

Федеральное агентство по образованию
Российской Федерации
Воронежский государственный университет

СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК

(история русской литературы XX века)

Учебное пособие и планы практических занятий

по специальности

031001 (021700) – Филология

ОПД.Ф.03.1

Воронеж 2005

Утверждено научно-методическим советом филологического факультета, протокол № 5 от 5.04. 2005 года.

Составитель – кандидат филологических наук, доцент Бердникова О. А.

Пособие подготовлено на кафедре русской литературы XX века филологического факультета Воронежского государственного университета. Рекомендуются для студентов 4 курса дневного отделения филологического факультета.

Серебряный век русской литературы

Серебряный век – уникальное явление русской культуры. Охватывая хронологически около трех десятилетий (1892 – 1921), этот период явился целой эпохой по насыщенности и разнообразию поэтических, живописных, музыкальных, театральных, философских течений, теорий, стилей, идей. Серебряный век – это особый тип художественного сознания, во многом принципиально иной образ мышления, что привело к формированию новой модификации русской культуры.

Серебряный век – особый период в истории русской литературы, закономерно пришедший на смену «веку золотому». Но если понятие «золотой век» так и осталось общепринятой метафорой, характеризующей высшую степень художественного совершенства русской классики XIX века, то серебряный век в настоящее время воспринимается как научный термин и поэтому не нуждается в кавычках при написании. При этом утрачивается диктуемый аналогией оценочный критерий: серебряный не означает хуже, ниже, менее ценный, чем золотой. Ведь идея прогресса (как и регресса) не применима к художественным явлениям и является, по замечанию О. Мандельштама, «самым отвратительным видом школьного невежества». Многие произведения этого периода стали классикой литературы XX века, но именно принципиальная новизна этого века определила собой духовные, эстетические и собственно художественные особенности этой классики.

Жажда обновления, модернизации охватила все виды художественного творчества и реализовалась в появлении модернизма как новой формы художественного сознания. В поэзии серебряного века модернистские тенденции воплотились в трех основных течениях – символизме, футуризме и акмеизме, а в прозе – в появлении неореализма, экзистенциализма, неонатурализма. Определенная трансформация произошла и в собственно реалистическом типе творчества, сохранившем традиции русской классики XIX века. Существенно реформировались русский театр и драматургия серебряного века, что привело к появлению принципиально новых концепций театрального искусства – системе К. С. Станиславского, театру В. Э. Мейерхольда, к драматургическим новациям в творчестве А. Блока и Л. Андреева.

Тема 1. Русский символистский роман

Символистская картина мира нашла свое воплощение в жанре символистского романа. Русские символисты, отвергая традиционную форму романа, пытались создать принципиально новую и предложили свою модификацию русского романа. Процесс жанрового обновления романа в модернизме идет по пути создания целостной картины мира на основе мифологизации как основного способа познания и конструирования бытия в тексте. Символистский роман есть миф, так как персонажи, ситуации и отдельные элементы повествования возводятся к вполне определенным, бытующим в кругу символизма концепциям, идеям, теоретическим построениям, а также к мифологическим и культурным архетипам, которые указывают на их глубин-

ную сущность. В таком романе бесконечные ряды значений, формирующие символы, – это процесс становления мифа, а миф – основа сюжетной композиции, реализующей художественную концепцию романа. Развертывание символического ряда становится мощным средством художественного обобщения.

В символистском романе автор – абсолютное творческое и творящее начало. Такой роман, будучи «творимой легендой» (мифом), в своих жанровых очертаниях полностью порождается творящим субъектом. Автор обладает абсолютной творческой свободой, заявляет свое право на творческую игру, подчеркнутую условность, театрализацию повествования, сложную пространственно-временную организацию текста. «Символические формы времени возникают в символистском романе за счет контаминации различных систем времяисчисления, в конечном счете подчиняющихся универсальной дихотомической системе: время – вечность (отрицание времени)» (С. Ильев). Художественное пространство, сохраняя конкретные признаки топологии, реализуется в символических рядах с широким диапазоном модификаций, возникающих благодаря общей мифопоэтической природе символистского текста.

Все символисты так или иначе стремились реализовать в своей творческой практике соловьевскую идею синтеза, и в таком жанре, как роман, идея синтеза находила свое наиболее полное выражение. В модернизме автор «пытается сконструировать, алхимически синтезировать из разрозненных осколков целостность жизни, миф бытия» (Н. Рымарь). Модернистский роман может быть назван символистским только при условии, что в его системе фундаментальное место принадлежит категории символа и диалектически связанной с ней категорией мифа.

Ф. Сологуб (1863-1927) представляет «старшее» поколение русских символистов наряду с Д. Мережковским, З. Гиппиус, В. Брюсовым, К. Бальмонтом. Именно Ф. Сологуб является одним из творцов символистского романа как особого жанра. **Роман Ф. Сологуба «Мелкий бес» (1902)** оказал существенное влияние на развитие русского романного творчества всего XX века. Роман выдержал девять изданий до революции и шесть после революции 1917 года. В основе художественной концепции Ф. Сологуба лежит представление о том, что бытие двомирно, и в процессе познания человеку открываются две истины как два способа понимания мира: иронический и лирический. «Две истины, два познания даны человеку. Одна истина, один способ понимания мира – ирония. Она принимает мир до конца. Этим покорным принятием мира она вскрывает роковые противоречия нашего мира, уравнивает их... Другая истина о мире – лирика. Она отрицает и разрушает здешний мир и на великолепных развалинах его строит новый. К радости этого нового мира вечно влечется слабое сердце человека, – так писал Ф. Сологуб в статье «Искусство наших дней»(1915). Эти две тенденции универсальны: они направляют внутренний мир человека, они же проникают в художественный процесс, отсюда по Сологубу и «всякая поэзия представляет сочетание иронии и лирики в том или ином взаимном отношении». Так писа-

тель-символист семантически переориентирует понятия иронии и лирики: ирония призвана вскрыть противоречия на уровне земной жизни, принимает этот уродливый мир, а лирика, отрицая материальный мир, противопоставляет ему мир идеальный. Такое ироническое утверждение и лирическое отрицание проясняют характер смеха в творчестве Сологуба, смех становится проявлением мистической сути бытия как двоемирия, и следовательно так же амбивалентен: смех может быть прославлением, сакральным (лирика) и осмеянием, профанным (ирония). Поэтому-то поведение всех действующих лиц романа характеризуется через смеховые реакции, а в самом романе, согласно концепции Ф. Сологуба, можно увидеть мир иронический (мир передонощины) и мир лирический, представленный сюжетной линией Людмилы Рутиловой и Саши Пыльниковой, но, прежде всего, образом автора.

Проблематика, система образов и поэтика романа Ф. Сологуба «Мелкий бес»

Вопросы и задания

1. Иронический (смеховой) мир романа
 - а) профанный смех в романе: соотнести смеховые характеристики основных персонажей с их портретными, поведенческими и речевыми характеристиками;
 - б) игры и розыгрыши как основной сюжетно-композиционный прием;
 - в) недотыкомка и ее двойники в ироническом мире романа;
2. Лирический мир романа
 - а) символика имен, фамилий, цветов Людмилы Рутиловой и Саши Пыльникова
 - б) мифологизация персонажей и их отношений;
 - в) образ автора и способы его воплощения в повествовании;
3. Тексты и образы мифологии, фольклора, русской и мировой литературы в романе и их авторское осмысление. Какова художественная функция аллюзий и реминисценций в символистском тексте?
4. Смысл названия романа и его связь с основными образами и героями.
5. К вопросу о поэтике символистского романа.

Основная литература

1. Сологуб Ф. Свет и тени: Избранная проза / Ф. Сологуб. – Минск, 1988. – С. 17-208.
2. Минц З. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З. Минц // Поэтика русского символизма. - СПб., 2004. – С.59-96.
3. Колобаева Л. Русский символизм / Л. Колобаева. – М., 2000. – 294с.

Дополнительная литература

1. Розенталь Ш. Символический аспект романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» / Ш. Розенталь, Х. Фоули // Русская литература XX века : исследования американских ученых. - СПб., 1993. – С. 6-23.

2. Пайман А. История русского символизма / А. Пайман. – М., 2002. – 414 с.
3. Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX-начала XX веков: В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый / Л. Силард // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. – Л., 1984. – С. 265-288.
4. Ильев С. Русский символистский роман : аспекты поэтики / С. Ильев. – Киев, 1989. – 170с.

Тема 2. Поэзия символизма

«Младшее» поколение символистов (А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов, С. Соловьев, Эллис) осознанно стремилось выйти за рамки литературной школы. В представлении «соловьевцев» символизм должен был явить собой особый тип миропонимания. Младосимволисты поставили перед собой задачу преодолеть декадентские настроения и декларированный «старшими» индивидуализм: «Нас называли «символистами второй волны», для меня это означало: «символисты», но не декаденты» (А. Белый). Одним из путей преодоления индивидуализма стало для них обращение к теме России, ее исторической судьбы. А. Белый называл своих единомышленников «индивидуалистами, повернувшимися к России». Младосимволизм претендовал на создание особой формы искусства – **«теургии»**, религиозного в своей сущности искусства, способного оказывать преобразующее влияние на человека и устройство жизни. Такое искусство должно прозревать сакральный смысл в «житейском шуме», как писал Вл. Соловьев в стихотворении «Милый друг...», ставшем программным для символизма, а Вячеслав Иванов утверждал: «Поэт всегда религиозен, потому что всегда – поэт». Вот почему именно символистам «второй волны» потребовался новый язык искусства, и именно они разработали теории символа и мифа.

Метод символизации – основной способ создания образа в искусстве символизма. Однако искусство по определению обладает способностью обобщать, а значит, в максимально концентрированном виде представить сущностные грани бытия, то есть символизировать. Ведь символ (по словарю В. И. Даля) – это сокращение. Перечень, сущность в немногих словах или значок, это картинное изображение знаками с переносным, иносказательным значением. Символизм как неоромантический в основе своей тип художественного творчества опирается на платоновское разграничение мира явлений и мира идей. Но для младосимволистов главным становится не противопоставление двух миров, а напротив, их взаимодействие и взаимопроникновение, опирающееся на идею всеединства Вл. Соловьева. Символ становится для них связующим звеном и способом проникновения из мира реального в мир идей.

Символ раскрывается в эмблематических рядах: вербальных, логических, культурно-исторических, идеологических – значений, при этом ряд разворачивается в обратном порядке – не от символа, а к символу. Символ собирает разобщенные моменты бытия и воспринимает их как элементы единого космологического религиозного мифа, то есть объединяет бытийно-

смысловые начала, что и делает символизм мифотворчеством. Познание в искусстве символизма осуществляется «как воспоминание» (Платон), а поэт рассматривается как орган народного воспоминания. Но это познание прежде всего культурной истории человечества, ориентация на культурные, исторические, этнографические мифологемы.

Центральной фигурой русского символизма был **А. Блок (1880-1921)**, которого А. Белый по праву называл «челом века». Поэт принял в свою душу все катаклизмы и кризисы рубежной эпохи и вместе с тем отразил в своем творчестве духовную драму человека XX века в целом. Определяющей чертой поэтического мышления Блока был историзм, проявившийся в том, что «он превратил понятия временного и вечного в исторические понятия» (К. Исупов). Для символистов мировая и национальная история предстают как художественные произведения, «тексты», отсюда в основу их историзма положен принцип аналогии, а конечная цель такого аналогового историзма – синтез.

Важнейшей мифологемой русской (и мировой) истории становится для А. Блока Куликовская битва, дающая ему возможность для познания глубинной природы событий прошлого, настоящего, будущего, а самое главное – для прозрения метафизической, религиозной сущности явлений. Именно цикл **«На поле Куликовом» (1908)** позволяет выявить основные символы творчества А. Блока, которые «коренятся в самой глубине его личности, своим разворачиванием определяют его жизнь и даже – смерть. Они имеют для него трагическое значение. Некоторые из них имеют такое значение и для всех нас. Таков прежде всего символ России» (Г. Федотов). Цикл «На поле Куликовом» явился важнейшим этапом духовно-творческой эволюции поэта, определяющую особенность которой пронизательно отметила З. Гиппиус в статье «Мой лунный друг»: «Блок по существу был верен. А если не верен, – так срывался с грохотом в такие тартарары, что и костей не соберешь». «Верность» и «измены» становятся константами его духовного пути, воплощаются в целом ряде символов и соотносятся с особенностями русского национального сознания.

«Верность» и «измены» в цикле А. Блока «На поле Куликовом»
(К проблеме анализа лирического цикла)

Вопросы и задания

1. Лирический цикл и его основные характеристики.
2. Лирическое «я» и «ты» (Ты) в цикле: выявить символические ряды значений.
3. Противоречивость образа-символа степи в 1 стихотворении: основные темы-настроения, заданные этим образом, их мотивная и метрическая эволюция в других стихах цикла.
4. Символизация и мифологизация образов русичей и татар в цикле. Почему на бой с «татарвой» Русь мчится, неся « в груди» «татарскую древнюю волю»?

5. Куликовская битва как символическое событие в художественной концепции А. Блока. Что такое «вечный бой» и кто в нем победит?
6. Связь символов цикла с мотивами и образами лирической трилогии поэта.

Основная литература

1. Блок А. Стихотворения. Поэмы / А. Блок. – М., 1978. – С. 324-328.
2. Минц З. Александр Блок / З. Минц // Поэтика русского символизма. – СПб., 2004. – С. 14-39.
3. Приходько И. Мифопоэтика А. Блока / И. Приходько. – М.-Владимир, 1994. – 268 с.

Дополнительная литература

1. Дарвин М. Проблема цикла в изучении лирики / М. Дарвин. – Кемерово, 1983. – 126 с.
2. Сарычев В. Александр Блок: Творчество жизни / В. Сарычев. – Воронеж, 2004. – 365 с.
3. Федотов Г. На поле Куликовом / Г. Федотов // Лит. учеба. – 1989. – № 4. – С. 133-142.

Тема 3. Русский футуризм

История русского футуризма включает в себя деятельность целого ряда поэтических групп-объединений, большого количества манифестов, сложных взаимоотношений между группами и отдельными их представителями, прокатившихся по всей России фестивалей футуризма, эпатазирующих почтенную публику. Русский поэтический футуризм явился вполне состоявшимся явлением авангардного искусства, которое демонстрирует самую радикальную и непримиримую позицию по отношению к нормативному канону – прежде всего нормам эстетики и языка. Значительную роль в появлении и развитии авангардистских форм искусства сыграли научные открытия: геометрия Лобачевского и теория относительности Эйнштейна, изобретение радио и кинематографа, бурные темпы научно-технического прогресса. Имея европейского предшественника в лице итальянского футуризма и его идеолога Филиппа Маринетти, русский футуризм быстро осознал свою независимость от него и приобрел достаточно определенные национальные характеристики. «Забудем же о всяком футуризме. Ясно, что наш футуризм в сущности есть антифутуризм,»–писал К. Чуковский. Действительно, русский футуризм в лице его выдающихся представителей В. Хлебникова, В. Маяковского, А. Крученых, Е. Гуро, братьев Бурлюков, В. Каменского (кубофутуризм) и Игоря Северянина (эгофутуризм) осознанно противопоставлял себя европейскому. Так, на упоение достижениями цивилизации – скоростью и «рыком автомобиля» – у европейских собратьев, русские поэты ответили открытым антиурбанизмом, особенно заметным в ранней поэзии В. Маяковского). Кроме того, В. Хлебников, разделяя в манифестах («Пощечина общественному вкусу», 1913) декларируемое футуризмом неприятие прошлых форм жизни и культуры, в реальной поэтической практике проявлял постоянный интерес к древнейшим формам славянских языков и культуре Востока, что вызвало

крайнее удивление Ф. Маринетти, назвавшего эти увлечения русского поэта «эстетическим атавизмом».

В большей степени наш футуризм стал наследником русского символизма, формируя свою эстетику в борьбе с ним. Их объединило исходное эстетическое стремление, характерное впрочем для всей эпохи серебряного века, – проблема модернизации поэтического языка, поиски новых возможностей слова. Однако если в символизме происходит увеличение семантической нагрузки слова за счет координации его с идеологией, философией, религией, культурой и возрастает благодаря этому метафизический смысл, то футуризм бросает лозунг освобожденного, внекоммуникативного слова – «самовитого, самоценного слова», отсюда делается важным его этимология, морфология, фонетика. Футуристами декларируется слово «вне быта и жизненных нужд», а гармонии и музыкальности поэзии символистов они противопоставляют диссонанс, намеренную затрудненность формы. «Символисты знали аллитерацию, но они не знали алфавизации,» – писал в манифесте «Слово как таковое» А. Крученых. Однако авангардные опыты с поэтическим словом не были самоцелью, а соответствовали мировоззренческим задачам футуризма как нового поэтического феномена. Отвергая религиозную и культурную основы символизма как исчерпавший себя груз прошлого, поэты-футуристы стремились создать искусство будущего, ориентируясь на дохристианский (неоязыческий) образ сильного и волевого человека, свободного в своих проявлениях, в чем явно ощущается влияние идей Ф. Ницше. Но, как и символисты, футуристы осознавали свое искусство как жизнетворчество, способное побуждать человека к действию по преобразованию и обновлению мира и человека, а значит, стремились к созданию сверхискусства и сверхязыка, то есть, вновь творили эстетическую утопию. Демонстрируя деструктивность авангарда по отношению к культурным и моральным ценностям и обращаясь к демократическим слоям общества, футуристы на деле создавали особую, как бы лабораторную модель поэзии, обращенную к столь же элитарному читателю, что и поэзия символизма.

«Отцом русского футуризма» и авангарда многие по праву называли и называют **Велимира Хлебникова (1885-1922)**. Борясь за «Расширение пределов российской словесности» (статья 1914 года), поэт привлекал в сферу поэзии сведения из биологии, математики, славянской филологии, фольклора и мифологий разных стран, музыки и живописи. Но главная тема его творчества – тема времени, которая предстает в его произведениях как «весь мировой процесс». «Хлебников не знает, что такое современник. Он гражданин всей истории, всей системы языка и поэзии. Какой-то идиотический Энштейн, не умеющий различить, что ближе – железнодорожный мост или «Слово о полку Игореве». Поэзия Хлебникова идиотична в подлинном, греческом, не оскорбительном значении этого слова, » – писал о поэте О. Мандельштам в статье «Буря и натиск». Пребывая одновременно во всех временах сразу, поэт пренебрегает привычными законами композиции: в его стихах и поэмах отмечается свобода от мотивировок, временные и пространственные сдвиги, переплетение прошлого и будущего. Не случайно Хлебнико-

ва называли «Лобачевским стиха». Эти особенности его творчества в полной мере проявились в поэме «Хаджи-Тархан» (1913), посвященной Астрахани, с которой связаны его детские и отроческие годы. Однако не только этим объясняется его интерес к родным местам. В астраханских степях поэт видел место пересечения исторических, религиозных и культурных тенденций Европы и Азии, прошлого и настоящего, а Астрахань представлялась ему южной столицей России – столицей вольницы и бунта, противопоставленной северному державному Петербургу. Именно в теснейших связях России с Востоком, для которого Астрахань была «окном», В. Хлебников искал основы самобытности русской исторической судьбы, национального характера и нового русского искусства – футуризма, чьим творцом он осознавал себя и своих собратьев по перу.

Историческая, культурологическая и эстетическая концепция В. Хлебникова в поэме «Хаджи-Тархан»

Вопросы и задания

1. Как раскрывают зашифрованную в названии «Хаджи-Тархан» тему свободы смысловые «эмблемы» поэмы:
 - а) степь – город;
 - б) холм – храм;
 - в) река – море;
2. Исторические, географические и религиозные реалии и предания и их переплетение в тексте поэмы.
3. Лирическое сознание и формы его присутствия в поэме: «ты», «я» и «мы». Путь во времени и пространстве.
4. «Север – Юг» как отражение оппозиции «Запад – Восток». Петербург и Астрахань в истории и культуре России. Пушкинские аллюзии и их функции в поэме.
5. Ритмическая и метрическая структура поэмы. Основной принцип композиции.
6. Эстетическая декларация футуризма и художественные способы ее выражения в поэме.

Основная литература

1. Хлебников В. Творения / В. Хлебников. - М., 1987. – С. 245-250.
2. Марков В. История русского футуризма / В. Марков. - СПб., 2000. - 438 с.
3. Васильев И. Русский поэтический авангард XX века / И. Васильев.- Екатеринбург, 1999. – 315 с.

Дополнительная литература

1. Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века / Х. Баран. - М., 1993. - 368 с.
2. Сарычев В. Эстетика русского модернизма : проблемы жизнотворчества / В. Сарычев. – Воронеж, 1991. – 316 с.

3. Тартаковский П. Поэтическая Россия, Восток : к вопросу о западно-восточной концепции В. Хлебникова в поэме «Хаджи-Тархан» / П. Тартаковский // Вопр. лит. - 1987. - №6. - 57-89.

Тема 4. Акмеизм

Акмеизм, в отличие от символизма и футуризма, является сугубо русским поэтическим течением, во многом созданным и теоретически обоснованным Н.С.Гумилевым в статье «Наследие символизма и акмеизм» (1913). Просуществовавшая в Петербурге с 1911 по 1914 год поэтическая группа «Цех поэтов» объединила столь разных поэтов, как Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам, С. Городецкий, В. Нарбут и др. «Наш бунт против символизма правомерен, так как мы чувствовали себя людьми XX века, а символизм – явление XIX века», – писала А. Ахматова. Новизна лирического мышления акмеизма связана с формированием новых доминант в философской картине мира: произошла реабилитация самоценности земного бытия, по-новому осознана категория существования в трудах Гуссерля и М. Хайдеггера. Но самое заметное влияние на появление акмеизма оказала русская религиозная философия: наиболее значимыми оказались идеи П. Флоренского, С. Булгакова, Н. Эрн. По точному замечанию Н. Я. Мандельштам, «символисты все до единого были под влияние Ницше и Шопенгауэра и либо отказались от христианства, либо пытались реформировать его собственными силами. Три акмеиста начисто отказались от какого бы то ни было пересмотра христианства. Христианство Гумилева и Ахматовой было традиционным и церковным, у Мандельштама оно лежало в основе миропонимания, но носило скорее философский, чем бытовой характер». Акмеисты отказались от религиозных претензий символизма «познать непознаваемое», как писал Н. Гумилев в статье «Наследие символизма и акмеизм». Они ратовали за сохранение за искусством прежде всего сугубо эстетических функций, поэтому такое большое внимание уделяли приемам поэтического «ремесла», стремились найти для своих произведений «достойные одежды безупречных форм» (Н. Гумилев). По мысли С. Аверинцева, акмеизм противостоял «духу времени как духу утопии», поэтому В. Жирмунский еще в 1916 году назвал акмеистов «преодолевшими символизм».

В основу акмеизма легло представление о том, что мир прекрасен потому, что он Богосотворен, отсюда и самоценность каждого явления бытия. Стремясь, как и футуристы, воскресить свежесть, первозданность мировосприятия через новое поэтическое осознание и именование предметов и явлений, акмеисты теоретически осмысливали соотношение Логоса как Божественного смысла, вещи и слова. Один из основных постулатов христианства «Слово стало плотью» они перенесли в эстетическую плоскость, и, поскольку «язык Адама совпадал с самой сущностью вещей» (Н. Лосский) и поэтому он был первым поэтом, акмеисты хотели быть современными Адамами, отсюда их «семантическое первооткрывательство» (Л. Кихней) в именовании вещей и явлений бытия. «Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя – вот высшая заповедь акмеизма. А=А: какая

прекрасная поэтическая тема. Символизм томился, скучал законом тождества, акмеизм делает его своим лозунгом», – писал О. Мандельштам в статье «Утро акмеизма». Но во всей пестроте и разнообразии бытия поэты стремились уловить общие закономерности, выявить смысловое ядро явлений, отсюда их тяготение к аналогиям, архетипам и прототипам, то есть акмеизм оставался в русле модернистской поэтики – мифопоэтики, ибо «точкой встречи поэта и мира была культура» (В. Мусатов). О. Мандельштам называл акмеизм «тоской по мировой культуре». Однако, в отличие от символизма, мифопоэтическое мышление осуществляется в текстах акмеистов вне символа в его символистской интерпретации, то есть содержащаяся в слове потенциальная многозначность востребуется контекстом произведения, а не теоретическим постулатом автора. Кроме того, у акмеистов актуализация смысловой структуры происходит, в отличие от футуристов, в целостном, органическом, живом единстве со звуком. Так, к примеру, свое имя «Анна» Ахматова обыгрывает в названии сборника «Anno Domini», что позволяет интерпретировать его как «Лето Господне» (в переводе), и как «Благодать (Анна по греч. «благодать») Господа».

Акмеисты впервые в русской поэзии поставили и теоретически осмыслили проблему читателя и читательского восприятия как конструктивный фактор поэтического текста. В статьях Н. Гумилева «Читатель» и О. Мандельштама «О собеседнике» авторы размышляют о читателе как своеобразном «дешифровальщике» текста, что становится особенно актуальным для всей литературы XX века. Акмеистический текст воспринимается смысловым потоком, который может менять свое очертание при каждой новой попытке интерпретации.

Книга **О. Мандельштама (1891–1938) «Камень»** стала не только первым сборником поэта, но и в значительной степени визитной карточкой акмеизма. «Мандельштам – это акмеист, а акмеизм – это Мандельштам», – писал Г. Струве. Первое издание «Камня» (1913) содержало всего 23 стихотворения и заканчивалось программным для всего творчества поэта стихотворением «Notre Dame». Второе издание 1916 года, которое считается каноническим, включает уже около 70 стихов и имеет вполне четкий метасюжет – мотивы и образы, организующие всю книгу стихов, их перекличка, эволюция, диалогическое столкновение. Отсюда в метасюжете «Камня» явно выделяются две части, внутри которых также можно вычленить этапы духовно-творческой эволюции молодого поэта.

«Камень» как книга стихов

Вопросы и задания

1. Метасюжет книги и его составляющие.
2. Тематический и мотивный анализ книги стихов:
 - а) декадентские мотивы
 - б) тема природного бытия
 - в) поиски абсолютного и вечного в культуре и религии

3. Римский и петербургские «мифы» в книге.
4. Образы и мотивы русской и мировой культуры и их художественная функция.
5. Отражение миропонимания и поэтики акмеизма в книге. Смысл названия.

Основная литература

1. Мандельштам О. Соч. : в 2 т. / О.Мандельштам. – М., 1990.– Т.1. – С.66-107.
2. Аверинцев С. Судьба и весть Осипа Мандельштама / С. Аверинцев // Мандельштам О. Соч. : в 2 т. – М., 1990. – Т.1. – С. 3-64..
3. Муценок Е. «Она и музыка и слово». О. Мандельштам / Е. Муценок // Русская литература XX века: учеб. пособие / [под ред. Е. Г. Муценок, Т. А. Никоновой]. – Воронеж, 1999. – С. 171-179.

Дополнительная литература

1. Струве Н. Осип Мандельштам / Н. Струве. – Томск, 1992. –268с.
2. Мандельштам О. Утро акмеизма / О. Мандельштам О. // Слово и культура. – 1987. – С. 168-173.
3. Кихней Л. Акмеизм : миропонимание и поэтика / Л. Кихней. – М., 2001. – 184 с.

Тема 5. Русский реализм начала XX века

Сущностные изменения во всех формах жизни и сознания на рубеже XIX-XX веков и в начале XX века не могли не затронуть и реализм, который был художественной доминантой литературы XIX века. Усложнение реальности в результате изменения картины мира благодаря научно-техническим достижениям, общественным потрясениям, катастрофизм как определяющая категория XX века, утрата абсолютов должны были существенно повлиять на литературное направление, призванное по определению отражать реальность. Трансформация реализма была неизбежна и под влиянием сугубо литературных факторов, и прежде всего под влиянием модернизма в различных его проявлениях – символизма, неонатурализма, экзистенциализма. Расшатывается основной художественный принцип реализма – принцип детерминированности человека средой (общественными установлениями, обстоятельствами), которому реализм обязан созданию типических характеров. Уже в позднем периоде творчества «старших» реалистов – Л. Толстого и А. Чехова – обнаруживаются новые грани реализма. Усиливается ощущение трагизма бытия, давления над человеком неких роковых, непреодолимых сил, обостряется интерес к скрытым, тайным, подсознательным сторонам человека, но вместе с тем возрастает личностная активность героя, его жажда самопознания и стремление выйти из-под власти жестоких обстоятельств и общественных установлений. «Младшие» реалисты – И.А.Бунин, А.И.Куприн, М.Горький – уже в полной мере осознали антропоцентричные устремления нового XX века и каждый по-своему отразили общие для всей эпохи поиски творческой (в самом широком смысле этого слова) активности личности. В

области поэтики отмечается активизация образного мышления, субъективно-го фактора в жанре, стиле повествования, увлечение импрессионизмом и экспрессионизмом, но при сохранении реалистического принципа эпической достоверности. Романтические тенденции в ранних произведениях М. Горького и А. Куприна и экзистенциальные – в творчестве И. Бунина вели к формированию индетерминистской концепции личности. Вместе с тем именно в художественной практике этих писателей реализм не утрачивает своей духовной и эстетической сущности и назначения – художественно познавать и отражать действительность в тех формах, в которых ее создал Творец, пытаться проникнуть в смысл того, что происходило в духовной, исторической, общественной и частной жизни, сознании и душе человека катастрофического XX века.

Повесть **И. А. Бунина (1870-1953) «Деревня» (1909-1910)** явилась одним из трех произведений, которое стало не только литературным, но и общественным событием, принесло ее автору поистине всероссийскую известность (наряду с романом А. Куприна «Поединок» и повестью Л. Андреева «Жизнь Василия Фивейского»). «Деревня» потрясла русское общество жесткой правдивостью в изображении самых тяжелых сторон народной жизни и мрачностью прогнозов И. Бунина о будущей судьбе России. Не случайно бунинская повесть появилась в кульминационный период реформаторской деятельности П. А. Столыпина и споров о положении крестьянства. По справедливому замечанию П. Б. Струве, «И. Бунин первый большой русский писатель, который совершенно органично и окончательно освободился от чар народничества», то есть перестал идеализировать народ и испытывать дворянско-интеллигентский комплекс вины перед ним. Однако не только социальный аспект крестьянского вопроса занимает писателя. Сам И. Бунин писал: «Я не стремлюсь описывать деревню в ее пестрой и текущей повседневности. Меня занимает главным образом душа русского человека в глубоком смысле, изображение черт психики славянина». Вот почему в рамках повести писатель дает романный охват действительности, характеризуя более 90 персонажей, представляющих «пеструю душу» народа в ее темных и светлых проявлениях. Автор повести заставляет ее главных героев братьев Красовых до сумасшествия спорить о том, что такое русский человек, и задаваться вопросами: «несчастный народ» или «дикий народ», виноваты условия жизни или сам народ. И эти вопросы, и созданные Буниным национально-психологические типы не потеряли своей актуальности и в наше время.

Социальные, национальные и «вечные» вопросы в повести И. А. Бунина «Деревня»

Вопросы и задания

1. Своеобразие сюжета и композиции повести.
2. Социальное и национальное в героях повести. Жизнь и судьба братьев Красовых.

3. «Несчастный народ» или «дикий народ»? Серый, Молодая, Иванушка, Дениска в контексте споров о русском человеке.
4. Детали и подробности в изображении быта и жизни деревни: дом Тихона, усадьба Дурново и дом Серого. Какие детали и образы приобретают в тексте повести символический смысл?
5. Финал повести. Что символизирует свадьба Дениски и Молодой?
6. Справедливо ли утверждение М. Горького: «Помимо первостепенной художественной ценности своей, «Деревня» И. Бунина была толчком, который заставил разбитое и расшатанное русское общество серьезно задуматься уже не о мужике, не о народе, а над строгим вопросом – быть или не быть России? Мы еще не думали о России – как о целом, это произведение указало нам на необходимость мыслить именно обо всей стране, мыслить исторически?»

Основная литература

1. Бунин И. А. Деревня / И.А. Бунин // Собр. соч. : в 6 т. - М., 1988. - Т. 3.- С. 7-114.
2. Бердникова О. «Лишь слову жизнь дана...» И. А. Бунин / О. Бердникова // Русская литература XX века : учеб. пособие / [под ред. Е. Г. Мущенко, Т. А. Никоновой]. – Воронеж, 1999. – С. 22-38.
3. Сливицкая О. «Повышенное чувство жизни» : мир Ивана Бунина / О. Сливицкая. – М., 2004. – 268 с.

Дополнительная литература

1. Никонова Т. Прощания / Т. Никонова. – Воронеж, 1990. - 143 с.
2. Степун Ф. Иван Бунин / Ф. Степун // Встречи. – М., 1998. – С. 90-104.
3. Мальцев Ю. И. А. Бунин / Ю. Мальцев. – Париж, 1994. – 428 с.

Тема 6. Между реализмом и модернизмом

Борьба и взаимодействие реализма и модернизма выстраивает особый «сюжет» всей русской литературы XX века, и завязка его происходит в литературе серебряного века в творчестве писателей, синтезировавших принципы реалистической и модернистской эстетики. Попытки терминологически обозначить новые явления привели к тому, что в литературный оборот еще в начале XX века вошло понятие **«неореализм»**, теоретическое обоснование которому впервые дал Е. И. Замятин. Неореалистический тип повествования по-разному, но вполне определенно осваивали, помимо Е. Замятина, И. С. Шмелев, А. Н. Толстой, Б. К. Зайцев, А. М. Ремизов. Для произведений этих писателей характерно обостренное «чувство языка», проявившееся в «языко-творчестве». Одним из наиболее востребованных способов повествования становится стилизация – особый тип повествования, средствами чужого стиля воссоздающий образ действительности. Стилизация, по определению М. М. Бахтина, «есть художественное изображение чужого языкового стиля, есть художественный образ чужого языка». Отсюда в тексте происходит взаимодействие двух индивидуализированных языковых сознаний – изобра-

жающего, то есть языкового сознания стилизатора, и изображаемого, стилизуемого. Стилизуемый стиль получает благодаря этому новый смысл и значение и нередко приобретает слегка пародийный или открыто пародийный характер. Стилизация – общая черта культуры серебряного века, возрождающего самые разнообразные стили западной и восточной культур. Посредством стилизации автор может полностью воспроизводить манеру речи и мышления представителей демократических слоев общества в сказовой форме повествования, как это делает И. С. Шмелев в повести «Человек из ресторана». Писатель может сочетать авторское повествование и стиль речи неперсонифицированного рассказчика – в повести Е. Замятина «Уездное» или пародировать сюжеты и типы русской классической литературы – в ранних произведениях А. Н. Толстого.

Стремление к модернизации эпического повествования реализуется в усилении авторского начала. Общей особенностью неореализма становится «лирический фон души» (М. Волошин), всегда осязаемый в тексте, метафоризация прозы, желание автора, не отрываясь от эпической укорененности в быте, символически обобщить изображаемое. На уровне сюжета заметны две противоположные тенденции: освобождение от фабулы и усиление лирико-философской стихии, но и насыщение фабулы за счет авантюристичности, динамики, фантастичности и новеллистической остроты. Ослабление принципа детерминированности героя средой и сугубо реалистического принципа жизненности приводит к усложнению авторской позиции, псевдонимности авторской личности, приобретающей нередко таинственный, интригующий характер.

Повесть А.М. Ремизова (1877-1957) «Крестовые сестры» (1910) исследователи с равной степенью правомерности относят то к неореализму, то непосредственно к модернизму, что можно объяснить принципиальной новизной повествования, композиции и образа автора. «Подлинно-жизненное» сопresentствует в тексте «поэтическому» на равных основаниях. Реалистическая основа повести связана не только с вполне узнаваемой темой страданий «маленького человека» в холодном и враждебном ему Петербурге, но с сильной автобиографической струей, с той потрясенностью злом, бедностью и болью, которая рано вошла в жизнь самого А. Ремизова. Однако повесть, написанная быстро, горячо, «кровью сердца», имеет совершенно особую, симфоническую композицию и музыкальный стиль повествования, отмеченный модернистским синкретизмом. Кроме того, повесть «Крестовые сестры» – первый безусловный успех писателя – открыто продолжает петербургскую тему русской классической литературы, что позднее было осознанно как «петербургский текст» русской литературы. Оппозицию «петербургскому миру» являет в повести идеальный мир допетровской православной Руси, представленный и на уровне персонажей, и в аллегорическом плане повествования, и в самом стиле.

«Поэтическое» и «подлинно-жизненное» в повести А. Ремизова «Крестовые сестры»

Вопросы и задания

1. Основные принципы композиции повести: мотивы и лейтмотивы, интонация, приемы стилизации, различные виды повествования, «голос» автора и «голоса» персонажей, ритм прозы.
2. Образ Буркова дома и его роль в повествовании.
3. Образы и мотивы «петербургского текста» русской литературы и их авторское осмысление.
4. Сюжетная линия Маракулина и ее связи с другими сюжетами и персонажами повести.
5. Символика имен, фамилий, чисел, названий. Сны и видения героев.
6. Христианская образность в повести. Смысл названия.

Основная литература

1. Ремизов А. М. Крестовые сестры / А. Ремизов. - М., 1989. – 124 с.
2. Ремизов А. Исследования и материалы / А. Ремизов. - СПб., 1994. – 286 с.
3. Топоров В. О «Крестовых сестрах» А. М. Ремизова : поэзия и правда / В. Топоров // Петербургский текст русской литературы : избр. тр. – СПб., 2003. – С.519-550.

Дополнительная литература

1. Слобин Г. Проза Ремизова 1900-1921г.г./ Г. Слобин. - СПб., 1999. - 206 с.
2. Пайман А. История русского символизма / А. Пайман. - М., 2002. – 414 с.

Тема 7. Драматургия и театр начала XX века

Театр и драматургия серебряного века подчинялись общей закономерности эпохи – стремлению обновить, модернизировать традиционные правила и приемы. Заметное влияние на процесс обновления русского театра оказала европейская «новая драма», представленная имена М. Метерлинка, Г. Ибсена, Гауптмана. «Новая драма» предполагала углубление психологизма, философичности, мистицизма, скрытого под покровом привычной социально-бытовой пьесы. Пришедшие из Европы идеи и тенденции, как и в случае с символизмом и футуризмом, именно в России оформились в целостное и системное явление, раскрывшее свою истинно новаторскую сущность. Значительную роль в становлении новой русской драмы сыграл появившийся в 1898 году в Москве художественный театр (МХТ), в стенах которого произошло рождение теперь всемирно известной системы К. С. Станиславского. К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко разработали принципиально новую концепцию режиссерского театра, согласно которой пьеса и спектакль подчинялись сверхзадаче режиссера и приобретали целостность и завершенность. Это был психологический «театр переживания», рассчитанный на творческую личность актера и его способность «вжиться в роль», су-

ществовать в образе, что привело к новаторским приемам актерской игры и новому образу театра, который должен был «начинаться с вешалки».

Совершенно иные представления положены в основу деятельности Вс. Мейерхольда – признанного мэтра театрального авангарда. Идея «театрализации театра» привела режиссера к необходимости воспринять дух и стиль великих эпох прошлого, то есть к художественной стилизации, объектом которой стал итальянский театр масок *Dell' arte*, где слова заменялись пантомимой, а постоянство сюжета и масок оживлялось импровизацией, зависящей от актеров и места представления. По мнению Вс. Мейерхольда, «театр должен строиться на основе балагана, где движения ценятся дороже слова».

Интересные театральные новации предлагал театр В. Н. Комиссаржевской, давший благодаря таланту актрисы современный стиль актерского искусства, камерный театр Таирова, утвердивший саму идею камерного театра, открытого эксперименту, «старинный театр» Н.Н.Евреина, занимавшийся реставрацией старинных жанров (пасторали, фарса), традиций испанского театра. В эти годы появились жанры театрального капустника, театра-кабаре, театра миниатюр.

Одна из общих примет культуры серебряного века – активное взаимодействие разных видов искусства – характеризует и новый театр, который, по свидетельству Вс. Мейерхольда, «вырастает из литературы». С другой стороны, для целого ряда авторов мотивом для обращения к драматургии стало появление нового театра или скандальная постановка. «Не будь Художественного театра, не стал бы писать пьесы», – признавался Л. Андреев. Интерес к театру был всеобщим, о чем свидетельствуют концептуальные статьи о театре А. Блока, Л. Андреева, Вяч. Иванова, Ф. Сологуба, А. Белого, А. Ремизова, возникшая в 1908 году бурная полемика о современном состоянии театра и путях его развития между представителями символизма и критиками-марксистами. Возникла мода на театр, предлагались новые теории театра, в частности, Вяч. Ивановым была заявлена теория «литургического театра» как некоего «тайнодействия», в котором будут задействованы и зрители, что делает театральное представление и творчеством жизни. Постановка в 1906 году Вс. Мейерхольдом пьесы А. Блока «Балаганчик» позволила говорить о рождении символической драмы как особого драматургического феномена. Отличительную особенность символической драмы точно охарактеризовал Л. Андреев, написавший о драмах Метерлинка: «Мысли свои он одел в штаны, а сомнения заставил бегать по сцене». Подобным образом поступал в своем драматургическом творчестве и сам Л. Андреев.

Пьеса Л. Андреева (1871-1919) «Жизнь человека» (1906) стала одной из самых ярких театральных постановок серебряного века. Поставленная почти одновременно К.С.Станиславским в МХТ и Вс. Мейерхольдом в театре В. Ф. Комиссаржевской, эта пьеса стала знаковым явлением эпохи, ее символом. В «Жизни человека» и других пьесах Л. Андреев, будучи родоначальником русского да и европейского литературного экзистенциализма, предлагает экзистенциальную концепцию драматургии. Его человек, оказавшийся в мире, отрекшемся от Бога, вновь мучим сущностными вопроша-

ниями: кто я? Откуда я? Зачем я? «Слишком оголив», по словам М. Горького своего человека, Л. Андреев дает ему равноправного партнера – «Некто в сером», который конструирует все пространство драматургического действия в пьесе. Лиризация как проявление усилившегося авторского начала делает речь общей и одновременно ничьей, не принадлежащей конкретно ни одному из персонажей, а зрелищно-действенная сторона драмы подавляется причудливой системой описаний, деталей, создающей смутный и неясный, мистический образ происходящего.

Экзистенциальная концепция Л. Андреева в пьесе «Жизнь человека»

Вопросы и задания

1. Особенность авторских ремарок в пьесе. Соотношение авторского текста и реплик персонажей.
2. Символический смысл образа «Некто в сером», его авторские характеристики и роль в драме.
3. Человек в системе персонажей пьесы. Экзистенциальные характеристики его образа.
4. Авторская позиция и способы ее выявления в символической драме.
5. «Жизнь человека» в контексте творчества Л. Андреева

Основная литература

1. Андреев Л. Иуда Искариот : Рассказы. Пьеса / Л. Андреев. – М., 1999. – С. 557- 614.
2. Боева Г. «...Я видел человека, я жил!» : О творчестве Л. Андреева / Г. Боева // Русская литература XX века : учеб. пособие / [под ред. Е. Г. Мущенко, Т. А. Никоновой]. – Воронеж, 1999. – С. 93-115.
3. Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века : Диалоги на границах столетий : учеб. пособие. – М., 2002. – 303 с.

Дополнительная литература

1. История русской литературы : в 7 т. / [под ред. Ж. Нива и др.]. – [Т.] : XX век. Серебряный век. - М., 1995. – 702 с.
2. Блок А. О драме / А. Блок // О литературе. – М., 1980. – С. 93-120.

Тема 8. Поэзия первых послереволюционных лет (1917-1921)

Литературный процесс первых послереволюционных лет отличается достаточной свободой литературной жизни (до введения в 1922 году предварительной цензуры) и полновесным участием в нем всех уже известных писателей и поэтов начала XX века (только в 1920-1922 годах многие из них покидают Россию, и начинается «русское литературное рассеяние»). Основная проблема, с которой столкнулась литература этого времени, заключалась в вопросе: может ли литература средствами «старой» (для принципиально новой революционной эпохи) поэтики освоить и отразить новую реальность? Ведь эпоха диктовала тему, о которой думали и писали все – тему револю-

ции. Однако М. Цветаева точно разграничила два важнейших мировоззренческих и поэтических аспекта в отношении к ней: «Тема революции – заказ времени. Тема прославления революции – заказ партии». Н. А. Бердяев считал, что революцию возможно осмыслить в трех планах: объективно-историческом, социально-классовом (революция и контрреволюция) и религиозно-апокалиптическом. Поэты и писатели серебряного века пытались постигнуть именно религиозно-исторический смысл «русского катаклизма 1917 года» (Ж. Нива).

Первой отвечает на «заказ времени» поэзия: возобновляются основные поэтические течения серебряного века. Символисты реагируют появлением группы «Скифы» (1917-1919) и скифской идеологией, которая, по точной характеристике Н. Бердяева, «явилась формой одержимости революционной стихией людей, способных к поэтизированию и мистифицированию этой стихии. Скифская идеология – одна из масок Диониса... Своего рода языческий национализм, уход корнями в нехристианский или антихристианский мессианизм». Идеологов скифства волновали проблема «интеллигенция и революция», а самым значительным художественным выражением их идей стала поэма А. Блока «Скифы».

Под руководством Н. С. Гумилева в 1921 году возобновил свою деятельность «Цех поэтов», привлекая в свои ряды молодых поэтов, однако гибель Гумилева и отъезд в эмиграцию Г. Иванова, Г. Адамовича, Вл. Ходасевича и других перенесли традиции акмеизма в культурное пространство русского зарубежья.

Футуристы во главе с Маяковским на короткое время стали течением, поощряемым новой властью, так как их пафос борьбы с прошлым и авангардистская устремленность в будущее были близки революционной идеологии. Однако идеологи большевизма вскоре убедились, что «заумный язык» и поэтические эксперименты не могут быть использованы в целях революционной пропаганды.

Яркими страницами поэзии этого времени стали произведения поэтов, о которых М. Цветаева написала: «Всем настоящим эти годы – во благо». «Другими» предстали в поэме «Россия» и стихах о гражданской войне в Крыму М. А. Волошин, в последнем сборнике стихов «Огненный столп» Н. Гумилев, в книге стихов «Лебединый стан» М. Цветаева.

Книга стихов М. Цветаевой (1892-1941) «Лебединый стан» (1917-1920) наряду с поэмой А. Блока «Двенадцать» явилась одним из первых поэтических откликов на события революции 1917 года в России. Долгие годы книга, в которой романтизировалась и героизировалась Белая гвардия, считалась чуть ли не самой антисоветской и была опубликована на родине поэта только в 1990 году. Особенность авторской позиции в «Лебедином стане» проявляется в том, что М. Цветаевой удалось со свойственной ей экспрессией исторически осмыслить революцию и гражданскую войну и вместе с тем осознать эти события в религиозно-апокалиптическом ключе. М. Цветаева почувствовала «злодуховность» русской смуты XX века и противопоставила ей духовное мужество, стоицизм, верность – мужу, Отчизне, русской культу-

ре, традиционным формам государственности и религии, своему «святому ремеслу».

«Лебединый стан» имеет несколько четко выраженных сюжетных линий и разветвленную систему мотивов, обусловленных тем, что лирическая героиня предстает в трех ипостасях: жены воина, матери и поэта, размышляющего о судьбе Отчизны и ищущего исторические и культурные аналогии происходящему на ее глазах эпохальному событию. Три сюжета тесно переплетаются благодаря необычайной цельности облика лирической героини, которая во всех трех «ролях» верна долгу, чести, призванию.

Итоги серебряного века русской литературы

Культура серебряного века характеризуется незамкнутостью художественных систем, ее составляющих. Это касается как активного взаимодействия различных видов искусств, искусства и философии, культуры и религии, так и открытостью художественных систем во внутреннем развитии каждого вида искусства. Эта черта определяется чаще всего как **синтетизм** в лучших и наиболее совершенных художественных явлениях и как **эkleктика** в менее удавшихся.

Самым ключевым понятием культуры серебряного века стало **творчество** (и его производные – мифотворчество, жизнетворчество, словотворчество), отсюда культ творческой личности и творческого начала в человеке. Острое осознание несовершенства мира и человека и поиски путей их обновления и усовершенствования привели к идее преобразить их через **мир искусства**.

Общее ощущение «заката Европы», изжитости, исчерпанности всех сложившихся форм жизни и сознания привело к четко выраженной оппозиции "**цивилизация – культура**" и вызвало «тоску по мировой культуре». Именно культура осознавалась как новый путь преобразования и обновления человека в искусстве XX века, поэтому чаще всего "местом" встречи художника и жизни становится культура. Это и способствовало появлению и развитию модернизма – "неклассической" формы искусства, по терминологии Вяч. Вс. Иванова, существующего уже в парадигме релятивизма. Следствием этого нередко становился эстетизм – впервые в истории русской литературы «эстетическое возобладало над этическим» (М. Дунаев)

Система образов и мотивов книги М. Цветаевой «Лебединый стан»

Вопросы и задания

1. Три сюжета книги и их взаимопроникновение. Особенности композиции.
2. Библейские, исторические, литературные и фольклорные реминисценции в книге.
3. Тема русской смуты и художественные способы ее раскрытия в книге стихов.
4. Образная, цветовая символика. Основные мотивы.
5. Тема русской интеллигенции и закономерность ее появления в книге.
6. Мировоззренческая и эстетическая позиция М. Цветаевой.

Основная литература

1. Цветаева М. Стихотворения и поэмы / М. Цветаева. – Л., 1990. – С. 154-187.
2. Бердникова О. «Долг повелевает – петь» : М. Цветаева / О. Бердникова, Т. Куркина // Русская литература XX века : учеб. пособие / [под ред. Е. Г. Мущенко, Т. А. Никоновой]. – Воронеж, 1999. – С. 273-302.
3. Клинг О. Поэтический мир М. Цветаевой / О. Клинг. – М., 2001. – 121 с

Дополнительная литература

1. Саакянц А. Марина Цветаева : жизнь и творчество / А. Саакянц. – М., 1999. – 815 с.
2. Швейцер В. Быт и бытие Марины Цветаевой / В. Швейцер. – М., 1994. – 785 с..
3. Франк С. Религиозно-исторический смысл русской революции / С. Франк // Русская идея. – М., 1992. – 324-340.

Электронный каталог Научной библиотеки Воронежского государственного университета – (<http://www.lib.vsu.ru>)

Социальные и гуманитарные науки. Литературоведение : Библиогр. база данных. 1986-2003 г.г./ ИНИОН РАН. – М., 2004. – (CD-ROM)

Составитель – Бердникова Ольга Анатольевна
Редактор – Бунина Т. Д.