнь Человека. Савва. Собачий вальс. Анатэма.
2. Ахматова А.А. Вечер. Четки.
3. Бальмонт К.Д. Горящие здания. Будем, как солнце. Фейные сказки. Злые чары.
4. Белый А. Петербург. Лирика
5. Блок А.А. Стихи о Прекрасной Даме. Распутья. Возмездие (цикл). Ямбы (цикл). Родина (цикл). Роза и крест. Соловьиный сад. Возмездие (поэма). Снежная маска. Скифы. Двенадцать
6. Брюсов В.Я. Огненный ангел. Юному поэту. Творчество. Младшим. Я. З.Н. Гиппиус. Творимая легенда.
7. Бунин И.А. Поэзия. Легкое дыхание. Митина любовь. Чаша жизни. Братья. Господин из Сан-Франциско. Танька. Сны Чанга. Антоновские яблоки. Деревня. Суходол. «Темные аллеи», «Жизнь Арсеньева».
8. Горький М. Песня о Соколе. Песнь о Буревестнике. Макар Чудра. Челкаш. Мальва. Человек. Старуха Изергиль. Фома Гордеев. Дело Артамоновых. Городок Окуров. По Руси. На дне. Варвары. Мещане. Дачники. Дети солнца. Несвоевременные мысли. Дело Артамоновых. Жизнь Клима Самгина. Егор Булычев и другие.
9. Гумилев Н.С. Путь конкистадоров. Жемчуга (ред. 1910). Чужое небо. Колчан. Мик. Веселые братья. Дитя Аллаха. Гондла. Отравленная туника.
10. Куприн А.И. Поединок. Гамбринус. Одиночество. Суламифь. Гранатовый браслет. Олеся. Молох.
11. Мандельштам О.Э. Камень. Tristia.
12. Маяковский В.В. Все стихи дооктябрьского периода. Облако в штанах. Владимир Маяковский. 150000000. Мистерия-Буфф. Люблю. Про это. В.И. Ленин. Хорошо! Во весь голос. Клоп. Баня. Стихи
13. Мережковский Д.С. Христос и Антихрист (трилогия).
14. Северянин И. Стихи из сборников разных лет.
15. Сологуб Ф.К. Мелкий бес. Чертовы качели. Мы плененные звери...
16. Хлебников В. Зангези. Заклятие смехом. Журавль. Зверинец.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Список справочной и учебной литературы

1. Антология художественных концептов русской литературы XX века / ред. и авт.- сост. Т.И. Васильева, Н.Л. Карпичева, В.В. Цуркан.- М. : Флинта: Наука, 2013. - 356 с.
2. Баевский В.С. История русской литературы XX века. Компендиум. –М.: Языки славянской культуры, 2003. - 448 с.
3. Поэтические течения в русской литературе конца XIX начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика: хрестоматия /сост. А.Г.Соколов. М. .: Высшая школа,1988.-368 с.
4. Русская литература рубежа веков (1890 начало 1920-х годов): В 2 кн./ ИМЛИ РАН Кн.1. М., 1999. Кн.2. М., 2001. -768 с.
5. Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы. Учебник для студентов вузов / В.Н.Альфонсов, В.Е.Васильев, А.А.Кобринский и др.; под ред. С.И.Тиминой. СПб: Издательство «Logos»; М.: Высшая школа, 2002. Высшая школа, 2000.-430с.586 с.
6. Смирнова Л.А. Русская литература конца XIX начала XX века. М.: Просвещение,2001.-400с.
7. Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX начала XX века. 4-е изд., перераб. и доп. М.: Высшая школа, 2000.-430с.

Список научной литературы

1. Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей: В 2 т. Т.2. – М.ТЕРРА-Книжный клуб; Республика, 1998. – 228 с.
2. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Литературное наследство. Т.92: В 5 кн. М.: РАН ИМЛИ, 1981-1987. – 415 с.
3. Алексеева Л.Ф. А.Блок и русская поэзия 1910-1920- гг.: Учебное пособие / Моск. пед. ун-т.– М. 1996. – 109 с.
4. Бедрикова М.Л. О перспективах преподавания сравнительного литературоведения (русско-сербские культурные параллели) / Наслеђе.VolumeXIV. Issue /37/ 2017. С. 83-94.
5. Безносков ВТ. Русская философия конца XIX начала XX в. о смысле жизни и назначении человека // Смысл жизни в русской философии конца XIX — начала XX в.: Антология. СПб.: Наука, 1995 – 380 с.
6. Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., ступит ст. и прим. Л.А.Сугай. М.: Республика, 1994. -528 с.
7. Богомоллов Н.А. Русская литература начала XX в. и оккультизм. М.: Новое литературное обозрение, 1999. -550с.

8. Бройтман С.Н. Русская лирика XIX — начала XX в. в свете исторической поэтики (Субъектно-образная структура). М.: Изд-во РГГУ, 1997.-307 с.
9. Быстрое В.Н. Идея обновления мира у русских символистов (Д.С. Мережковский и А. Белый) // Русская литература. 2003. № 3. С.3-21.
10. Виленкин В. Образ «ветра» в поэтике А.Ахматовой // Вопросы литературы. 1995.№3. С.138-152.
11. Гаспаров Б.М. Тема святочного карнавала в поэме А.Блока «Двенадцать» //Гаспаров Б.М. Очерки русской литературы XX века. М.: Наука, 1994. – С.4-27.
- 12 Гаспаров Б. М. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века»: антология. М.: РАН ИМЛИ, 1993. – С.5-44.
13. Гаспаров Б М. Русские стихи 1890-1925 гг. в комментариях. М.: Высшая школа,1993.-271 с.
14. Давидсон А.Б. Муза странствий Гумилева. М.: Наука, изд. фирма «Восточная литература», 1992.-319 с.
- 15.Давидсон А.Б. Николай Гумилев: Поэт, путешественник, воин. М.: Наука, изд. фирма «Восточная литература», 2001. -414 с.
16. Данилевский Р.Ю. Русский образ Ницше (Предыстория и начало формирования) // На рубеже XIX-XX вв. М.; Правда., 1991.С.5-40.
- 17.Жирмунский В.М. Творчество А.Ахматовой. Л.: Наука, 1973. -183 с.
- 18.Заманская В.В. Русская литература первой трети XX в.: проблема экзистенциального сознания. Екатеринбург, Магнитогорск, 1996. -408 с.
19. Иезуитова Л.А. Что называли «золотым» и «серебряным» веком в культурной России XIX начала XX в. // Гумилевские чтения: Материалы международной конференции филологов-славистов. СПб., 1996. С. 18-22.
- 20 Клинг О.А. Поэтический стиль Марины Цветаевой и приемы символизма: притяжение и отталкивание // Вопросы литературы. 1992. Вып.3. С.74-93.
21. Ключ Э. Ницше в России. Революция морального сознания. СПб.: Акад. Проект, 1999.-240 с.
- 22.Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX вв. М.: Изд.-во МГУ, 1990.-336 с.
23. Колобаева Л.А. «Место человека во вселенной» (Философия личности и видение мира в поэзии О.Мандельштама) // Вестник МГУ. Сер.9. Филология.1991. № 2. С.3-14.
24. Колобаева Л. А. «Право на субъективность». А.Ремизов и Л.Шестов // Вопросы литературы. 1994. № 5. С.46-76.
25. Лавров А.В. «Соловьиный сад» А.Блока. Литературные реминисценции и параллели // Биография и творчество в русской культуре н. XX в. Блоковский сб. IX. Учен. зап.Тартус. Ун-та. Вып. 857. Тарту, 1989. С.71-78.

26. Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск: Водолей, 2000. — 703с.

27. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. Статьи и исследования. Заметки. Рецензии. Выступления. СПб.: Искусство СПб, 1996. -848 с.

28.Лотман Ю.М., Минц З.Г. Литература и мифология // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 13. Тарту, 1981. С.35-55.

29.Магомедова Д.М. О генезисе и значении символа «мировой оркестр» в творчестве А.Блока // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. 1974. № 5. С. 10-19.

30. Магомедова Д.М. Блок и Вагнер // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А.А.Блока и русская культура XX в.» Тарту, 1975. С.103-107.

31. Магомедова Д.М. А.А.Блок. «Нечаянная радость» (источники и структура сборника) // Учен. зап.Тартус. Ун-та. Блоковский сб. VII. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX в. Вып.735. Тарту, 1986.

32.Малмстад Д.Э. Ходасевич и формализм: несогласие поэта // Русская литература XX в. Исследования американских ученых. СПб.: Академический проект, 1993. С.284-302.

33. Минц З.Г. Поэтический идеал молодого Блока// Блоковский сб.1. Тарту, М.: Гослитиздат, 1964. С. 172-225.

34. Минц З.Г. Две модели времени в лирике Вл.Соловьева // Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1966. С.96-104.

35. Минц З.Г. Структура «художественного пространства» в лирике А. Блока // Труды по русской и славянской филологии. Т.XV. Тарту, 1970. С.203-293.

36. Минц З.Г. Строение «художественного мира» и семантика словесного образа в творчестве А.Блока 1910-х гг. // Тезисы 1 Всесоюзной (111) конференции «Творчество А.А.Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975. С.43-47.

37. Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Творчество А.А.Блока и русская культура XX в. Блоковский сб. IV. Тарту, 1979. С.76-120.

38. Минц З.Г. А.Блок в полемике с Мережковскими // Блоковский сб. 1У. Тарту, 1980. С.116-122.

39. Минц З.Г. Ал.Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. Александр Блок и русские писатели / Вступ. ст. А.В.Лаврова. СПб.: искусство, 2000,- 782 с.

40. Осипова Н.О. Мифопоэтический анализ поэзии Серебряного века // Наука о литературе в XX в. (История, методология, литературный процесс). М.: Художественная литература, 2001.- С.213-234.

41. Павловский А.И. На перекрестке дорог (Лирический дневник М.Цветаевой 1917-1920)//Нева. 1988. № 7.- С.177-194.
42. Павловский А.И. Анна Ахматова: Жизнь и творчество. М.: Просвещение, 1991.-190 с.
43. Павловский А.И. Куст рябины. О поэзии Марины Цветаевой. Л: Сов. писатель, 1989.-352 с.
- 44.Русский космизм: Антология философской мысли. М.: «Педагогика-пресс», 1994.- 368 с.
- 45.Серебряный век в России: Избранные страницы. М.: Радикс, 1993.-340 с.
46. Слободнюк С.Л. Соловьиный ад. Трилогия вочеловечения Александра Блока: онтология небытия [Текст]: / С. Л. Слободнюк. - Санкт-Петербург :Алетейя, 2002. - 372 с..
47. Слободнюк С.Л. "Дьяволы" "серебряного" века (древний гностицизм и русская литература 1890-1930 гг.) / С. Л. Слободнюк. - Санкт-Петербург :Алетейя, 1998. – 425 с.
48. Слободнюк С.Л. Рыцарь Утренней Звезды :Миры Николая Гумилева : монография / С. Л. Слободнюк. С-Пб : Издательство СПбГПУ, 2010. – 360 с.
- 49.Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.Издательская группа "Прогресс" - "Культура», 1995.-624 с.
- 50 Цуркан В.В. «Тайна» гения в статье П. Струве «Дух и слово Пушкина» (К истории белградской пушкинианы)// Наследие. Volume XIV. Issue /37/ 2017. P. 115-121.
- 51.Энциклопедия символизма : Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. / Ж.Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др.; Науч. ред. и авт. Послесловие В.М.Толмачёв; пер. с фр. – М.: Республика, 1999. – 429 с.
- 52.Эткинд А. Содом и Психея. Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М.:ИЦ-Гарант,1996. -413 с.
53. Эткинд А. Хлыст: Секты, литература и революция. М.: Новое литературное обозрение, 1998.-688 с.

Учебное текстовое электронное издание

**Бедрикова Майя Леонидовна
Цуркан Вероника Валентиновна**

**ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 1890–1920-Х ГОДОВ
(РУССКАЯ СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА)**

Хрестоматия

1,00 Мб

1 электрон. опт. диск

г. Магнитогорск, 2018 год
ФГБОУ ВО «МГТУ им. Г.И. Носова»
Адрес: 455000, Россия, Челябинская область, г. Магнитогорск,
пр. Ленина 38

ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный
технический университет им. Г.И. Носова»
Кафедра языкознания и литературоведения
Центр электронных образовательных ресурсов и
дистанционных образовательных технологий
e-mail: ceor_dot@mail.ru