**МАТЕРИАЛЫ**

**ДЛЯ ПОДГОТОВКИ К ПРАКТИЧЕСКИМ ЗАНЯТИЯМ**

**СОДЕРЖАНИЕ**

**ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 1**

ПРОЗА «ПЕРВОЙ ВОЛНЫ» РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ. И.С. ШМЕЛЁВ

**ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 2**

ПРОЗА «ПЕРВОЙ ВОЛНЫ» РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ. Б.К. ЗАЙЦЕВ

**ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 3**

ПОЭТЫ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА В ЭМИГРАЦИИ. В. ХОДАСЕВИЧ. Г. ИВАНОВ

**ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 4**

ДРАМАТУРГИЯ «ПЕРВОЙ ВОЛНЫ» РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ. РЕАЛЬНОСТЬ И ФАНТАСТИКА В ПЬЕСАХ В. НАБОКОВА

**ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 5**

ЛИТЕРАТУРА РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ 1940–1960 ГГ. («ВТОРАЯ ВОЛНА» РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ)

**ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 6**

ПРОЗА «ТРЕТЬЕЙ ВОЛНЫ» РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ. С.Д. ДОВЛАТОВ

**ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 7**

ПРОЗА «ТРЕТЬЕЙ ВОЛНЫ» РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ. А.И. СОЛЖЕНИЦЫН

**ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 8**

ПОЭЗИЯ «ТРЕТЬЕЙ ВОЛНЫ» РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ. И.А. БРОДСКИЙ

**ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 9**

ДРАМАТУРГИЯ «ТРЕТЬЕЙ ВОЛНЫ» РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ.

**ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 1**

**ПРОЗА «ПЕРВОЙ ВОЛНЫ» РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ.**

**И.С. ШМЕЛЁВ**

**Первая волна эмиграции** возникает в результате «великого исхода» русских беженцев с родной земли, масштабы которого до сих пор вызывают споры исследователей. Октябрьская революция, введение «Декретом о печати» (ноябрь 1917 г.) политической цензуры печати, закрытие оппозиционных и небольшевистских газет и журналов, экспроприация частных издательств, гражданская война и объявленный государством диктатуры пролетариата «красный террор» поставили перед миллионами граждан России проблему выбора между Родиной и Свободой.

Исход из метрополии складывался из нескольких потоков, в основном совпадающих с поражением на фронтах белых армий. Большинство дворянства, буржуазии, чиновничества, значительная часть офицерства, интеллигенции, а также рабочие, крестьяне, солдаты, воевавшие на стороне белой армии, (по разным сведениям – от 3 до 4 миллионов человек) были вынуждены покинуть Родину.

Некоторых революция застала за границей, другие последовали за **немцами, когда те в 1918 году** очистили занятую ими территорию России, и либо осели в лимитрофных государствах – Польше, Прибалтике, либо проследовали дальше на запад и оказались в самой Германии.

Третьи эвакуировались **с французами из Одессы в 1919 году** или отступили с армией **Юденича из-под Петрограда.** Но историю зарубежной литературы, равно как и историю самой эмиграции как массового явления, надлежит начинать с 1920 года, когда рядом последовательных эвакуационных волн множество русских было выброшено за пределы родины и пришла к концу более или менее организованная вооруженная борьба против большевиков. **Весной 1920 года, после поражения армии ген. Деникина,** произошла массовая эвакуация из Новороссийска. Тогда же закончилась белая эпопея в Сибири и последовало отступление остатков войск адмирала Колчака и рассеяние русских по Дальнему Востоку, с центрами в Харбине и Шанхае, откуда многие потом попали в Соединенные Штаты.

Самая массовая эвакуация шла через Крым, но она не была единственной; уходили через Польшу, Финляндию, Прибалтику, через афганскую и китайскую границы. Перепись, проведенная за рубежом под эгидой Лиги наций, позволяет оценить численность русской диаспоры в несколько миллионов человек.

Жизнь эмигрантов была очень трудна, в первую очередь, из-за отсутствия документов. И здесь особую роль сыграл Комиссар по делам русских беженцев от Лиги наций норвежец Ф.Нансен; были введены удостоверения личностей, так называемый «нансеновский паспорт», который давал право на работу.

Следует отметить, что окончательный разрыв не только «случайных», но и многих «сознательных» эмигрантов с Советской Россией произошел не сразу: они **жили надеждой на скорое возвращение.** Лишь к середине 1920-х годов **положение меняется:** ужесточилось отношение к эмигрантам на родине, их перестают печатать, о видных писателях зарубежья говорят пренебрежительно, с предвзятостью комментируют даже политически нейтральные высказывания. В конце 1920-х годов в эмиграции становится известно про заочные «суды» советских литераторов над «писателями-белогвардейцами», о шпиономании. Путь на родину отныне был отрезан.

С окончанием гражданской войны эмиграция из России не закончилась. Все нараставшее политическое давление на гуманитарную интеллигенцию привело к появлению **«насильственной» эмиграции,** осуществлению в 1922 году «высылки мысли», когда на **«профессорских» («философских») пароходах** принуждены были покинуть родину (возвращение каралось репрессиями вплоть до расстрела) крупнейшие российские философы, историки, социологи и литераторы (свыше 200 представителей интеллигенции). Завершил первую волну писательской эмиграции Е.И. Замятин, оставивший родину в 1931 году.

1922 год явился поворотным в отношении между русским «материком» и эмигрантским «архипелагом». Кончился «розовый» период, погибли все надежды на совместное развитие русской литературы. Этому разрыву немало способствовала высылка из России летом 1922 года не только лидеров меньшевиков и эсеров (что можно было объяснить политическими соображениями), но и более 200 человек русской профессуры и интеллигенции. Это решение и сегодня остается не совсем ясным, видимо, оно было продиктовано очередным зигзагом большевистской идеологической политики. За этими людьми не было никакой вины, они высылались в административном порядке, решением ГПУ. Основная группа была выслана из Москвы и Петрограда в Берлин: это ректор МГУ (проф. Новиков), ректор Петроградского университета (проф. Л.Карсавин), историки (Кизеветтер, Флоровский и др.), философы (Н.Бердяев, С.Булгаков, Б.Вышеславцев и др.). Цель высылки была в том, чтобы «предостеречь», запугать интеллигенцию (статья в газете «Правда» называлась «Первое предостережение»). Никто из них не хотел уезжать, хотя многим отъезд помог выйти на мировую арену, почти все они нашли на Западе применение своим знаниям.

Необходимым условием продолжения творческой деятельности и поддержания интеллектуальной и культурной жизни изгнанников явилось **печатание и распространение русского слова.** В 1920 году, например, выходило 130 русских газет, в 1921 – добавилось 112, в 1922 – еще 109. Одновременно создаются многочисленные издательства: З.И.Гржебина, «Слово» И.В.Гессена, «Геликон», «Мысль», «Петрополис» (Берлин), «Пламя» (Прага), «Русская земля», «Современные записки», «Возрождение» (Париж), «Библиофил» (Ревель), «Русская библиотека» (Белград), «Северные огни» (Стокгольм), «Грамату драугс» (Рига), «Россия – Болгария» (София) и многие другие.

Кроме того, были организованы различные **клубы, салоны и литературные общества** для поддержания контактов между соотечественниками, финансовой и моральной поддержки писателей, для благотворительных мероприятий: «Союз русских писателей и журналистов в Париже» (1920 - 1940), «Союз русских журналистов и литераторов в Германии» (1920 - 1935) и т.д. Значительным событием в культурной жизни эмиграции явился Первый (и единственный) съезд писателей и журналистов (1928, Белград), на котором обсуждались вопросы объединения творческих сил русского зарубежья, отношения к литературе в Советской России.

Еще одной важнейшей предпосылкой существования и развития литературы является существование **массового читателя**. Вынужденные эмигранты в преобладающем большинстве представляли собой как раз культурный слой дооктябрьского русского общества: три четверти эмигрантской массы имели среднее образование, многие беженцы – высшее. Поэтому можно считать, что литература русской эмиграции именно как литература состоялась: со своим массовым читателем, широко разветвленной сетью издательств, журналов, газет, библиотек, читален.

Творческие силы русской интеллигенции были рассеяны по 25 странам.

Хронологически первым центром литературной эмиграции стал **Константинополь**, куда прибывали корабли с беженцами. Ему было суждено сыграть роль «русской пересылки»: отсюда растекались по миру потоки русских изгнанников.

**Творчество И. Шмелёва**



**Иван Сергеевич Шмелёв (1873, Москва – 1950, Париж).**

**Русский писатель, публицист, православный мыслитель из московского купеческого рода Шмелёвых, представитель консервативно-христианского направления русской словесности.**

Родился 21 сентября (3 октября) 1873 года в Донской слободе Москвы. Его дед был государственным крестьянином родом из Гуслицкого края Богородского уезда Московской губернии, поселившимся в Замоскворецком районе Москвы после устроенного французами пожара 1812 года.

Отец, Сергей Иванович, уже принадлежал к купеческому сословию, но не занимался торговлей, а владел большой плотничьей артелью, в которой трудилось более 300 работников, и банными заведениями, а также брал подряды.

Воспитателем (дядькой) своего сына он определил набожного старика, бывшего плотника Михаила Панкратовича Горкина, под влиянием которого у Шмелёва возник интерес к религии.

В детстве немалую часть окружения Шмелёва составляли мастеровые, среда которых также сильно повлияла на формирование его мировоззрения.

Начальное образование Иван Шмелёв получил дома, под руководством матери, которая особое внимание уделяла литературе и, в частности, изучению русской классики. Затем поступил в шестую Московскую гимназию, окончив которую стал в 1894 году студентом юридического факультета Московского университета.

В 1898 году окончил это учебное заведение, год отслужил в армии, затем получил место чиновника по особым поручениям Владимирской казённой палаты Министерства внутренних дел, в которой состоял на протяжении восьми лет и в это время неоднократно посещал по долгу службы различные отдалённые места Владимирской губернии; семья его тогда проживала во Владимире на Царицынской улице (ныне улица Гагарина).

Февральскую революцию писатель первоначально принял и даже отправился в Сибирь для встречи политкаторжан, однако вскоре разочаровался в её идеях.

Октябрьскую революцию же не принял с самого начала, её события привели к значительным переменам в его мировоззрении. Вскоре после революции в июне 1918 года он вместе с семьёй уехал в Алушту, где сначала жил в пансионе «Вилла Роз», принадлежавшем Тихомировым, а затем приобрёл земельный участок с домом.

Осенью 1920 года, когда Крымский полуостров был занят Красной армией, большевиками был арестован. Несмотря на ходатайства Шмелёва, был расстрелян его сын Сергей, офицер царской армии, которому тогда было 25 лет. Это событие и сильно ощущаемый в то время на полуострове недостаток продовольствия ещё более усилили тяжёлую душевную депрессию Шмелёва. На основе пережитого в те годы он в 1924 году, уже покинув СССР, написал эпопею «Солнце мёртвых», которая вскоре принесла ему европейскую известность.

Из Крыма Шмелёв, когда появилась такая возможность, переехал в Москву, но уже тогда серьёзно задумался об эмиграции - в значительной степени под влиянием обещания писателя И. А. Бунина оказать на первых порах помощь семье писателя.

В 1922 году Шмелёв покинул Советскую Россию и отправился сначала в Берлин, а затем в Париж, прожив в этом городе до конца жизни. В Париже его произведения публиковались во множестве русскоязычных эмигрантских изданий, таких как «Последние новости», «Возрождение», «Иллюстрированная Россия», «Сегодня», «Современные записки», «Русская мысль» и других. Там же началась его дружба с русским философом-эмигрантом И. А. Ильиным и длительная переписка с ним (233 письма Ильина и 385 писем Шмелёва).

Годы Второй мировой войны Шмелёв провёл в оккупированном нацистскими войсками Париже. Часто публиковался в прогерманской эмигрантской газете «Парижский вестник». Его старость была омрачена тяжёлой болезнью и нищетой.

Скончался Шмелёв в 1950 году от сердечного приступа, погребён был на парижском кладбище Сент-Женевьев-де-Буа.

В 2000 году его прах вместе с прахом супруги был перевезён, согласно его предсмертной воле, на родину, где был захоронен рядом с могилами членов его семьи в некрополе московского Донского монастыря.

**Эмигрантский период в творчестве писателя начинается после его отъезда из России в 1922 году.**

В 1923 году вышел один из самых известных романов Шмелева - «Солнце мёртвых».

«Это такая правда, что и художеством не назовёшь. В русской литературе первое по времени настоящее свидетельство о большевизме. Кто ещё так передал отчаяние и всеобщую гибель первых советских лет, военного коммунизма?», – сказал о романе Александр Солженицын.

«Прочтите это, если у вас хватит смелости», – говорил про «Солнце мёртвых» Томас Манн.

Творчество первых лет эмиграции представлено в основном рассказами-памфлетами: «Каменный век» (1924), «Два Ивана» (1924), «На пеньках» (1925), «Про одну старуху» (1925). Для этих произведений характерны мотивы критики «бездуховности» западной цивилизации и боль за судьбу, постигшую родину писателя после Гражданской войны.

В произведениях, написанных спустя несколько лет: «Русская песня» (1926), «Наполеон. Рассказ моего приятеля» (1928), «Обед для разных», - на первый план выходят картины «старого житья» в России вообще и Москве в частности. Для них характерны красочные описания религиозных празднеств и обрядов, прославление русских традиций.

В 1929 году вышла книга «Въезд в Париж. Рассказы о России зарубежной», посвящённая тяжёлым судьбам представителей русской эмиграции.

В 1930 году был опубликован лубочный роман Шмелёва «Солдаты», сюжетом для которого послужили события Первой мировой войны.

Наибольшую известность принесли Шмелёву романы «Богомолье» (1931) и «Лето Господне» (1933–1948), дающие широкую картину быта старой, «патриархальной» России, Москвы и любимого писателем Замоскворечья. Эти произведения были весьма популярны в среде русского зарубежья.

Для последнего периода жизни Шмелёва характерны тоска по родине и тяга к монастырскому уединению. В 1935 году в печати появился его автобиографический очерк «Старый Валаам» о его давней поездке на остров Валаам, спустя год был выпущен построенный на «сказе» роман «Няня из Москвы» (1936), написанный от лица пожилой русской женщины Дарьи Степановны Синициной.

В послевоенном романе 1948 года «Пути небесные» о судьбах реальных людей, инженера В. А. Вейденгаммера, религиозного скептика, и послушницы Страстного монастыря Дарьи Королёвой, нашла отражение «тема реальности Божьего промысла в Земном Мире». Роман остался неоконченным: смерть не позволила писателю завершить его третий том, поэтому в печать вышло лишь два первых.

В 1931 и 1932 годах был номинирован на Нобелевскую премию по литературе.

В Большой советской энциклопедии при характеристике дореволюционного творчества Шмелёва признавались его хорошее знание городского быта и народного языка, отмечалось «внимание к сказу». Всё творчество писателя после эмиграции рассматривалось исключительно как антисоветское, с характерной ностальгией «по дореволюционному прошлому».

***Роман «История любовная» И. Шмелёва***

В 1927 г. в «Современных записках» начал печататься роман И.С. Шмелева «История любовная». В этом (во многом автобиографическом) произведении писатель обратился к годам юности, к теме первой любви.

В основу романа «История любовная»легли воспоминания Шмелева о его юности, прошедшей в атмосфере родного Замоскворечья, о первой драматично завершившейся любви, совершенно конкретные события получили широкое обобщение писателем, поскольку раскрывали вечные ценности и устойчивые трагические диссонансы человеческого существования как такового. В этом романе писатель предпринял попытку рассмотреть жизнь личности как индивидуальное выражение предначертаний православного вероучения.

И.С. Шмелев отзывался об этом романе так: «Вещь легкая. Будто сидишь в кинемо и – всякие представления! <…> Вопросов не ставлю и не разрешаю. На небеса на детском аэропланчике не мечусь. А просто запускаю монаха и змея. Героев не имеется, а жители. Любовей больше чем достаточно… Романтизма – хорошая доля есть. Но… с прищуром».

В «Истории любовной» Шмелев подошел вплотную к открытию путей просветления «тьмы», он впервые рисует «борьбу духа и его платонической мечты о чистоте – с обставшей его темной стихией. Главный герой видит возлюбленную и характеризует ее: «…Она появилась на крылечке! Она смеялась… Вишневая шапочка игриво сидела на пышной ее головке, и роскошные волосы золотисто-темного каштана красиво обрамляли девственное лицо ее, на котором неумолимая жизнь не проложила еще своих нестираемых следов. Я, в охотничьих сапогах, с ружьем, поведу гостей на охоту за тетеревами и зайцами… А Паша, как лесная царица, в венке из лесных цветов, будет поджидать нас к обеду, простому, но сытному – глухарь на вертеле и «лесная» похлебка с грибами, – и покачивать колыбель младенца. И гости скажут: «Да, вы создали удивительную жизнь, полную удивительной поэзии, в дружественном единении с природой».

Ироническую тональность текста усиливает столкновение высокой лексики и псевдоромантических штампов с лексикой разговорно-бытовой. Мечты героя часто прерывают звуки московской улицы, разноязычие двора, восторженные внутренние монологи и диалоги сменяются «прозаическими» бытовыми ситуациями: «– Ах, это вы?!.» – восклицает она с мольбою, и ее глаза, наполненные слезами, делают ее еще прекрасней, похожей на существо из другого мира! – «Вы не ошиблись, синьорита… Мужайтесь! Само Провидение…».

Она непременно станет играть рукой. Женщины всегда «играют рукой», во всех романах… «Она задумчиво поиграла его рукой!» или – «она нежно коснулась его руки»… «Она взяла его мужественную руку и, играя, приложила к своим глазам!».

Письма рассказчика к Серафиме создают комический эффект и опираются на произведения в стиле «неистового» романтизма и включают характерные для них речевые средства: «О, позвольте мне хотя бы мысленно лобызать края вашего платья!. Я медленно сгораю, я не сплю и не ем, ночи и дни напролет думаю о вас, и ваш телесный образ божественно наполняет мою душу! О, розоперстая Эос! Заря утренней моей жизни!»

«История любовная» развивается как бы на сниженном уровне «Первой любви» Тургенева. Именно на таком уровне, не выдерживая сравнения с благородными поклонниками княжны Зинаиды, предстают «ухажеры» Серафимы. Мать Серафимы, хотя и иного происхождения, чем мать Зинаиды Засекиной, тоже воспринимается в отсвете этого тургеневского персонажа. Даже игры в фанты у Засекиных находят своеобразный отклик в вечеринках с выпивкой в доме Серафимы. Ситуации повести Тургенева последовательно проецируются на ситуации романа Шмелева и комментируются рассказчиком, находящим в них то черты сходства, то черты различия с переживаемым им».

Повествование романа часто прерывается внутренними монологами героя-гимназиста, в воображении которого возникают различные картины. «Оппозиция «реальное-воображаемое» лежит в основе приема монтажа – соединения несходных в содержательном или стилистическом отношении элементов. Этим и создается эффект «кинемо».

С другой стороны, роман в большей степени, чем другие произведения писателя, пронизан отсылками к «чужим» текстам: цитатами, аллюзиями, реминисценциями. Читатель встречается и с особыми проявлениями интертекстуальности - свободным пересказом литературных произведений, «игрой» с претекстами, травестированием их сюжетных ситуаций и ироническим снижением или «возвышением» образов. «Так, в мечтах героя обыгрываются мелодраматически эффектные сцены из авантюрно-приключенческих или псевдоромантических повестей и романов. Во внутренних монологах рассказчика постоянно используются многочисленные лексико-фразеологические штампы, источником которых служит беллетристика разных жанров».

Лирическим сюжетом романа Шмелева являются поиски Зинаиды в окружающем героя мире. Характерно, что это имя собственное неоднократно распространяется прилагательным неуловимая. Имя Зинаида также регулярно сочетается с оценочными эпитетами дивная, лучезарная, прекрасная. В тексте, таким образом, развивается мотив поисков не только истинной любви, но и ускользающей красоты.

Контекстуальным синонимом имени Зинаида служит слово она, которое выступает в тексте в традиционном значении «возлюбленная», восходящем к романтической поэзии. Местоименная природа этого слова позволяет ему указывать на разных референтов, при этом в тексте романа она чаще используется для обозначения идеальной мечты героя: «Над грязью, мутившей душу, подымалась она, чудесная… скрытая от меня где-то…»

Образ Зинаиды в тексте раздваивается: с ним соотносится то акушерка Серафима, то горничная Паша: «Я наклонился к подснежникам и поцеловал их свежесть. Пахли они так нежно. Тонко, как будто хлебом. Я увидал - «Первая любовь»! И страстно поцеловал страницу - Зинаиду. В голубом платье, стройная, с алыми свежими губами, как у Паши, она улыбалась мне; Половинки окна раскрылись, и я увидал… виденье! Она (Серафима) была царственно прекрасна… На белом, как снег, лице ярко алели губы…»

В то же время портреты героинь и их характеристики противопоставлены друг другу. Лейтмотив описаний Паши – названия весенних цветов (подснежники, незабудки, ландыши, сирень). Доминирующие цветообозначения в ее портрете – белый и голубой. Показателен эпитет незабудковая, используемый в тексте. Он совмещает метонимическое значение относительного прилагательного, ассоциативно-образное значение «весенняя» и значение, актуализирующее внутреннюю форму исходного слова («та, которая не забудется»). Образы весенних цветов символизируют «утро жизни», «первую, самую чистую… любовь» героя.

Лейтмотив описаний Серафимы – синеватое пенсне, скрывающее кровяные веки и неподвижный стеклянный глаз. В контекстах, посвященных Серафиме, развивается мотив слепоты, объединяющий героиню и рассказчика. Показательно, что он, ослепленный любовью, целует «и плесень, и гнилушки» «щелястого забора».

«Мир чистоты» окружен в романе той же стихией смеха, что и «мир грязи» (пошлости, «греха»), что принятые в романе детски наивный взгляд и прямолинейно категорический слог отстраняют до смехотворности оба разнополюсных взгляда на жизнь.

Например, комична соблазнительница юного героя, акушерка с нежным именем Серафима, сентиментальная и безграмотная (ее любовные письма украшают «арамат», «местечьки» и т.п.), но смешным выглядит и сам Тоня: начитавшийся приключенческих книжек и романтически настроенный, он идеализирует женщину («как небо, как… богиня, как идеал») – и влюбляется в «Дульцинею с тряпкой» и оказывается в «свите» Прекрасной Дамы – «повитухи». Смешны в романе не только «научные» попытки приравнять любовь к темным вязким хлябям похоти (мужчина, видя «красивое мясо» и «чувствуя прилив… гм!. физической потребности, берет женщину, как добычу! Это совершенно просто»), но и платонические понятия и мечтания («любовь поэтов – благоговеть», где-нибудь на необитаемом острове «оберегать ее тихий сон, стоя у изголовья с карабином», если повезет – «слиться с ней в дружном святом объятии», но коли судьба против – «проливать слезы над ее одинокой, безвременной могилой»).

В любовных фантазиях Тони на фоне «благородной» природы фигурирует она, «с тонкими, благородными чертами лица», порученная некоему капитану корабля «благородным графом д'Алонзо» для доставки к «благородному» отцу… Но и круг акушерки Серафимы злоупотребляет этим словом: оно приподнимает планку притязаний на место в обществе («Моя мечта… в моем доме, чтобы только благородные, как семья!»), оно расценивается как пропуск в избранный круг (по словам толстухи с бородавками, «они с дочкой самые благородные и выносят помои всегда в необходимое место»), провоцирует дискуссии об эталоне «бонтонности» («А у благородных людей и помоев не может быть!»), впрочем, задает высоту явно непосильную («Окно открылось, и высунулся чайник. Я видел маленькую ручку и белую манжетку. Ручка вытряхивала чайник. И тут же подбежал Карих и нежно подмел метелкой»). Когда «помои» превращаются в критерий благородства, изображение получает сатирический оттенок, но и вообще мечты о «благородстве» вызывают иронию повествователя – сложно-двойственное отношение.

Как отмечает Е. Тихомирова, «внешность персонажей из окружения Серафимы исключительно безобразна мать – толстуха с бородавками; у Рожи, любовника матери, вместо лица «рожа с волдырями – синевато-красный кусище мяса»… Все наводит на мысль, что внешнее, телесное уродство и не может дать последствий иных, чем душевная нечистота, похотливые наклонности и смертельная угроза всему чистому; безобразное как бы питомник «греха» и «грязи». Для красоты, напротив, оказываются как будто наиболее естественными «чистота» и безгрешность».

Не случайно красота в «Истории любовной», как правило, маркирована небесно-голубым, очищенным от красок крови («греха») цветом: у «предметов» героя непременны голубые или синие платья, кофточки, юбки, глаза или шея в голубоватых жилках. (Добавим сиянье в небе, лужи, утро, подснежники, живые и нарисованные на хрустальном стакане, занавески, солнечный поток и т.п. – понятно, что изобилие голубого и синего не случайно и многозначительно, оно задает праздничный настрой и предощущение «чистоты» и превращает «небесный» цвет в один из христианских символов романа). Наконец: людей, внешне некрасивых, но душевно прекрасных в «Истории любовной» не предполагается. «Удивительное умонастроение (тем более что оно как будто трудно соединимо с христианской верой)! Принятое всерьез, оно необычайно упростило бы нравственную жизнь: можно было бы судить о душевных достоинствах по внешнему облику, малейший ущерб красоты был бы морально подозрителен - так сказать, если грех налицо, то, значит, и на лице; и грешные скрывали бы свое уродство, как улику».

Однако ясно, что раскрывающееся в композиции своеобразное нравственное эстетство – проекция душевного склада юного героя-рассказчика, этот «эстет» влюблен в горничную Пашу, но лишь тогда, когда видит ее чистенькой и приодетой; когда Паше – по будням – запрещают наряжаться парадно, все раздражает в ней: неграмотные словечки («екзаменты учут», «ужли это вы сами насказали?!»), «руки жесткие», «затрапезное платье», «разношенные башмаки, ушастые». «Но интересно, что автор не торопится навязать юному герою опыт освобождения от «эстетства», более того, оно даже служит ориентиром в ситуации некоего серьезного выбора».

«Казалось бы, встреча лицом к лицу с «грехом» должна подвигнуть на аскетическое осуждение всего, что связано с плотью. Но… аскетизм в глазах героев Шмелева лишен красоты». Новый работник, праведник по натуре, Степан, купая выздоравливающего мальчика, внушает ему: «Напечатано в книгах – пустынники не мылись….Но я полагаю, что это не от Господа, а от мнения. Мойся, питайся, радуйся… – будь как лилия полевая, умывайся росой-красой, солнышком вытирайся… – а душа петь будет Господу красоту Его!» Что касается «греха» – нет, он не оправдан, но… выясняется его уместность в мироустройстве (об этом Шмелев будет писать и позднее, в «Небесных путях», к примеру). Степан-праведник уверяет, что человеку посылается огонь соблазна («опалить тело, как свинью палят к празднику»), чтобы тем благотворнее было действие воскрешающей «воды живой» («Аз есмь вода живая!»), чтобы человек чудесным образом заново родился, чистым и обновленным.

Стихия страсти – неизымаема из мира, нужна же не столько как испытание, сколько как опыт смерти и воскрешения, очищающей катастрофы. Это, пожалуй, самое главное в «Истории любовной»: с брезгливостью воспринимая разрушающий «грех» и душевную грязь. Версия сплетения земного и небесного придает «Истории любовной» подлинную оригинальность.

Таким образом, в «Истории любовной» конфликт восходит к изображению постыдно греховной и преступной жизни, вызванной ее (сознательным или бессознательным) отторжением от спасительных христианских предначертаний и идеалов.

***Задания***

- прочитать роман «История любовная» И.С. Шмелева ссылка

- посмотреть анимационный фильм А. Петрова «Моя любовь» по роману И. Шмелева «История любовная» ссылка

***Вопросы для обсуждения***

1. Эмигрантский период в творчестве И.С. Шмелева.

2. Роман «История любовная» И.С. Шмелева. Попытка творческого соперничества с И. Буниным.

3. Женские образы в романе «История любовная» И.С. Шмелева.

4. Традиции тургеневской повести о любви в романе «История любовная» И.С. Шмелева.

5. Религиозный аспект в романе «История любовная» И.С. Шмелева.

***Литература***

Буслакова, Т.П. Литература русского зарубежья : курс лекций / Т.П. Буслакова. – М. : Высш. шк., 2003.

Солнцева, Н.М. Иван Шмелев. Жизнь и творчество / Н.М. Солнцева. – М., 2007.

Агеносов, В.В. Литература русского зарубежья (1918–1996) / В.В. Агеносов. – М. Терра. Спорт, 1998. – 543 с.

История литературы русского зарубежья (1920-е – начало 1990-х гг.) : учебник для вузов / Под ред. А.П. Авраменко. – М. Академический проект; Альма-матер, 2011. – 706 с.

Литература русского зарубежья (1920–1990) : учебное пособие / под общ. ред. А.И. Смирновой. – М., 2006.

Литература русского зарубежья (1920–1940-е годы) : Взгляд из XXI века. – СПб., 2008.

Агеносов, В.В. Литература Russkogo зарубежья / В.В. Агеносов. – М., 1995.

**ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 2**

**ПРОЗА «ПЕРВОЙ ВОЛНЫ» РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ.**

**Б.К. ЗАЙЦЕВ**



**Зайцев Борис Константинович**

**(1881, Орел – 1972, Париж)**

Родился в дворянской семье, происходящей от татарского рода с примесью польской крови.

Детство Зайцев провел в имении под Калугой, в атмосфере приволья и семейной ласки. Одно из главных влияний детства – постоянное общение с природой и охота. Учился в калужском реальном училище; в 1898 г. поступил в Императорское техническое училище в Москве, но в 1899 г. был оттуда исключен за участие в беспорядках; был студентом горного института; стремясь в университет, сдал в 1902 г. экзамен по древним языкам и поступил на юридический факультет Московского университета, но курса на кончил. Этот период студенческой жизни Зайцев сам характеризует как «время метаний - пока не определилась деятельность литературная в 1905 – 1906 гг.». Первые литературные опыты относятся к возрасту 16–17 лет. Рассказ «В дороге» появился в «Курьере» в 1901 г. Затем Зайцев печатался в газетах: «Курьер», «Утро России» и «Речь» и в журналах: «Правда», «Новый Путь», «Вопросы жизни», «Золотое Руно», «Перевал», «Русская Мысль», «Современный мир», «Вестник Европы», «Новый журнал для всех», «Новая жизнь», в альманахах «Шиповника» и «Земли». Первая книжка рассказов вышла в 1906 г., вторая в 1909 г., третья – в 1911 г. (все в Санкт-Петербурге). В 1913 г. вышел роман Зайцева «Дальний край». Зайцев – один из наиболее даровитых и своеобразных писателей, выступивших в первые годы ХХ века. Это – типичный представитель новейшей, так называемой «молодой» литературы. В нем отразились все ее особенности и ее главнейшие искания в области как идей, так и формы. Ему в большой мере присуща свойственная молодой литературе склонность к философствованию - к уяснению жизни в свете моральных проблем. Его интересует не конкретная видимость вещей, не их внешний облик, а внутренняя сущность; их отношение к коренным вопросам бытия и их взаимная связь. Отсюда недовольство старыми художественными формами – бытовым реализмом, искание новых, более соответствующих содержанию. Содержание творчества Зайцева – человеческая душа как часть космоса и его отражение. Наиболее подходящими приемами, на первых порах, ему представлялись отчасти так называемый «импрессионизм», отчасти символизм, а затем в нем все более и более проявляется тяготение к новому – углубленному и утонченному – реализму. Зайцев – большой субъективист, но его экспансивность не производит впечатления грубой откровенности: напротив, она придает его творчеству отпечаток интимного благородства. Лиризм является основной чертой его рассказов. Среди них нет ни одного, который не был бы типично зайцевским. Вопрос о смысле жизни и связанные с ним мятежные, болезненные настроения отразились в психологии Зайцева весьма сложно. Они столкнулись с его духовной организацией, совсем не склонной к бурям и не страдающей диссонансами, с его душой светлой, по-чеховски мирной и созерцательной, покорно принимающей жизнь. Современность отравила Зайцева своим ядом, но теоретически он остался убежденным и последовательным защитником жизни. Этим объясняется и та двойственность, которая присуща зайцевским героям. Все они – за «жизнь» и считают, что человеку-«светочу» не дано право тушить себя, пока его не потушат; но жить, устраивать свою жизнь, они не умеют. В них слаб пульс жизни. Герои Зайцева – такие же пассивные созерцатели, как и чеховские хмурые люди; но у них нет присущей интеллигенту оторванности от космоса; они не чувствуют себя среди природы одинокими. В рассказах 3-го сборника: «Мгла», «Тихие зори», «Священник Конид», «Миф» эта связь человека с миром так сильна, что они кажутся слитыми: человек как будто не выделился из космоса. Космос вообще господствует у Зайцева над индивидуальным началом и заглушает его даже в позднейших рассказах, например, в «Вечернем часе». Отстрадавшая, покончившая с личными вопросами героиня говорит: «Что бы то ни было, я вижу. Я ощущаю даже радость жизни, – она все больше заключается для меня в клочке синего неба, в фиалке, глазах влюбленной девушки, белой пене моря, смехе ребенка...» Современный кризис индивидуализма почти не задел Зайцева: не было к этому склонности в его натуре. К своему художническому оптимизму он пришел не сразу. В ранних рассказах, например, в «Сестре» и «Гостье», герои испытывают тревожное чувство перед вопросами бытия. Полнее и ярче всего оптимизм Зайцева выразился в «Аграфене», потому что ему пришлось иметь дела с символами, а не с живыми людьми. В этой повести о человеческой, в частности – женской жизни, по задачам, есть общее с «Жизнью человека» Андреева , но по настроению они резко различаются. Сопоставление этих двух произведений, в одинаковой степени схематичных, может показать, как далеко разошелся Зайцев с отрицателями жизни в роде Андреева, Ремизова или Арцыбашева. Несмотря на свою отвлеченность, «Аграфена» с чрезвычайной убедительностью раскрывает проблему жизни. В резиньяции Аграфены, прожившей бурную жизнь, не уклонявшейся ни от радости, ни от страдания, нет ничего искусственного: она кончает полным просветлением и приятелем мира. В красивом рассказе «Спокойствие» и в большом романе «Дальний край» оптимизм Зайцева носит несколько половинчатый характер: с одной стороны, герои утверждают, что «жизнь прекрасна», и в ней «бесповоротно побеждает кто-то близкий и родной», с другой - они так хилы и неустойчивы, что в крайнем случае – «если очень прихлопнет», всегда готовы и «на попятный».

Будучи новатором, Зайцев вместе с тем – одно из тех звеньев, которые связывают литературу прошлого с литературой будущего. Зайцев роднит со старой литературой, прежде всего, его идеализм и прочный моральный фундамент. В его героях очень сильно чувство долга. Они не свободны; они чувствуют себя в мире исполнителями высшей воли. «Драмы есть, ужасы – да, но живем мы во имя прекрасного...». «Жизнь есть жизнь – борьба за свет, культуру, правду. Не себе одному принадлежит человек». Мысль, выраженная в последних словах, является у Зайцева центральной. Роднит его со старой литературой и яркая в его творчестве русская стихия. В его произведениях все подлинно русское – и природа, и человек.

Природа, как у Чехова – типично русский пейзаж: широкая равнина, бесконечная даль, необозримый простор, с обычным преобладанием элегических, матовых красок, располагающих к самосозерцанию, самоуглублению – в духе картин Левитана. Русский человек у Зайцева обозначился не сразу, как и человек вообще; но уже в «Спокойствии» Константин Андреевич является типичным русским помещиком – скитальцем, потомком лишних людей Тургенева. Герой «Изгнания» – конкретный русский человек, с налетом толстовства, большими моральными запросами и внутренней готовностью к «уходу». Зайцев – один из немногих молодых писателей, избежавший влияния Достоевского. Все литературные влияния распределились в нем равномерно, с некоторым преобладанием толстовского и тургеневского.

Ближайшим и, по-видимому, очень любимым учителем Зайцева был Чехов, с которым у него много общего и в натуре, и в таланте. Талант Зайцева не отличается такой законченностью и устойчивостью, как у Чехова, но зато нежнее и тоньше. Зайцев – тоже миниатюрист, но внесший много нового в миниатюру. Он умеет сосредоточить внимание читателя на той именно стороне предмета, которая ему особенно нужна. Лучшие образцы таких волнующих миниатюр помещены в 3 томе. В каждом из очерков: «Заря», «Смерть», «Жемчуг», представлен какой-нибудь жизненный эпизод на широком фоне авторских чувств и мыслей о жизни. В способности подходить к предмету непосредственно и сразу захватывать кроется обаяние зайцевской манеры, которая, несмотря на усиленное тяготение Зайцева к реализму, остается импрессионистско-лирической даже в большом романе «Дальний край». Отдельные картины этого романа свежи и поэтичны и вполне могли бы рассматриваться как самостоятельные произведения (например, все итальянские эпизоды). Но в целом роман не отличается полнотой, стройностью и широтой захвата. Кроме рассказов и романа, у Зайцева есть несколько пьес, не особенно удачных, но характерных для него: «Верность», «Любовь», «Усадьба Лариных». Последняя напоминает отчасти «Чайку» Чехова, отчасти тургеневский «Месяц в деревне».

***Роман «Золотой узор» Б. Зайцева***

Роман «Золотой узор» 1926 построен в виде исповедального повествования рассказчицы о своей судьбе, вбирающей в себя дух переломной эпохи русской жизни и существования отечественной интеллигенции – от рубежа веков до первых эмигрантских впечатлений начала 1920-х гг.

В многоплановом по композиции и стилю рассказе дочери управляющего московским заводом Натальи автор передал глубинное сопряжение индивидуально-личностного и исторически характерного. Глазами героини явлены здесь картины столичной и провинциальной действительности периода предреволюционных ожиданий и непосредственно революции, дано символически емкое изображение природного космоса. Предметом напряженной художественной рефлексии автора и героини стали различные типы отношений человека с историческим временем, которые обозначаются на разных этапах жизненного пути самой Натальи и в системе персонажей.

Психологический склад рассказчицы проявляется уже с самого начала ее повествования. Здесь доминируют по-юношески восторженное восприятие мира, который «казался так далек, просторен», эстетическая одаренность, связанная с занятиями пением, радостное приятие беззаботного существования, освещенного и «вкусными запахами» родной Москвы, и влюбленностью в будущего мужа кела, с которым, как ей виделось, они были «предоставлены себе, своей молодости, жажде жизни и любви». Психологически мотивированным в это время оказывается поверхностное отношение героини к вере и церковным таинствам, в большей степени душевное, эстетизированное, нежели углубленно-духовное восприятие и великопостных служб, и радостной атмосферы пасхальной Москвы.

Углубление индивидуальной и исторической рефлексии героини о себе как «жизнелюбице», которой, как становилось все более очевидно, довелось жить во время надвигающихся бурь, связано в романе с перипетиями в ее личной, семейной жизни. Это и все более драматичное чувство внутренней неудовлетворенности в семейных отношениях, и надрывное увлечение пестротой жизни артистической московской богемы, в которой внешняя суета исподволь таила в себе скрытое предзнаменование неотвратимого взрыва. Уже на этом этапе повествования романное время приобретает синтезированный характер, обусловленный наложением на размышления юной героини позднейшего ретроспективного восприятия ею всего пережитого, об эпохальном значении которого она, по ее признанию, «в те годы мало задумывалась»…

Подобный «двойной» ракурс повествования придает исповеди героини особую психологическую убедительность. Наивно-восторженное восприятие Натальей блеска московского богемного существования, пренебрежение семейными заботами, тяжелой болезнью сына, блудное сближение с Александром Андреевичем – все это «корректируется» здесь же горькой иронией над тогдашней исторической недальновидностью «приодетого племени московского», покаянным самоосмыслением, пронизанным обостренной нравственной рефлексией «Я ведь артистка, барыня, певица», в свете которой позднейшая гибель сына будет видеться как тяжкая расплата за тот малый крест в виде его болезни, который в свое время героиней не был воспринят и понесен. Проникновенное вчувствование рассказчицы в потаенный смысл внешних событий ее жизни придает повествованию лирический характер, который проявляется в ритмике и синтаксисе фразы, близких подчас к поэтическому стилю: «Все мелькнуло и уносится из памяти моей, как и то время – туманное и острое для меня время…».

Прозрение героиней индивидуальной и исторической осмысленности пути как собственного, так и своего поколения творческой интеллигенции передается в произведении различными средствами предметной изобразительности. Важны в этом плане и динамика портретной характеристики, когда, упившись гибельной свободой, рассказчица улавливает в своем лице появившееся выражение «блуждания, текучести», и пространственные образы-лейтмотивы. Так, забвение семьи заставляет Наталью признать, что «дом… делался гостиницей», позднее же добровольный уход от семейного очага ради праздной и беспечной жизни в Париже и Риме будет символично «рифмоваться» с будущим возмездием судьбы – с уже вынужденной горестной эмигрантской разлукой с домом, Москвой, Россией.

Период странствий героини по Европе, спроецированный на Евангельскую притчу о блудном сыне, становится одновременно и временем, когда в ее внутреннем мире пробуждается провидческое восприятие своей жизни и судьбы России. На почве ностальгических воспоминаний прорастает осознание главных ценностных ориентиров: «Россия, куша, отец, Галкино». Постепенно преодолевая тернии новых чувственных увлечений история с Джильдо, рассказчица все определеннее стремится познать таинственную закономерность своего пути, ту Высшую волю, которая «прядет узор жизни». В процессе развития романного действия подобное познание обусловлено глубинной устремленностью личности к Богообщению, выраженной в напряженном поиске подлинной веры, которая в последующее лихолетье станет для героини мощным укреплением: «Пою я «Верую», а верую ли сама?»

Нелегкая рефлексия о потерянности собственной жизни «Да и кто же я?.. Почему здесь сижу?», пролагавшая путь к новому обретению родной земли, неслучайно соотнесена в романе с началом Первой Мировой войны, которое впервые привносит в роман ощущение иррациональной бездны истории. Эмоциональное и вместе с тем предельно сосредоточенное восприятие возвращающейся на родину Натальей надвигающихся «времен событий» становится в изображении Зайцева знаменательным перекрестьем личностного и общеисторического. Окрик, услышанный из воинского вагона, встреча с сыном, наблюдение за «суровым бегом облаков» – эти и иные как малые, так символически значимые эпизоды и сцены романа передают конфликтную остроту отношений личностного, семейного начал и вызовов эпохи: «В наш тихий круг врывались вести о сражениях и шах». И в то же время подлинное осознание этой «иной полосы, войны и горя» приобщает личность к пониманию народной трагедии, возвращает ее в то духовно-нравственное пространство, которое нередко утрачивается в обыденном, «неверном и туманном» существовании: «Будет мне порхать… довольно пустой, легкой жизни…».

По мере углубления в чувствование разрушительной реальности военного лихолетья меняется как содержание, так и стилистика повествования героини, на первый план выдвигается этика духовного самоограничения перед грозным ликом исторического времени. В речи Натальи все пронзительнее звучат лирические обращения к Родине, в судьбе которой рассказчица угадывает косвенное отражение собственных скитаний и пережитых скорбей: «О, Россия! Горькое и сладостное, мрак и нежность, будто бы покинутость и одиночество…». Работая в лазарете, Наталья открывает для себя мир обезображенных войной народных характеров, а в той трагедии, которая совершается в истории, ощущает сопряженность как с собственной внутренней жизнью, со «своим Апокалипсисом», так и с вечностью: «… из хоралов вечности… я будто перешла к обыденному…»

В первой части романа объективируется и эпически подробно разворачивается мирская история судьбы Натальи. Она вспоминает свою юность, отца, подруг, сына, мужа, перипетии семейной жизни, артистическую карьеру, даже выезды за границу с любовником как единый поток жизненных ощущений молодой, красивой, талантливой женщины. Совершая немало греховных поступков, героиня не обнаруживает признаков душевных терзаний или подобных психологических состояний. Однако для духовной автобиографии Натальи (как и для восприятия ее личности другим сознанием) оказываются не столько важны ее поступки, сколько их неизбежность, поэтизируемая автором.

Проводя героиню сквозь жизненные испытания, в которые вовлечено немало персонажей романа, писатель последовательно прочерчивает линии человеческих судеб, высвечивая в них не явленный обыденному сознанию «золотой узор» Божественного Промысла.

Воссоздавая христианскую ауру бытия, Зайцев широко использовал художественные средства мерцательной поэтики узора. Его акварельная словопись прозрачными красками ложится на плотное полотно жизни, пронизывая его светом духовного преображения. Писатель не только не был склонен к конструированию форм, размывающих жизнеподобные очертания реальности, но с гораздо большей соразмерностью, чем многие его современники.

Поступки бездумной молодости героини «Золотого узора», вызывающие прямые ассоциации с сюжетом новеллы И. Бунина «Легкое дыхание», в амбивалентном контексте зайцевского повествования интерпретируются двояко: как изобличение духовной неразвитости Натальи и как ее интуитивное следование онтологическому закону, вовлекающему человека в космическое круговращение. Нравственно-психологическая оценка поведения «летящей» по жизни женщины принадлежит ее мужу: «Ты такая легкая, все вот… летишь, и тебе все равно, людей-то ты…ну, ты людей по легкости своей не замечаешь… Муж ли, сын ли».

Подлинный смысл происходящего в «Золотом узоре» проясняется не событийной логикой сюжета, не развитием характеров героев, но и не роковой властью над ними универсальных законов космического бытия. Просветляющее сознание человека Божественное Провидение – вот основной предмет художественного осмысления у Зайцева. Ведущие авторские интенции реализуются в двух центральных мотивах – дороги и света. Они выступают главными носителями смысла и основными пространственно-временными конструктами текста. Благодаря ёмкой семантике и вариативности образа освященного пути все сюжетное действие романа заключается в кольцевую композицию. Начало повествования сопровождается описанием первых световых проблесков нового дня, финал воссоздает умиротворенную картину озаренного лучами закатного солнца пройденного пути.

Мерцательная поэтика узора прослеживается во всех пластах зайцевского повествования, изображающего путь героини как череду картин прошлого.

Эффект мерцания оказался эстетически наиболее приемлемым для тактичного воссоздания постепенного духовного движения Натальи к покаянию. В страданиях она осознает свою греховность, свою причастность к смерти, и приходит через покаяние к праведности. М.В. Ветрова справедливо утверждает, что кульминацией романа становится эпизод несения Натальей и ее мужем Маркелом креста на могилу их убитого большевиками сына: «Крест здесь понимается… согласно христианской традиции, как символ страдания и искупления». Кульминация же духовного преображения героини наступает в эпизоде чудесного спасения ее мужа. Положив у изголовья изнуренного болезнью Маркела иконку Николая Чудотворца – на свою десятую бессонную ночь около него – Наталья старанием души побеждает уже настигшую мужа, как кажется даже доктору, смерть: «Мозговое осложнение…и вдруг остановилось. Случай хоть для клиники». Приведенный фрагмент тем более значим, что Зайцев запечатлел в нем автобиографический факт собственного «воскресения», воссозданный им в автобиографической повести «Другая Вера».

Финал «Золотого узора» свидетельствует, что оба героя романа – Наталья и Маркел – неразрывно объединяются в вере и праведности, хотя пути их в реальной жизни расходятся. Ключевое значение этой ситуации в том, что поступки верующего человека становятся естественным отражением нужд его духа. Всвоем духовном напутствии жене Маркел призывает Наталью: «Служить друг другу каждый тем даром, какой получил». Она – искусством, он – наукой. Таким образом, духовный реализм позволил Б.К. Зайцеву сделать существенные открытия в изображении мира и психологии человеческой личности. Его героиня обретает смысл существования в следовании воле Божьей не в ситуации трагического потрясения, а в ходе длительного, эмоционально насыщенного (она – певица), не отрицающего опыта мирской жизни становления. Писателю, как свидетельствует интерпретация романа «Золотой узор», был интересен не ортодоксальный идеал.

***Задания:***

- прочитать роман «Золотой узор», рассказ «Авдотья-смерть» 2 ссылки

***Вопросы для обсуждения***

1. Личная и творческая судьба Б.К. Зайцева – патриарха Русского зарубежья.

2. Ослабление сюжетного повествования, склонность к жанру литературного этюда в романе Б. Зайцева «Золотой узор».

3. Мотив пути и его роль в организации повествования в романе Б. Зайцева «Золотой узор».

4. Амбивалентная трактовка образа главной героини рассказа Б. Зайцева «Авдотья-смерть».

***Литература***

Любомудров А.М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б.К. Зайцев, И.С. Шмелев / А. М. Любомудров. – Спб.: Дмитрий Буланин, 2003. – 272 с.

Буслакова, Т.П. Литература русского зарубежья : курс лекций / Т.П. Буслакова. – М. : Высш. шк., 2003.

Агеносов, В.В. Литература русского зарубежья (1918–1996) / В.В. Агеносов. – М. Терра. Спорт, 1998. – 543 с.

История литературы русского зарубежья (1920-е – начало 1990-х гг.) : учебник для вузов / Под ред. А.П. Авраменко. – М. Академический проект; Альма-матер, 2011. – 706 с.

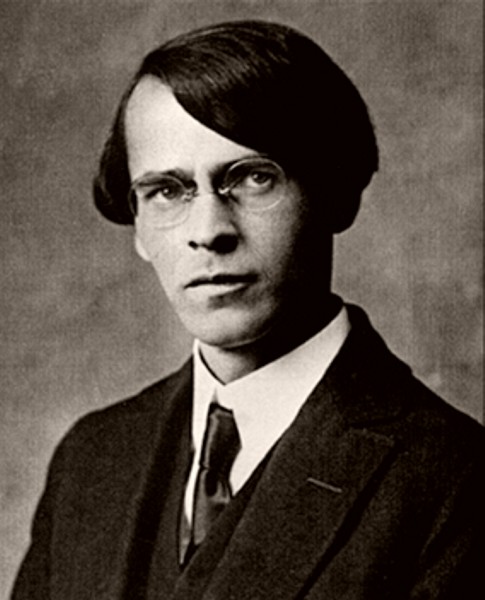
Литература русского зарубежья (1920–1990) : учебное пособие / под общ. ред. А.И. Смирновой. – М., 2006.

Литература русского зарубежья (1920–1940-е годы) : Взгляд из XXI века. – СПб., 2008.

**ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 3**

**ПОЭТЫ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА В ЭМИГРАЦИИ.**

**В. ХОДАСЕВИЧ. Г. ИВАНОВ**



**Владислав Фелицианович Ходасевич (1886–1939),**

**поэт, прозаик, литературовед.**

Родился в Москве в семье художника. Очень рано почувствовал свое призвание, выбрав литературу главным занятием жизни. Уже в шесть лет сочинил свои первые стихи.

В 1904 окончил гимназию и поступил сначала на юридический факультет Московского университета, затем – на историко-филологический. Начал печататься в 1905. Первые книги стихотворений – «Молодость» (1908) и «Счастливый домик» (1914) – были доброжелательно встречены читателями и критикой. Ясность стиха, чистота языка, точность в передаче мысли выделили Ходасевича из ряда новых поэтических имен и определили его особое место в русской поэзии.

В 1914 была опубликована первая работа Ходасевича о Пушкине («Первый шаг Пушкина»), открывшая целую серию его «Пушкинианы». Исследованием жизни и творчества великого русского поэта Ходасевич занимался всю жизнь.

В 1920 появилась третья книга стихов Ходасевича – «Путем зерна», выдвинувшая автора в ряд наиболее значительных поэтов своего времени. Четвертая книга стихов Ходасевича «Тяжелая лира» была последней, изданной в России.

Выехав в 1922 за границу, поэт находился некоторое время под влиянием М. Горького, который привлек его к совместному редактированию журнала «Беседа». В 1925 Ходасевич уезжает в Париж, где остается до конца жизни. Живет трудно, нуждается, много болеет, но работает напряженно и плодотворно. Все чаще выступает как прозаик, литературовед и мемуарист: «Державин. Биография» (1931), «О Пушкине» и «Некрополь. Воспоминания» (1939).

В последние годы публиковал в газетах и журналах рецензии, статьи, очерки о выдающихся современниках – Горьком, Блоке, Белом и многих других. Переводил поэзию и прозу польских, французских, армянских и др. писателей. Умер В. Ходасевич в Париже 14 июня 1939.

Стихи Ходасевича, писал Г. Адамович, узнаешь сразу, они настолько своеобразны, что «под ними не нужна подпись» («Звено». 27 июля 1925). И вместе с этим определеннейшим своеобразием – чистота стиля, безупречно честное отношение к слову, отсутствие всего лишнего, декоративного, одухотворенность, связь с благородной классической традицией. Прекрасно сказал о Ходасевиче В. Смоленский, постигший душу его поэзии:

Чуть слышно, сквозь мечту и бред,

Им говоришь про вечный свет,

Простой, как эта жизнь земная».

В 1920-е Ходасевич становится ведущим эмигрантским критиком. В течение 11 лет он публиковал литературно-критические статьи в газете «Возрождение», многие из них о поэтах и поэзии. В 1931 вышла книга Ходасевича «Державин» – один из лучших образцов художественной биографии за всю историю этого жанра. В 1937 был издан в Берлине сборник статей Ходасевича «О Пушкине», а в 1939 – книга воспоминаний «Некрополь».

**Творчество В. Ходасевича в эмиграции**

22 июня 1922 года Ходасевич вместе с молодой поэтессой Ниной Берберовой покидает Россию и через Ригу прибывает в Берлин. Начинается жизнь, полная скитаний, поисков работы, часто почти нищенская и почти всегда – трагическая. В одном из стихотворений поэт проронит фразу, которая очень точно определит самый звук, самую интонацию его стихов этого периода: «Весенний лепет не разнежит Сурово стиснутых стихов». Они действительно «сурово стиснуты», в них «скорбь и злость (...) кипит», они полны невиданной доселе у Ходасевича внутренней собранности, какая бывает у человека в предчувствии близкого конца. Их точность и отчетливость поражает, как поражает и поэтичность, извлекаемая из самых непоэтических ситуаций. Но эта поэтичность – уже совсем нового качества, какого прежде не было ни у Ходасевича, ни у других поэтов – как его предшественников, так и современников.

В стихотворении, открывающем последний цикл стихов Ходасевича «Европейская ночь», сказано: «И, каждый стих гоня сквозь прозу, Вывихивая каждую строку...» Действительно, в «Европейской ночи» создается поэзия, прошедшая через опыт не только прозы, но и того, что даже для прозы оставалось прикровенным, не всегда входило в ее арсенал.

На первых порах после отъезда из России Ходасевич остается советским гражданином, которых в те годы за границей было немало. В Берлине тех лет жили или бывали Горький и Шкловский, Эренбург и Пастернак, Пильняк и Есенин.

После того как к концу 1923 года русские эмигранты начинают разъезжаться из Берлина, покидает его и Ходасевич, начиная полуторагодовые скитания по Европе. Он живет в Праге, Мариенбаде, Венеции, Риме, Турине, Париже, Лондоне, Белфасте, у Горького в Сорренто... «Все это красиво звучит, но – как трудно и сложно все это, а главное – как это далеко от былых «поездок за границу»!»

Бытовая неустроенность сильнейшим образом осложняется невозможностью регулярного литературного заработка. Если в Берлине, где выходило множество газет и журналов, можно было вести более или менее сносное существование (даже если учитывать, что значительную часть гонораров Ходасевич отправлял жене в Петроград), то с фактическим прекращением берлинской литературной жизни оставалась лишь одна возможность: переехать в Париж и попытаться устроиться на постоянную работу в какое-либо тамошнее издание.

В апреле 1925 года Ходасевич и Берберова переезжают в Париж, и можно считать, что с этого времени Ходасевич окончательно переходит на положение эмигранта. Он пишет в газетах «Дни» (выходившей под редакцией А. Ф. Керенского) и «Последние новости» (редактор – П.Н. Милюков), причем пишет не только литературные обзоры, но и политические статьи, вполне соответствующие направлению газет. Нам, видимо, невозможно будет понять, что побудило Ходасевича к такому решительному шагу: то ли действительное убеждение в том, что Советская Россия – царство лжи, насилия, духовной опустошенности, то ли бедность, заставлявшая далеко не всегда писать то, о чем хотелось бы, но факт остается фактом. Уже первые статьи Ходасевича, появившиеся в этих газетах, окончательно отрезали ему путь к сотрудничеству в советской печати и к возвращению на Родину.

Однако, как он ни старался, полностью прийтись по душе издателям и политикам он не мог. В 1926 году прекращается сотрудничество в «Днях», в том же году Милюков объявляет, что Ходасевич «совершенно не нужен» его газете «Последние новости». Печатание в единственном солидном толстом эмигрантском журнале «Современные записки», конечно, не могло обеспечить даже прожиточного минимума.

Эта невозможность соединить газетную поденщину, выполняемую неизвестно для кого, и серьезное творчество послужила для Ходасевича сигналом того, что с этого времени не только поэт-Орфей, поэт-пророк никому не нужен, но и всякие серьезные занятия литературой должны уйти в прошлое: «Думаю, что последняя вспышка болезни и отчаяния были вызваны прощанием с Пушкиным. Теперь и на этом, как на стихах, я поставил крест. Теперь нет у меня ничего. Значит, пора и впрямь успокоиться и попытаться выуживать из жизни те маленькие удовольствия, которые она еще может дать, а на гордых замыслах поставить общий крест».

Последний свой большой поэтический цикл, по существу сборник, «Европейская ночь» Ходасевич создал и напечатал в эмиграции, в 1927 г., под одной обложкой с переизданными «Путем зерна» и «Тяжелой лирой». Книга называлась «Собрание стихов» и собиралась и печаталась как итоговая.

Лейтмотивом книги «Европейская ночь» явилось *преображение* страшного опыта эмиграции в трагедийную поэзию. Лирического субъекта и эпических персонажей его поэзии одинаково томит чувство чужеродности, отрешенности, беспросветная тоска, желание забытья и смерти.

В «Европейской ночи» почти безраздельно властвует повседневность, не столько страшная (хотя есть и это: беспросветная нищета, неприкаянность, безрукий инвалид, самоубийца), сколько безысходно пошлая:

Нет, не найду сегодня пищи я

Для утешительной мечты:

Одни шарманщики, да нищие,

Да дождь – всё с той же высоты.

Тускнеет в лужах электричество,

Нисходит прeдвeчepний мрак

На идиотское количество

Серощетинистых собак.

Та – ткнется мордою нечистою

И, повернувшись, отбежит,

Другая лапою когтистою

Скребет обшмыганный гранит.

Те – жилятся, присев на корточки,

Повесив набок языки, –

А их из самой верхней форточки

Зовут хозяйские свистки.

Всё высвистано, прособачено.

Вот так и шлепай по грязи.

Пока не вздрогнет сердце, схвачено

Внезапным треском жалюзи.

Вот, к примеру, как видит город Берлин герой стихотворения «С берлинской улицы…»:

С берлинской улицы

Вверху луна видна.

В берлинских улицах

Людская тень длинна.

Дома – как демоны,

Между домами – мрак;

Шеренги демонов,

И между них – сквозняк.

Дневные помыслы,

Дневные души – прочь:

Дневные помыслы

Перешагнули в ночь.

Опустошенные,

На перекрестки тьмы,

Как ведьмы, по трое

Тогда выходим мы.

Нечеловечий дух,

Нечеловечья речь, –

И песьи головы

Поверх сутулых плеч.

Зеленой точкою

Глядит луна из глаз,

Сухим неистовством

Обуревая нас.

В асфальтном зеркале

Сухой и мутный блеск –

И электрический

Над волосами треск.

«Европейская ночь» – это наступившая ночь культуры. Герой «Европейской ночи» – это в большей мере не пророк, а слепец, не видящий не только высшего бытия, но и простой красоты обыкновенных вещей.

Палкой щупая дорогу,

Бродит наугад слепой,

Осторожно ставит ногу

И бормочет сам с собой.

А на бельмах у слепого

Целый мир отображен:

Дом, лужок, забор, корова,

Клочья неба голубого –

Все, чего не видит он.

(«Слепой»)

Его стихи говорят о невыносимо страшном: мир так изменился, что для любого творчества в нем уже нет места:

Должно быть, жизнь и хороша,

Да что поймешь ты в ней, спеша

Между купелию и моргом,

Когда мытарится душа

То отвращеньем, то восторгом?

Непостижимостей свинец

Всё толще над мечтой понурой,–

Вот и дуреешь наконец,

Как любознательный кузнец

Над просветительной брошюрой.

Пора не быть, а пребывать,

Пора не бодрствовать, а спать,

Как спит зародыш крутолобый,

И мягкой вечностью опять

Обволокнуться, как утробой.

(«Из дневника»)

За горечью непризнания или полупризнания шла следом и горечь одиночества.

Я, я, я! Что за дикое слово!

Неужели вон тот – это я?

Разве мама любила такого,

Желто-серого, полуседого

И всезнающего, как змея?

Разве мальчик, в Останкине летом

Танцевавший на дачных балах, –

Это я, тот, кто каждым ответом

Желторотым внушает поэтам

Отвращение, злобу и страх?

Разве тот, кто в полночные споры

Всю мальчишечью вкладывал прыть, –

Это я, тот же самый, который

На трагические разговоры

Научился молчать и шутить?

Впрочем - так и всегда на средине

Рокового земного пути:

От ничтожной причины – к причине,

А глядишь – заплутался в пустыне,

И своих же следов не найти.

Да, меня не пантера прыжками

На парижский чердак загнала.

И Вергилия нет за плечами,-

Только есть одиночество - в раме

Говорящего правду стекла.

(«Перед зеркалом»)

Вот такой беспощадный автопортрет создает поэт.

Болезни мучали его чуть ли не всю жизнь. Их было так много, что трудно все перечислить. К бесконечным болезням прибавлялся трудный характер с повышенной принципиальностью (в отношении авторов тех произведений, хвалить которые он не считал возможным). Все это не прибавляло ему друзей и раздражало многих. От своих бед он уходил в прозу, в книгу о Державине, которая вышла в 1931 году и поразила современников чистым, почти пушкинским языком.

После «Собрания стихов» Ходасевич издал еще три книги: великолепно написанную биографию Державина (1931), сборник статей «О Пушкине» (1937) и, уже перед смертью, книгу воспоминаний «Некрополь» (1939). После выхода книги «Державин» романист Марк Алданов заметил в рецензии, что Ходасевич имитировал стиль Пушкина-прозаика, и создается впечатление, будто читаешь «Пиковую даму». По мнению Алданова, удачно используемый прием стилизации превратил биографическую книгу в произведение русской прозы с автором, как бы возложившим на себя роль повествователя. В мемуарной книге «Некрополь» Ходасевич поместил девять очерков о покойных литераторах-современниках, с которыми общался лично. В их числе В. Брюсов, А. Белый, А. Блок, Ф. Сологуб, Н. Гумилев и др.

Его авторитет как поэта и критика был в среде парижской литературной молодежи чрезвычайно высок (хотя недоброжелатели и говорили о нем, как о «любимом поэте не любящих поэзию», иронически писали о его «скромной, но ценной и высокополезной деятельности»), но из живой литературы он постепенно отодвигался куда-то в направлении давно забытого литературного прошлого, воспринимался как архаизм, обломок предшествующей эпохи. После его смерти, последовавшей в 1939 году, лишь небольшая группа ценителей поэзии шла за гробом, понимая, что ушел из жизни один из наиболее ярких талантов, связанных с русской поэзией начала XX века.



**Иванов, Георгий Владимирович,**

**русский поэт, прозаик, публицист, переводчик;**

**один из крупнейших поэтов русской эмиграции**

Родился в 1894 в Студенках Ковенской губернии (ныне Литва). Сын военного, Иванов воспитывался в Петербургском кадетском корпусе. Печататься начал в 17 лет, в 1911 издал свою первую поэтическую книгу «Отплытие на остров Цитеру» (названа по одноименной картине А. Ватто; под этим же заглавием изданы в 1937 избранные стихи Иванова 1916-1936). По отзыву Н.С. Гумилева, выделившего этот сборник среди книг дебютантов, поэт «не мыслит образами… он вообще никак не мыслит. Но ему хочется говорить о том, что он видит». Визуальная природа лирики Иванова, намного более для нее важная, чем интеллектуальное начало или подчеркнутая эмоциональность, родственна акмеизму, приверженцем которого он оставался в свой петербургский период, хотя его сближали также и с эгофутуризмом И. Северянина, и с эстетикой «прекрасной ясности», возвещенной М. Кузминым.

До революции Ивановым были изданы сборники «Горница» (1914) и «Вереск» (1916), подготовлена большая книга избранного, прочитанная в рукописи А.А. Блоком, который нашел эти стихотворения почти безукоризненными по форме, однако оставляющими ощущение внутренней пустоты: автор сознательно его добивается, поскольку это творчество «человека, зарезанного цивилизацией». Мотив «бессмыслицы земного испытанья», возникший уже в ранних стихотворениях Иванова, станет одним из основных в его поэзии начиная со сборника Сады (1921) и приобретет доминирующее значение в книгах эмигрантского периода.

С 1917 Иванов входил в акмеистский «Цех поэтов», после революции участвовал в деятельности издательства «Всемирная литература», где входил в возглавляемую Гумилевым французскую секцию. Гибель Гумилева означала для Иванова не только закат поэтической школы, к которой примыкал он сам, но и самое бесспорное свидетельство краха всей русской культуры. В книге мемуаров «Петербургские зимы» (1928) Иванов пишет о том, что крах был следствием большевистского насилия, но в большой степени и результатом внутреннего кризиса самой этой культуры, блестящей и по существу беззащитной, зараженной пороками времени: не зная ни идеалов, ни ценностей высшего ряда, оно страдало безответственностью и поверхностным дендизмом.

**Творчество Георгия Иванова в эмиграции**

Умирание великой традиции составляет постоянный поэтический сюжет Иванова (сборники «Лампада», 1922, «Розы», 1931). Поэтика центона, когда стихотворение составлялось из стихов какого-либо одного или нескольких поэтов, вызывая многочисленные и не всегда проясненные ассоциации с поэтами от Тютчева до Блока, стала наиболее характерной особенностью Иванова в книгах «Розы» и «Портрет без сходства» (1950), принесших ему славу первого поэта русской эмиграции.

Представляя собой цикл из 41 стихотворения, построенных вокруг повторяющихся лирических сюжетов, «Розы» доносят типичную для Иванова мысль об эфемерности и ненужности «мировой красоты», которая смиряется перед отталкивающим «торжеством мирового уродства».

В эмоциональной палитре «Роз» господствует чувство безысходного отчаяния и экзистенциального ужаса, окрашенного в тона горькой иронии и лишь изредка просветленного музыкой надежды и хрупкой веры в «счастье нам от Бога данное». Лирический герой Иванова – человек кризисного времени, с болезненной остротой переживший крушение некогда незыблемых и общезначимых ценностей, потерявший не только родину, но и внутреннюю цельность, вкус к жизни, веру в собственную творческую силу, способность «соединить в создании одном прекрасного разрозненные части»:

Как лед наше бедное счастье растает,

Растает как лед, словно камень утонет,

Держи, если можешь, – оно улетает,

Оно улетит, и никто не догонит.

Не случайно через весь сборник проходит тема бессмысленности и беспомощности искусства, девальвации поэтического слова, неспособного преобразить «свинцовый мрак» жизни:

Перед тем, как умереть,

Надо же глаза закрыть.

Перед тем, как замолчать,

Надо же поговорить.

Звезды разбивают лед,

Призраки встают со дна –

Слишком быстро настает

Слишком нежная весна.

И касаясь торжества,

Превращаясь в торжество,

Рассыпаются слова

И не значат ничего.

(«Перед тем, как умереть…»).

Среди образного ряда сборника «Розы» особенно выделяется образ роз. Он – самый частотный в сборнике. Причем розы меняют свою семантику и эмоциональную окраску: они начинают погружаться в холодный мрак, в чёрно-синее сияние смерти, тонут в «ледяном океане печали». Розы не оправдали надежд поэта на обещанное счастье. Уже в первых строках произведения «Над закатами и розами», открывающего эмигрантскую книгу 1931 года, появляется образ роз:

Над закатами и розами –

Остальное все равно –

Над торжественными звездами

Наше счастье зажжено.

Счастье мучить или мучиться,

Ревновать и забывать.

Счастье нам от Бога данное,

Счастье наше долгожданное,

И другому не бывать.

Все другое – только музыка,

Отраженье, колдовство –

Или синее, холодное,

Бесконечное, бесплодное

Мировое торжество.

Человеческое «счастье» теперь для Иванова – «мучить или мучиться», «счастье» страдать и терять опору в жизни, «счастье» обманываться и не находить подлинных ценностей.

Многократно возникающая в стихах 1920–1930-х годов нота, которую Иванов афористически выразил в своей прозе «Распад атома» (1938): «Пушкинская эпоха, зачем ты нас обманула?», определяет звучание его произведений, где показывается, как грубость и примитивизм реальных отношений разрушают последние иллюзии относительно мира как воплощения красоты и добра. Атмосфера деградации и безнадежности, которую Иванов воссоздает в стихотворениях позднего периода, доминирует и в Распаде атома, его «поэме в прозе» (Ходасевич), где с вызываюшей прямотой и точностью описаны будни парижского «дна», воспринятого как завершение европейской культуры.

Творчество Иванова рядом критиков истолковано как первый (и, возможно, единственный) памятник русского экзистенциализма, для которого, согласно Р. Гулю, мир превращается либо в «черную дыру», либо в плоскую авантюру. Художественный язык Иванова меняется, с ходом времени все более активно соприкасаясь со сферой тривиальных понятий и вещей, которые осознаются как последнее свидетельство неподдельности в мире, пропитавшемся условностями и фальшью. Вместе с тем для поэтики последних книг Иванова («Портрет без сходства») характерно широкое использование метафоры «сна», который становится специфическим припоминанием давно пережитого, когда «прошлое путается, ускользает, меняется». Иванов воскрешает лица и эпизоды своей петербургской юности, однако действительное портретное сходство оказывается исключено по самому характеру построения рассказа – и поэтического, и мемуарного (цикл очерков 1924–1930 под общим заглавием Китайские тени, отдельным изданием при жизни автора не выходили).

В лирике позднего периода важное место занимает тема омертвения традиционных способов художественного изображения мира и резко изменившегося статуса поэзии, которой более не дано пробуждать страстный отклик масс («Нельзя поверить в появление нового Вертера… Новые железные законы, перетягивающие мир, как сырую кожу, не знают утешения искусства»). С этой позиции Иванов, на протяжении первых двух эмигрантских десятилетий активно работавший как критик, подходил к оценке явлений современной литературы. Его взгляды и намеченные им эстетические приоритеты оказали существенное воздействие на поэзию «Парижской ноты», тесно связанную с деятельностью журнала «Числа», где Иванов был одним из главных сотрудников.

В годы Второй мировой войны Иванов придерживался взгляда на события, который впоследствии вызвали нападки на него за коллаборационизм. В послевоенные годы общественная позиция Иванова приобрела отчетливо выраженный антисоветский характер, что в новых условиях привело его к конфликту с Г. Адамовичем, своим литературным единомышленником еще по петербургскому периоду.

Умер Г. Иванов в Йере (департамент Вар, Франция) 2 августа 1958.

***Задания***

- чтение и анализ стихов Вл. Ходасевича (сб. «Европейская ночь») ссылка, Г. Иванова («Розы») ссылка

- прослушать стихи Г. Иванова ссылка

- посмотреть фильм проекта «Круги на воде» с Ю. Чернявской «Владислав Ходасевич» ссылка

***Вопросы для обсуждения***

1. Вл. Ходасевич: биографические сведения. Эстетические принципы, круг тем.

2. Сборник «Собрание стихов» Вл. Ходасевича, цикл «Европейская ночь»: полигенетичность основных поэтических образов, многоуровневость смысловых аллюзий.

3. »Первый поэт» Г. Иванов – очерк жизни и творчества.

4. Мотивы отчаяния и безнадежности в сборниках «Розы», «Сады», «Отплытие на остров Цитеру: движение от условного романтического уныния к осмыслению трагедии бытия.

***Литература***

Буслакова, Т.П. Литература русского зарубежья : курс лекций / Т.П. Буслакова. – М. : Высш. шк., 2003.

Агеносов, В.В. Литература русского зарубежья (1918–1996) / В.В. Агеносов. – М. Терра. Спорт, 1998. – 543 с.

История литературы русского зарубежья (1920-е – начало 1990-х гг.) : учебник для вузов / Под ред. А.П. Авраменко. – М. Академический проект; Альма-матер, 2011. – 706 с.

Литература русского зарубежья (1920–1990) : учебное пособие / под общ. ред. А.И. Смирновой. – М., 2006.

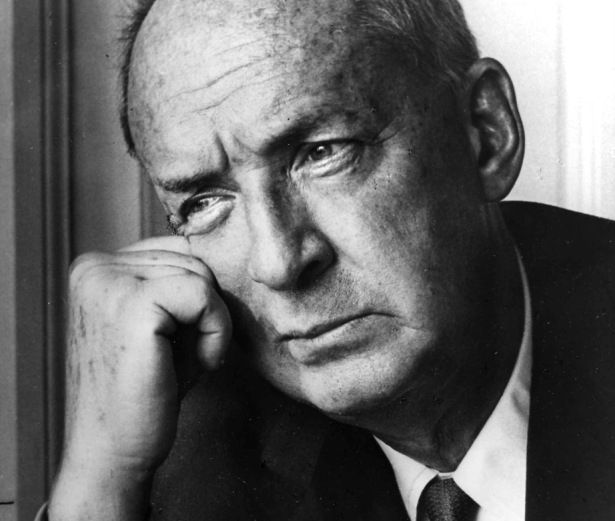
Литература русского зарубежья (1920–1940-е годы) : Взгляд из XXI века. – СПб., 2008.

Агеносов, В.В. Литература Russkogo зарубежья / В.В. Агеносов. – М., 1995.

**ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 4**

**ДРАМАТУРГИЯ «ПЕРВОЙ ВОЛНЫ» РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ.**

**РЕАЛЬНОСТЬ И ФАНТАСТИКА В ПЬЕСАХ В. НАБОКОВА**



**Владимир Владимирович Набоков (1899–1977)**

Родился Владимир Набоков 10 апреля 1899 года в Петербурге в семье известного политика. Аристократический семейный уклад в биографии Набокова благоприятствовал изучению иностранных языков с ранних лет. Сначала Владимир учился в Петербургском Тенишевском училище. Во время обучения писал стихи, увлекся изучением насекомых (энтомологией). Первый сборник стихотворений в биографии Владимира Набокова был издан на собственные деньги.

Дальнейшее образование Набоков получал в Кембридже, где кроме написания стихов занимался переводом. После убийства отца Владимир поселился в Берлине, начал публиковать свои рассказы. Первый роман в биографии Владимира Владимировича Набокова был закончен в 1927 году («Машенька»). Позже вместе с женой Верой Слоним переезжает в Париж, а затем в США. После этого стал писать на английском языке. Набоков читал лекции в американских университетах, путешествовал. Роман «Лолита» внес в биографию Владимира Набокова мировую известность.

После возвращения из США в Европу, Набоков остановился в Швейцарии. Там писатель создал последние свои произведения. Другие известные романы и повести Набокова: «Соглядатай», «Подвиг», «Отчаяние», «Дар», «Другие берега», «Бледное пламя» и многие другие.

Весь русскоязычный драматический корпус автора принадлежит двум периодам: с 1923 по 1932 год в Берлине («немецкий период») были написаны стихотворные пьесы «Смерть», «Дедушка», «Агасфер», «Скитальцы» (1923), «Полюс» (1924), первоначальный вариант «Трагедии господина Морна» (1923–1924), прозаическая – «Человек из СССР» (1927); ко второму, «французскому», периоду (1932–1938) относятся драмы «Событие», «Изобретение Вальса» (1928).

По мнению его современников, драматургия не была главной стихией Набокова, скорее – экспериментом, переходом. В 20-е гг. к драматургии обращался Набоков-поэт: драматические формы послужили молодому художнику удобной репетиционной площадкой, где он словно разыграл собственное будущее, апробируя главные темы, сюжеты и приемы перед тем, как вынести их на большую сцену своей прозы. В сюжетах нащупывает некоторые ситуации своих будущих романов (в «Смерти» – «Соглядатай», в «Дедушке» – «Приглашение на казнь», в «Трагедии господина Морна» – «Solus Rex», «Бледный огонь» и «Подвиг»...), а многие мотивы позже станут основой его поэтики (взаимное перетекание, неразличимость сна и реальности, темы двоемирия и путешествия). Все это подчеркивает неотделимость драматургии от других сторон творчества художника.

**Анализ пьесы «Дедушка»**

И.Л. Галинская считает, что «в пьесе «Дедушка» Набоков «внедряет» в нее фон третьей из «маленьких трагедий» Пушкина – «Каменный гость». У Набокова действие происходи в 1816 г. во Франции. Речь идет о вполне счастливой зажиточной крестьянской семье, где вот уже год живет приблудный старик, который «имени не помнил своего» и которого они ласково прозвали «дедушкой». Как-то к ним в дом зашел прохожий незнакомец, поскольку он захотел только переждать дождь. Разговорившись, прохожий рассказал о себе. Он – аристократ по фамилии де Мэриваль, и в 1792 г., в Лионе, революционный Трибунал приговорил его за аристократическую приставку «де» к гильотине. Его привезли на площадь, где высился эшафот, а палач на помосте уже собирался скрутить его веревкой. Как вдруг, помост загорелся (ибо казнь должна была состояться вечером при факелах), и де Мэривалю удалось сбежать из рук палача. После этого он покинул Францию и долго скитался по миру.

Хозяева уходят из комнаты, но затем возвращаются с «дедушкой», рассказав ему о судьбе де Мэриваля. Затем хозяева снова уходят, а «дедушка», достав топор, собирается отрубить де Мэривалю голову. Оказывается, «дедушка» – это тот самый лионский палач, которому двадцать с лишним лет тому назад не удалось казнить де Мэриваля. Он взмахивает топором, но де Мэриваль сбивает его с ног, и «дедушка» отдает богу душу.

Можно сравнить одноактовую пьесу Набокова «Дедушка» с пушкинским «Каменным гостем». Дон Гуан, убивший на поединке Дона Альвара, мужа Доны Анны, представляется ей отшельником, монахом, но потом говорит, что его зовут Диего де Кальвадо и назначает вдове свидание, поручив слуге в виде шутки пригласить и статую командора Дона Альвара. Чем заканчивает «маленькая трагедия» Пушкина известно, конечно, всем. Развитие сюжета идет от шутки к гибели Дона Гуана, тогда как у Набокова в аналогичной ситуации де Мэриваль остается вполне невредимым, а гибнет «дедушка». Пушкинский фон в «Дедушке» налицо, но замысел был в набоковской пьесе, несомненно, зеркальным».

Современные события развиваются в крестьянском доме, но главное событие пьесы уже состоялось раньше, задолго до начала сценического действия, на эшафоте в Лионе, в моменте казни, которая должна была состояться двадцать лет назад. Событие, не состоявшееся в прошлом, не происходит и в настоящем. Лица из прошлого продолжают разыгрывать одно и то же событие, причем и ход действия и его результат неизменны: палачу вновь не удается обезглавить аристократа де Мэриваля. Более того, бывшая жертва теперь выполняет функцию палача – умирает Дедушка.

**Анализ пьесы «Событие»**

Как отмечает И. И. Пуля в статье «СОБЫТИЕ» В. НАБОКОВА КАК НОВАЯ ВИДОВАЯ ФОРМА ДРАМЫ: «КОШМАРНЫЙ БАЛАГАН», «основные заслуги, просчеты и автора, и постановщика сразу же были зафиксированы в рецензиях В. Ходасевича. Проницательный критик указал на то, что «Событие» можно рассматривать как отраженный вариант «Ревизора» Гоголя: в обеих пьесах царит ужас; с каким страхом городничий ждет ревизора, с таким же ощущением набоковский Трощейкин ждет своего мстителя; пьеса Гоголя кончается известием о прибытии ревизора, у Набокова событие так и не состоится: страшный Барбашин, который есть не что иное, как «призрак, фантасмагория, болезненное порождение души» главного героя, навсегда уезжает за границу; влияние страха имеет общее действие на Трощейкина и городничего – действительность перед ними то «помрачается», то «проясняется»; существен в архитектонике пьес и мотив «свиных рыл».

Рецензия В. Ходасевича не смогла примирить противоречивые мнения о пьесе. Одни зрители, как Ю. Анненков, считали: пьеса «глубоко оптимистична», так как утверждает, что жизненная угроза, опасность не так страшны, как это подчас представляют себе люди. Другие, подобно Ходасевичу, полагали, что смысл пьесы «очень мрачен» и вступает в диссонанс с подчеркнутым комедийным стилем. В одних «Событие» вселяло оптимизм и жизнелюбие, других поражало пронзительным пессимизмом. Невозможно правильно понять решение тех нравственных проблем, которые Набоков ставит в пьесе, не обращаясь к анализу ее поэтики. А ключ к своим драматическим произведениям писатель протянул сам: «...игра должна фокусироваться не на «характерах», не на «типах» чего-то там, не на fokus-pokus социальной темы, но исключительно на субъективной, уникальной поэтике автора...»

Жанровое определение «События», можно считать, дают сами персонажи пьесы: Трощейкин считает все, что с ним происходит, «фантастическим фарсом», а Любовь, его жена, называет это «кошмарным балаганом». Суть фарса и балагана одна: это пьесы (арлекинады, шутовские интермедии) легкого содержания с внешними комическими приемами. Однако «сильный» эпитет «кошмарный» существенно меняет дело. С первых же сцен «Событие» открывается перед зрителями как пьеса-сон, выросшая из трагикомедии.

В минуту прозрения главный герой Трощейкин говорит об окружающих его: «Это так – мираж, фигуранты, ничто. Наконец, я сам это намалевал. Скверная картина – но безвредная». Увы, последний «тезис» произнесен только для озадачивания зрителя. «...Призраки убивают», - все-таки сознает и сам Трощейкин. Призраки убивают личность, разрушающе действуют на людей, прежде всего их и породивших; призраки заменяют жизненное пространство своей агрессивной реальностью, время останавливается - будущего нет (Трощейкин несколько раз упоминает часы, отданные в починку). Художник Трощейкин – главный создатель и жертва собственного призрака-убийцы.

Мы видим разнообразное решение конфликта «новой драмы»: не «Рок», не «Среда» «заели» человека, но сам человек виновен в своей беде, сам человек не в состоянии проявить свою волю из-за неспособности к честному, мужественному осознанию себя и своей жизни».

***Задание***

- прочитать одну из пьес В. Набокова («Дедушка» ссылка, «Скитальцы», «Трагедия господина Морна», «Смерть», «Изобретение Вальса», «Событие» ссылка).

***Вопросы для обсуждения***

1. Эмигрантские период творчества В. Набокова.

2. Общая характеристика драматургии В. Набокова.

3. Пушкинские мотивы в пьесе «Дедушка» В. Набокова.

4. Гоголевский и чеховский реминисцентные пласты в пьесе «Событие».

***Литература***

Ухова, Е. Призма памяти в романах Владимира Набокова // [Вопросы литературы, 2003, №4](file:///A:\voplit\2003\4\).

Набоков, В.В. Торжество добродетели // Критика русского зарубежья: В 2 ч. / Сост., преамбулы, примеч. О.А. Коростелева. – М. : Олимп, АСТ, 2002.

Парамонов, Б. Набоков в Америке // Набоков. Неизданное в России. – СПБ. : Звезда, 1996.

Иванова, Е.А. Набоков: выломавшее себя звено // Лит. учеба. – 1989. – № 6.

Александров, В.Е. Набоков и потусторонность: метафора, этика, эстетика. – СПб. : Алейтея, 1999.

**ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 5**

**ЛИТЕРАТУРА РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ 1940–1960 ГГ.**

**(«ВТОРАЯ ВОЛНА» РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ)**

**Вторая волна** русской эмиграции (с 1940 гг.) имела одно главное направление: с оккупированных территорий запада СССР в Германию и Австрию (в соответствии с отступлением немецкой армии), а оттуда – в Южную Америку (Аргентина и др.), США и Канаду, но в нее, как и в первую эмиграцию, было вовлечено немало людей.

Вторая мировая война породила новый поток русских эмигрантов. Это были граждане Прибалтийских республик, не желавшие признавать советскую власть; военнопленные, справедливо опасавшиеся возвращения домой; молодые люди, вывезенные с оккупированных фашистами территорий в Германию в качестве дешевой рабочей силы; наконец, это были люди сознательно вставшие на путь борьбы с советским тоталитаризмом (сотрудничество с Германией в ее войне против Советского Союза, в том числе лица, объединенные в составе так называемой «Русской освободительной армии» (РОА) под руководством генерала А. А. Власова («власовцы»). По далеко не полным данным к 1952 году только в Европе было 452 тысячи перемещенных граждан СССР. 548 тысяч русских эмигрантов прибыло в Америку в период с 1941 по 1950 гг.

После окончания войны некоторые из указанных лиц по соглашению между державами-победительницами были высланы в СССР и репрессированы. Желая избежать репатриации, представители второй волны эмиграции покидали Европу и в конце концов осели в Южной Америке (Аргентина, Чили и др. страны), в США и Канаде.

Во второй волне русской эмиграции было немало людей, посвятивших себя **литературному** творчеству. Среди них поэты Иван Елагин, Ольга Анстей, Дмитрий Кленовский, Юрий Иваск, Борис Нарциссов, Игорь Чиннов, Валентина Синкевич, поэты и прозаики отец и сын Марченко (взявших себе соответственно псевдонимы Николай Нароков и Николай Моршен), Сергей Максимов, Владимир Марков, Борис Филиппов, прозаики Леонид Ржевский, Владимир Юрасов, Борис Ширяев и многие другие. С первой волной новых изгнанников объединяло политическое неприятие советской реальности, связь с дореволюционной культурой (в 20-30-е годы, на которые пришлось их детство, ее остатки не были полностью искоренены; к тому же большинство писателей второй волны происходили из образованных семей), горечь изгнания и горечь ностальгии. Если беженцы первых послевоенных лет испытали ужасы революции и гражданской войны, то на долю эмигрантов второй волны выпал или сталинский ГУЛАГ (Б. Ширяев, Н. Нароков, С. Максимов), или ощущение «вины» за свое происхождение и страха за свое будущее (Д. Кленовский, И. Елагин, Н. Моршен, О. Анстей).



**ЕЛАГИН ИВАН ВЕНЕДИКТОВИЧ**

**(наст. фамилия Матвеев) (1918–1987), русский поэт**

В 1943 из оккупированного немцами Киева уехал на Запад. До 1950 находился в Германии в лагерях для беженцев из СССР и Восточной Европы, затем перебрался в США.

Родился в 1918 во Владивостоке, детские годы прошли во Владивостоке и Харбине, где некоторой известностью пользовался его отец, поэт-футурист Венедикт Март, ставший в 1937 жертвой репрессий. Елагин учился в Киевском медицинском институте (не окончил), в годы оккупации работал в родильном доме, что могло дать повод для преследований за сотрудничество с врагом. Стихи писал с середины 1930-х годов, но на родине напечатался только один раз (авторизованный перевод стихотворения украинского поэта М. Рыльского, который оказывал начинающему литератору посильную помощь). В 1939 встречался в Ленинграде с Ахматовой – эпизод, описанный в его автобиографической поэме Память (1979) и стихотворении Я никогда не верил...

Ранняя лирика Елагина окрашена заметным влиянием В. Маяковского и в меньшей степени Б. Пастернака, а на формировании его личности сказалось увлечение произведениями А. Грина. Как и его первая жена, поэтесса О. Анстей, вместе с которой они бежали из Киева при приближении советских войск, а также киевский поэт Н. Моршен (Мамченко), также ставший «перемещенным лицом», Елагин с юности понимал невозможность своего существования в границах советской литературы. Однако в творческом отношении он обязан ей (в особенности тем ее мастерам, которые представляют авангард 1920-х годов) больше, чем русской классической традиции.

Г. Иванов назвал Елагина «поэтом ярко выраженной советской формации», В. Вейдле также находил, что поэзия Елагина возникла в русле традиций, завещанных футуризмом и Маяковским.

Первые поэтические книги, подписанные псевдонимом, который напоминал о Елагином мосте и тем самым о Блоке, были изданы поэтом в Мюнхене (По дороге оттуда, 1947 – так же называлась и первая большая книга Елагина, вышедшая в 1953 в США; Ты, мое столетье, 1948). Летописью жестоких испытаний, доставшихся поколению Елагина, которое проделало свой «крутой маршрут» по дорогам века, стали и поэтические книги, созданные в США, среди них особое место занимает во многом итоговый том Под созвездием топора (1976).

Сразу по приезде в Нью-Йорк Елагин стал постоянным сотрудником газеты «Новое русское слово», где более десяти лет вел стихотворный фельетон на злободневные темы (часть этих его публикаций составила книгу Политические фельетоны в стихах, 1959). Овладев английским языком, Елагин начал переводить американских поэтов, отдал несколько лет переложению эпической поэмы Стивена Винсента Бене Тело Джона Брауна (фрагмент был напечатан в журнале «Америка» в 1970 и впервые представил Елагина русской аудитории, для которой предназначалось это издание; полностью перевод опубликован в 1979). В 1970-е годы Елагин предподавал русскую литературу в университете Питсбурга и регулярно участвовал в работе Летней школы русистики в Мидлберри (шт. Вермонт). Его последняя книга Тяжелые звезды, изданная на средства, собранные друзьями и почитателями поэта, вышла за несколько дней до его смерти.

Творчество позднего Елагина отличается интересом к философским темам, связанным прежде всего с его представлением о времени, которое никогда не становится мертвым прошлым, если сохранена духовная связь с людьми и явлениями далекой поры. В лирике последних лет находят отзвук и религиозные мотивы, не присущие Елагину в его раннюю пору, а эмигрантская судьба осознается не только как страдание, но и как благо, потому что «запах острее и слаще у срезанных трав». Елагину принадлежит также изданная в 1949 пьеса Портрет мадмуазель Танжи, которая представляет собой переделку оперетты И. Кальмана «Фиалка Монмартра».

Умер Елагин в Питсбурге в 1987 г.

Ивана Елагина почти единодушно и справедливо считают первым поэтом второй эмиграции. О нем заговорили сразу же по окончании войны. Он, как и двое его земляков-киевлян – Ольга Анстей и Николай Моршен, – еще живя в Германии, в 1949 году стал печататься в «Новом Журнале». О нем критики писали чаще, чем о других поэтах второй волны. У него, можно сказать, даже был «широкий читатель». И, в отличие от большинства бывших «дипийских авторов», он никогда не издавал сборники стихов на свои средства. Он первым из поэтов второй эмиграции «вернулся в Россию стихами» – свидетельством этого замечательного события является издание в 1998 году елагинского двухтомника.

Под авторским «я» Елагина почти всегда подразумевается множественное число. Название раннего сборника «Ты, мое столетие!» (1948) относится не к «моему», а к «нашему» трагическому столетию, уничтожившему миллионы жизней.

Я родился при шелесте справок, анкет, паспортов,

В громыхании митингов, съездов, авралов и слетов,

Я родился под гулкий обвал мировых катастроф,

Когда сходит со сцены культура, свое отработав...

Снова не «я», а «мы» родились в то лихое время. Так понимал стихи Елагина его «широкий читатель». Его, не без некоторого основания, обвиняли в «публицистичности». Он объяснял это так: «Меня тянет в те комнаты, что выходят окнами на улицу, к людям. Отсюда моя гражданственность, а порою и публицистичность».

В годы войны Елагин написал много стихотворений, в которых были образы, запоминающиеся на всю жизнь. Например, для тех, кто видел конец войны, совершенно незабываем елагинский «упавший на колени» мост. Его можно воспринять как символ побежденной Германии:

Они молчат – свидетели беды,

И забывают о борьбе и тлене –

И этот танк, торчащий из воды,

И этот мост, упавший на колени.

Мне кажется, что в зарубежной поэзии о трагедии войны никто не сказал так образно и так убедительно, как «публицист» Иван Елагин.

Также Ивана Елагина можно назвать нашим самым «звездным поэтом». Центральный образ звезд проходит по его лучшим стихотворениям, включая «Звезды» – на тему сталинского террора и войны. Предчувствуя скорый конец, Елагин скажет: «Это за мною пришли мои звезды – пора!» Свою последнюю книгу смертельно больной поэт назвал «Тяжелые звезды».

Творчество Иван Елагин понимал как благородное и глубокое применение идеи к искусству. У него идея заключалась в осуждении времени, из-за которого он, то есть – мы, потеряли родину.



**Нароков Николай Владимирович**

**(наст. фамилия Марченко) (26.06.1887–3.10.1969), прозаик**

Учился в Киевском политехническом институте, по окончании которого служил в Казани. Принимал участие в Деникинском движении. Учительствовал в провинции: преподавал математику. В 1932 был ненадолго арестован. С 1935 по 1944 жил в Киеве. 1944–50 провел в Германии, откуда переехал в Америку.

Перу Нарокова принадлежат 3 романа: «Мнимые величины» (1952), «Никуда» (1961) и «Могу!» (1965). Наибольшую известность получили первый и последний. «Никуда» вышел только в журнальной публикации.

Во всех поставлена проблема свободы, морали и вседозволенности, Добра и Зла, утверждается идея ценности человеческой личности, что роднит писателя с творчеством Ф. Достоевского, влияние которого проявляется на всех уровнях художественных произведений писателя.

В основе «Мнимых величин» и «Могу!» лежат полудетективный сюжет, тайна, позволяющие заострить столкновение морали и безнравственности, выяснить, любовь или жажда власти правит миром.

Один из главных героев «Мнимых величин», чекист Ефрем Любкин, возглавляющий НКВД в провинциальном городке, утверждает, что все провозглашаемые коммунизмом цели – лишь громкие слова, «суперфляй», а «настоящее, оно в том, чтобы 180 миллионов человек к подчинению привести, чтобы каждый знал, нет его!.. Настолько нет, что сам он это знает: нет его, он пустое место, а над ним все… Подчинение! Вот оно-то… оно-то и есть на-сто-ящее!». Многократно повторяющаяся в романе ситуация, когда человек создал фантом и сам в него поверил, придает злу трансцендентный характер. Ведь этому закону подвержен и несчастный арестант Варискин, и мучающие его следователи, и сам всемогущий Любкин, поверивший в то, что подчинение и есть смысл жизни и лишь избранным дана «полная свобода, совершенная свобода, от всего свобода – только в себе, только из себя и только для себя. Ничего другого – ни Бога, ни человека, ни закона».

Еще более последовательно проводит эту мысль «человек-могу» Федор Петрович Ив. Все его помыслы направлены на подчинение себе др. людей. Подобно Великому инквизитору из романа Ф. Достоевского «Братья Карамазовы», Ив утверждает, что люди должны с радостью отказываться от своей свободы в пользу сильных. Причудливый путь этого дьявола-искусителя (видный коммунист – сотрудник гестапо – капиталист) на самом деле весьма показателен и характерен: все эти виды деятельности дают Иву власть.

Однако по мере развития сюжета выявляется несостоятельность идеи тирании как главного закона мироздания. Любкин убеждается, что его теория такой же «суперфляй», как и коммунистические догмы. Его все более тянет к Библии с ее идеалом любви к ближнему. Иву не удается хитроумный план завладеть нравящейся ему женщиной. У его верной помощницы Софьи Андреевны, как и у Раскольникова, «чтобы убить, сил хватило, но чтобы жить с убийством в душе» – нет. Любкин к концу романа меняется; Софья кончает жизнь самоубийством. Сам Ив вынужден бежать.

Причиной такого исхода является наличие в системе образов обоих романов людей высокой морали. Как правило, это женщины: Евлалия Григорьевна и ее соседка старушка Софья Дмитриевна в «Мнимых величинах», Юлия Сергеевна – в «Могу!». Внешне слабые, наивные и даже порой смешные, они верят в то, что «все дело в человеке», «человек – альфа и омега», верят в интуитивное понимание Добра, в то, что Кант и Достоевский называли категорическим императивом. Напрасно искушает Любкин хрупкую Евлалию Григорьевну правдой о предательствах близких ей людей, ожидая, что женщина воспылает ненавистью к ним, откажется от любви к ближнему. Тщетно спекулируют на совестливости Юлии Сергеевны Ив и Софья, желая совратить праведницу. Они приносят ей страдание, но не могут заставить изменить принципам.

***Задания***

Чтение и анализ стихов по выбору И. Елагина ссылка

Чтение и анализ романа Н. Нарокова «Мнимые величины» ссылка

***Вопросы для обсуждения***

1. Общая характеристика литературы второй волны русской эмиграции.

2. Вехи жизни и творчества И. Елагина (Зангвильда Матвеева).

3. Сборники Ивана Елагина (Зангвильда Матвеева) «По дороге оттуда», «Ты, мое столетие»: темы смерти, разрушения, преодоление «разъятости» современного человека во времени и в пространстве как основной пафос его поэзии.

4. Биографические сведения о писателе Н. Нарокове (Марченко).

5. Проблемно-тематическое пространство романа Н. Нарокова «Мнимые величины»: проблема власти в романе, жанровая природа произведения, мотивы Достоевского.

***Литература***

История литературы русского зарубежья (1920-е – начало 1990-х гг.) : учебник для вузов / Под ред. А.П. Авраменко. – М. : Академический проект; Альма матер, 2011. – 706 с.

Буслакова, Т. П. Литература русского зарубежья : Курс лекций. Учебное пособие / Т. П. Буслакова – 2-е изд. – М. : Высш. шк., 2005. – 365 с.

Агеносов, В. В. Литература русского зарубежья (1918–1996) / В.В. Агеносов. – М. : Терра. Спорт, 1998. – 543 с.

**ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 6**

**ПРОЗА «ТРЕТЬЕЙ ВОЛНЫ» РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ.**

**С.Д. ДОВЛАТОВ**



**Сергей Довлатов (по паспорту Довлатов-Мечик) (1941–1990)**

Родился 22 июня 1941 года в Уфе, в семье эвакуированных во время войны из Ленинграда: театрального режиссёра, и литературного корректора.

В 1944 году семья Довлатова возвращается в Ленинград. После окончания школы писатель недолгое время проработал в типографии им. Володарского. В 1959 году поступил на отделение финского языка филологического факультета Ленинградского университета имени Жданова и учился там два с половиной года. Был отчислен за неуспеваемость (по собственным словам не сдал экзамен по немецкому языку).

После отчисления из университета был призван в армию. Отслужил три года (1962-1965) во внутренних войсках, охрана исправительных колоний в Республике Коми (посёлок Чиньяворык).

После армии Довлатов поступил на факультет журналистики ЛГУ, работал в студенческой многотиражке морского технического университета «За кадры верфям», писал рассказы.

В 1972–1975 годах жил в Эстонии, где работал штатным и внештатным сотрудником в газетах «Советская Эстония» и «Вечерний Таллин». Писал рецензии для журналов «Нева» и «Звезда». Набор его первой книги под общим названием «Городские рассказы» в издательстве «Ээсти Раамат» был уничтожен по указанию КГБ Эстонской ССР.

В 1975 году вернулся в Ленинград. Работал в журнале «Костёр», экскурсоводом в Пушкинском заповеднике под Псковом (Михайловское). Довлатов неоднократно пытался напечатать свои рассказы, но журналы за редким исключением отказывались их принимать. Довлатов публиковался в самиздате, а также в эмигрантских журналах «Континент», «Время и мы». За публикации в западной прессе в 1976 году был исключен из Союза журналистов СССР.

В 1978 году из-за преследований, невозможности работать и отсутствия средств к существованию Довлатов эмигрировал вслед за своей женой и дочерью сначала в Вену, а затем поселился в Нью-Йорке. Был одним из создателей и главным редактором русскоязычной газеты «Новый американец» (1980–1983), много работал на радио «Свобода». Одна за другой выходили книги его прозы. К середине 1980-х годов добился читательского успеха, печатался в престижных журналах «Партизан Ревью» и «The New Yorker».

За двенадцать лет эмиграции издал двенадцать книг в США и Европе. В СССР писателя знали по самиздату и авторской передаче на Радио «Свобода».

Сергей Довлатов умер 24 августа 1990 года в Нью-Йорке от сердечной недостаточности. Похоронен на еврейском кладбище «Маунт Хеброн» (Mount Hebron).

Почти все написанное Довлатовым представляет собой повествование в рассказах, каждый из них обладает определенной самостоятельностью, но крепко связан с другими, воспринимается как часть художественного целого. Неисчерпаемым источником сюжетов этих рассказов являлась для Довлатова собственная жизнь и жизнь тех, с кем сводила его судьба. Эти рассказы – и книги, в которые они складывались, – воспринимались как едва ли не автобиографические: именно в этом стремился уверить читателя автор..

Жанровую природу довлатовского рассказа исследователи характеризуют по-разному: автопортрет (П. Вайль, А. Генис), возвышенный романтический анекдот (В. Кривулин), превращенный в изящную словесность милый словесный сор (Л. Лосев).

Даже в США свою повесть **«Зона»** Довлатов опубликовал с большим трудом. Он работал над ней с 1965 по 1982 годы. Эту книгу составляют рассказы о советском лагере 1970-х годов, связанные между собой непосредственными авторскими комментариями, имеющими обобщающий характер. Необычность книги в том, что в текст включена история его создания. Книга имеет автобиографическую основу: «Я был наделён врождёнными задатками спортсмена-десятиборца, и для того чтобы сделать из меня рефлексирующего интеллигента, советской власти надо было очень сильно потрудиться, но она своего, тем не менее, добилась». Не сдав сессию, Довлатов был призван в армию, а там направлен на службу в караульные войска. Так, никогда не задумывавшись об этом ранее, Довлатов попал в лагерь в качестве охранника. Попав в эту реальность, он испытал настоящий шок и впервые понял, что такое свобода. «В этом мире дрались заточенными рашпилями, ели собак, покрывали лица татуировкой... В этом мире убивали за пачку чая». Настолько психологически невозможным казалось Довлатову к этому приспособиться, что он просто помешался бы, если бы не стал сочинять. У него возник свой собственный литературный мир, куда вся грязь и ужас мира если и проникали, то пропущенные через призму эстетического. Главный герой, Алиханов, имеет своим прототипом самого Довлатова.

Писалась повесть «Зона» вразрез с установившимися уже в «каторжной» литературе канонами, согласно которым «каторжник – жертва, герой, многострадальная фигура», а «представители режима – сила негативная, отрицательная», или, напротив, «каторжник – монстр, злодей», тогда как «каратель, полицейский, сыщик, милиционер – фигуры благородные и героические». Однако писатель увидел нечто иное: «Заключенные особого режима и лагерные надзиратели безумно похожи. Язык, образ мыслей, фольклор, эстетические каноны, нравственные установки. Таков результат обоюдного влияния. По обе стороны колючей проволоки – единый и жестокий мир».

Если у Шаламова и Солженицына зона – это прежде всего пространство-время насилия, то для Довлатова зона – это прежде всего наиболее наглядно-зримая реализация абсурда как универсального принципа бытия. Именно абсурдность формирует особое, довлатовское, единство мира зоны и единство зоны с миром. Так, по Довлатову, никакой существенной разницы между охранниками, вообще «вольными» и заключенными не существует.

Произведение «Зона», опубликованное в 1983 году, сначала в Америке, у нас – гораздо позже, имеет второе название – «Записки надзирателя». Это своего рода дневник, хаотические записки, комплект неорганизованных материалов, описывающих в точности жизнь уголовной колонии. Рассказ ведется от первого лица – человека, работавшего в этой колонии надзирателем. Он рассказывает о дикости, ужасе мира, в который он попал. Мира, в котором дрались заточенными рашпилями, ели собак, покрывали лица татуировками, насиловали коз. Мира, в котором убивали за пачку чая. Он пишет о людях, живущих в этом мире. О людях с кошмарным прошлым, отталкивающим настоящим и трагическим будущим.

Но, несмотря на весь ужас и кошмар этого мира, жизнь продолжалась. И в этой жизни даже сохранились обычные жизненные пропорции. Соотношение радости и горя, добра и зла оставалось неизменным. В этой жизни, пишет он, были и труд, и достоинство, и любовь, и разврат, и патриотизм, и нищета. Были и карьеристы, и люмпены, и соглашатели, и бунтари. Но система ценностей была полностью нарушена. То, что еще вчера казалось важным, отошло на задний план. Обыденное становилось драгоценным, драгоценное – нереальным. В этом диком мире ценились еда, тепло, возможность избежать работы.

Лагерь в повести – модель советского государства. В нём есть «диктатура пролетариата» (режим), «народ» и «милиция». Довлатов доказывает, что советская власть – давно уже не форма правления, а образ жизни, который и за решёткой, и снаружи очень похож. Воля и зона зеркально отражаются друг в друге. Заключённые одеты в жуткие телогрейки, шапки, сапоги. Но и солдаты одеты почти в такую же одежду. У заключённых и солдат головы одинаково острижены наголо. Заключённые валят лес на морозе, и солдаты тоже вынуждены целый день торчать на морозе, охраняя их. Развлечения уголовников – игра в карты и выпивка (официально запрещённые), а у солдат-охранников в свободное от службы время – тоже игра в карты и выпивка (тоже официально запрещённые). У уголовников дело доходит до поножовщины, которая часто заканчивается смертью, и в солдатской среде тоже рождаются ссоры, энергия не находит выхода. На общем фоне резко своей интеллигентностью выделяется Алиханов, которому обе стороны чужды. Алиханова ужасает полуживотный образ жизни солдат и офицеров, для которых это нечто обычное, привычное; в конце концов Алиханов становится объектом нападения своих.

***Задания***

- прочитать повесть «Зона» ссылка

- посмотреть фильм «Написано Сергеем Довлатовым» (реж. Рома Либеров) ссылка

***Вопросы для обсуждения***

1. Жизненный путь С.Д. Довлатова.
2. Интерпретация реальных событий в «Соло на ундервуде» (1980), «Компромисс» (1981), «Заповедник» (1983), «Марш одиноких» (1983), «Ремесло» (1985), «Чемодан» (1986).
3. Автобиографическая основа повествования «Зона» (Предисловие автора. Запись от 17 февраля 1982 г. Письмо издателю).
4. Абсурдность мира как основная идея произведения «Зона». Композиция повести «Зона». Особенности повествовательной манеры автора.
5. Мировоззренческая шкала ценностей главного героя. Панорама жизненных судеб заключенных, лагерный быт. Изменение психологии охранников под влиянием службы («Зона»)
6. Новаторство автора в трактовке «лагерной» темы в русской литературе.

***Литература***

1. <http://www.sergeidovlatov.com> – сайт о творчестве С. Довлатова
2. Генис, А. Довлатов и окрестности / А. Генис. – М., 1996. –<http://www.Hramotev.com/books/91133716789.htm>
3. «Мы жили тогда на планете другой»: Антология поэзии русского зарубежья 1920–1990 (Первая и вторая волна): в 4 кн. / сост. Е.В. Витковский; Бибиограф, справки и комм. Г.И. Мосешвили. – М., 1994.
4. Русский Нью-Йорк : Антология «Нового журнала» / сост. А.Н. Николюкин; вступ. ст. В. Крейда, А.Н. Николюкина. – М. : Русский путь, 2002.
5. Третья волна : Антология русского зарубежья. – М., 1991.

**ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 7.**

**ПРОЗА «ТРЕТЬЕЙ ВОЛНЫ» РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ. А.И. СОЛЖЕНИЦЫН**



**Александр Исаевич Солженицын (1918–2018),**

**русский писатель, драматург, публицист, поэт,**

**общественный и политический деятель, Нобелевский лауреат**

Александр Исаевич Солженицын родился в 1918 в Кисловодске. Его отец, Исаакий Солженицын, выходец из семьи ставропольских крестьян, добровольцем участвовал в Первой Мировой войне и случайно погиб на охоте за полгода до рождения сына. Мать, Таисия Щербак, была дочерью богатого кубанского землевладельца, который, однако, в молодости начинал нищим батраком и разбогател собственными трудами. В годы гражданской войны имение деда Солженицына было конфисковано коммунистами. Детство маленький Саня провёл с матерью в Ростове-на-Дону, в большой бедности.

Школу он окончил с золотым аттестатом. Отлично учился и на физмате Ростовского университета, где был сталинским стипендиатом. Параллельно поступил заочником в Московский институт философии, литературы и истории (МИФЛИ).

Молодой Солженицын прошёл всю Великую Отечественную войну. В рядах советских войск он с боями достиг Восточной Пруссии, получил ордена Отечественной войны II степени и Красной Звезды, дослужился до капитана.

9 февраля 1945 Александр Исаевич был арестован прямо на фронте за свою переписку со школьным другом. Оба они неосторожно отзывались в ней о Сталине. В июле 1945 Солженицына приговорили по этому делу к восьми годам заключения.

В лагерях он вначале трудился глинокопом и строителем, но в сентябре 1946 как образованный математик был переведён в систему шарашек – особых «научно-технических зон». Солженицын провёл там, в сравнительно сносных условиях, около четырёх лет, и это помогло ему спасти жизнь.

В мае 1950 А. И. был отправлен из шарашки Марфино в экибастузский каторжный лагерь для политических, где последние два с половиной года срока работал по преимуществу каменщиком. Он участвовал в известных волнениях и забастовке экибастузских зэков января 1952.

В феврале 1953 Солженицын был освобождён из лагеря и отправлен на вечную ссылку в казахский посёлок Кок-Терек. Здесь возобновилась и усилилась раковая болезнь, по поводу которой его впервые оперировали ещё в Экибастузе. Одно время он был близок к смерти, но лечение в Ташкентской больнице неожиданно дало улучшение.

После смерти Сталина ссылку для политических отменили, и летом 1956 А. И. уехал в Центральную Россию. Здесь он вначале работал в школе посёлка Мезиновский (Владимирской области), живя неподалёку, в избе крестьянки Матрёны Захаровой. Летом 1957 переехал в Рязань и устроился учителем физики в школу № 2.

Литературной работой Александр Исаевич украдкой занимался даже в лагерях. После выхода на свободу он возобновил её с огромной энергией. Свои весьма критические по отношению к советским порядкам произведения ему долго приходилось писать «в стол». Но после новой критики Сталина Хрущёвым на XXII съезде КПСС Солженицын решил (ноябрь 1961) предложить свой рассказ об одном простом лагернике в журнал «Новый мир». Борьба за его публикацию, возглавленная главным редактором, А. Твардовским, шла около года, пока разрешение на печать не дал лично Хрущёв, заинтересованный в поддержке антисталинской кампании. Под названием «Один день Ивана Денисовича» рассказ появился в ноябрьском номере «Нового мира» за 1962. В январе 1963 там же вышел рассказ «Матрёнин двор» – о трагической участи русской колхозной деревни.

Эти произведения вызвали восторженный общественный отклик. Но власти дали понять Солженицыну, что тема критики «сталинизма» ими и должна быть исчерпана. Весной 1964 под открытым партийным давлением была провалена его кандидатура на Ленинскую премию. КГБ обложило А. И. слежкой, установив прослушки у большинства его друзей. 11 сентября 1965 был сделан обыск у двух знакомых писателя. Чекисты захватили во время него архив Солженицына с несколькими тайными его сочинениями. Из них явствовало, что автор враждебен не просто «сталинским перегибам», но самой идее коммунизма.

Александр Исаевич ожидал ареста. Но власти решили «удушить» его без лишнего шума, медленно и постепенно: окончательно пресечь ему возможность печататься на родине и развернуть кампанию клеветы. Наёмные пропагандисты стали везде и всюду утверждать, что Солженицын сидел в лагере по уголовному делу, а на войне сотрудничал с фашистами.

В мае 1967 А. И. направил открытое письмо IV съезду Союза советских писателей, указывая в нём, что советская литература пребывает под суровым гнётом администраторов, а лучшие её представители подвергались суровым гонениям. Президиум съезда замолчал письмо, хотя около 100 видных литераторов в особом обращении требовали обсудить его. В декабре 1968 читатели со всей страны тепло поздравляли Солженицына с 50-летием: к нему пришли сотни писем и телеграмм.

Ещё с лета 1964 Солженицын приступил к работе над большим произведением о советской подавительской системе: «Архипелагом ГУЛАГ». Её приходилось вести в большой скрытности, на глухих эстонских хуторах. Весной 1969 он начал писать эпопею о революции 1917 – «Красное колесо», которую считал главной книгой своей жизни.

Осенью 1970 А. И. был объявлен лауреатом Нобелевской премии этого года по литературе как «величайший писатель современности, равный Достоевскому». Однако гонения на родине не прекращались. Ещё в ноябре 1969 Солженицына по настоянию сверху исключили из Союза советских писателей. В августе 1971 КГБ устроило покушение на его жизнь. Чекистский агент сделал ему незаметный ядовитый укол в магазине, от которого писатель тяжело проболел несколько месяцев, но всё же выжил.

КГБ знал о существовании «Архипелага ГУЛАГ» и охотился за его текстом. В августе 1973 чекистам удалось завладеть им после ареста в Ленинграде давнишней помощницы Солженицына, Е. Воронянской.

«Архипелаг» был уже переправлен на Запад, и теперь А. И. дал туда сигнал немедленно публиковать эту книгу. В конце декабря 1973 она вышла в Париже. В советской прессе тут же открылась мощнейшая кампания против «литературного власовца». Часть партийных боссовпредлагала сослать Солженицына в якутский Верхоянск или даже бросить его в лагерь строгого режима. Но глава КГБ Андропов, желая сохранить за собой на Западе репутацию «просвещённого гуманиста», склонил ограничиться выдворением Солженицына из страны.

**Высылка**

12 февраля 1974 восемь чекистов силой увезли писателя из московской квартиры в Лефортово. Через день его отправили на самолёте в западногерманский Франкфурт-на-Майне.

После высылки из СССР Солженицын поначалу обосновался в швейцарском Цюрихе (см. раздел Жизнь Солженицына за границей), но в 1976 переехал в США, купив поместье в штате Вермонт. Американский Сенат присвоил ему звание почётного гражданина. Александр Исаевич на собственные средства основал «Русский общественный фонд» с задачей помощи политическим узникам и развитию русской культуры.

На Западе Солженицын публиковал статьи и делал выступления, в которых призывал свободный мир стойко противостоять коммунизму – и при этом не отождествлять его с русским народом. Он убедительно доказывал, что русские – не творцы коммунизма, а его жертвы, и Запад должен видеть в них не врагов, а союзников против грозящей всему миру поработительской силы.

В Америке Александр Исаевич завершил работу над «Красным колесом» – с изменением её первоначального плана: он решил ограничить эпопею 4-мя «узлами» (романами), вместо предполагавшихся ранее 20-ти.

В СССР отношение властей к Солженицыну долго не менялось даже после начала горбачёвской перестройки. Лишь летом 1989 журнал «Новый мир» после долгих препятствий сверху приступил к публикации части «Архипелага ГУЛАГ». Вслед за этим начали выходить в свет и прочие произведения Солженицына.

18 сентября в двух крупнейших газетах СССР общим тиражом 27 млн. экземпляров была напечатана знаменитая статья Солженицына «Как нам обустроить Россию», где писатель, в частности, ставил на вид, что границы РСФСР проведены коммунистами без учёта подлинных национальных рубежей (по ту их сторону оказались 25 млн. русских). Против дальновидных идей «Обустройства» о путях развития страны после близкого крушения коммунизма сразу поднялось истошное улюлюкание со стороны как коммунистов, так и «либералов» глобалистского толка.

В конце мая 1994 Солженицын вернулся на родину. По пути в Москву он за 55 дней проехал через всю страну – от Магадана и Владивостока на запад. Останавливаясь во многих городах для встреч с людьми, Александр Исаевич резко критиковал катастрофические ельцинские реформы. В бешенстве от этого олигархические масс-медиа тужились выставить Солженицына никому не нужным, едва ли не выжившим из ума стариком. Но народ везде встречал его с надеждой и теплотой. 28 октября 1994 состоялось выступление Солженицына в Государственной Думе, где он вновь гневно осуждал лжереформаторский курс. Те же мысли он высказал и самому Ельцину во время личной встречи с ним 16 ноября 1994.

Власти нехотя согласились показывать с апреля 1995 на телеканале ОРТ передачу «Встречи с Солженицыным». Однако времени на неё отвели лишь 15 минут раз в две недели, а спустя полгода закрыли без внятного объяснения причин.

В декабре 1995 усилиями Русского общественного фонда в Москве открылась библиотека «Русское Зарубежье», быстро ставшая важным научным центром. С 1998 начала присуждаться учреждённая на средства А. И. Литературная премия Александра Солженицына для русских писателей.

Новым пламенным обличением итогов ельцинского правления стала книга Солженицына «Россия в обвале», вышедшая в мае 1998. Когда в декабре 1998 Ельцин наградил А. И. орденом апостола Андрея Первозванного в связи с 80-летием, писатель отказался принять его «от верховной власти, доведшей Россию до нынешнего гибельного состояния». Позже он публично критиковал указ В. Путина о гарантии ушедшему в отставку Ельцину защиты от судебного преследования. Согласившись на личную встречу с Путиным в сентябре 2000 года, А. И. в то же время порицал его за недостаточно решительную борьбу против влияния финансовых магнатов.

В 2001 была опубликована книга Солженицына «Двести лет вместе» с правдивой и подробной хроникой русско-еврейских отношений последних двух веков. Она подверглась яростным нападкам со стороны российских евреев, но неожиданно получила признание от влиятельных публицистов Израиля.

Летом 2007 было объявлено о вручении Солженицыну Государственной премии РФ, которую в дом лауреата привёз лично президент Путин.

Александр Исаевич скончался в 2008 от сердечной недостаточности.

**Творчество А. Солженицына в эмиграции**

В эмиграции (1974–1994) Солженицын написал более 150 публицистических произведений («Нобелевская лекция», «Речь в Гарварде» (1978), «Темплтоновская лекция» (1983), «Размышления над Февральской революцией» (1980–1983), «Как нам обустроить Россию» (1990) и др.), книгу воспоминаний «Бодался теленок с дубом. Очерки литературной жизни» (1967– 1975, посл. ред. 1992), автобиографическое произведение «Угодило зёрнышко промеж двух жерновов. Очерки изгнания» (1978). В 1990Bе автор возвращается к жанру рассказа («Молодняк» (1993), «Абрикосовое варенье», «Эго», «На краях» (1994) и др.).

Но главным трудом, созданным на Западе, является 10-томная эпопея «Красное Колесо» (1969– 1973, 1975– 1990). Это многотомный роман о революции и гражданской войне в России – «Красное колесо» (Август 1914»), «Октябрь 1916», «Март 1917» и др.).

Налицо жанровая полифункциональность «повествования в отмеренных сроках». Сам Соженицын называет «Красное Колесо» эпопеей, противопоставляя ее роману и роману-эпопее.

Стремление свести к минимуму вымысел и художественно осмыслить саму реальность приводит в эпосе Солженицына к трансформации традиционных жанровых форм. **«Красное Колесо» уже не роман, а «повествованье в отмеренных сроках»** – такое жанровое определение дает писатель своему произведению.

Действительно, книга имеет «структуру, совершенно отличную от традиционного реалистического романа». Основой композиции произведения являются «узлы» – переломные события, эпохальные моменты («Август Четырнадцатого», «Октябрь Шестнадцатого, «Март Семнадцатого», «Апрель Семнадцатого»). «Единственный герой эпопеи – это Россия». «Красное Колесо» – произведение экспериментальное: использование монтажного принципа организации текста позволило сочетать художественные главы с публицистическими («обзорными»), тяготеющими к художественному исследованию (С.П. Залыгин), включать газетные материалы и эпизоды, построенные по драматургическому принципу. «Красное Колесо» становится одним из самых дискуссионных произведений в обширном литературном наследии Солженицына.

**Это книга об исторических, переломных моментах русской истории.** «В математике есть такое понятие **узловых точек**: для того чтобы вычерчивать кривую, не надо обязательно все точки ее находить, надо найти только особые точки изломов, повторов и поворотов, где кривая сама себя снова пересекает, вот это и есть узловые точки. И когда эти точки поставлены, то вид кривой уже ясен. И вот я сосредоточился на Узлах, на коротких промежутках, никогда не больше трех недель, иногда две недели, десять дней. Вот «Август», например, – это одиннадцать дней всего. А в промежутке между Узлами ничего не даю. **Я получаю только точки, которые в восприятии читателя соединятся потом в кривую. «Август Четырнадцатого» – как раз такая первая точка, первый Узел». Вторым Узлом стал «Октябрь Шестнадцатого», третьим – «Март Семнадцатого», четвертым – «Апрель Семнадцатого»«.**

**Идея документальности, прямого использования исторического документа становится в «Красном Колесе» одним из элементов композиционной структуры.** Принцип работы с документом определяет сам Солженицын. Это **«газетные монтажи»,** когда автор то переводит газетную статью того времени в диалог персонажей, то вводит документы в текст произведения. Обзорные главы, выделенные иногда в тексте эпопеи, посвящены или историческим событиям, обзорам военных действий, – чтобы человек не потерялся, как скажет сам автор, – или его героям, конкретным историческим деятелям, Столыпину, например. Петитом в обзорных главах дается история некоторых партий. Применяются и «чисто фрагментарные главы», состоящие из кратких описаний реальных событий. Ho одной из самых интересных находок писателя является **«киноэкран».** «Мои сценарные главы, экранные, так сделаны, что просто можно или снимать, или видеть, без экрана. Это самое настоящее кино, но написанное на бумаге. Я его применяю в тех местах, где уж очень ярко и не хочется обременять лишними деталями, если начнешь писать это простой прозой, будет нужно собрать и передать автору больше информации ненужной, а вот если картинку показать – все передает!».

Символический **смысл названия эпопеи** тоже передается, в частности, и с помощью такого «экрана». Несколько раз в эпопее появляется широкий образ-символ катящегося горящего красного колеса, подминающего и сжигающего все на своем пути. Это круг горящих мельничных крыльев, крутящихся в полном безветрии, и катится по воздуху огненное колесо; красное разгонистое колесо паровоза появится в размышлениях Ленина, когда он будет, стоя на краковском вокзале, думать о том, как заставить это колесо войны крутиться в противоположную сторону; это будет горящее колесо, отскочившее у лазаретной коляски:

КОЛЕСО! – катится, озаренное пожаром!

самостийное!

неудержимое!

все давящее! <...>

Катится колесо, окрашенное пожаром!

Радостным пожаром!!

Багряное колесо!!

Таким багряным горящим колесом прошлись по русской истории две войны, две революции, приведшие к национальной трагедии.

В огромном круге действующих лиц, исторических и вымышленных, Солженицыну удается показать несовместимые, казалось бы, уровни русской жизни тех лет. Если реальные исторические лица нужны для того, чтобы показать вершинные проявления исторического процесса, то выдуманные персонажи – лица прежде всего частные, но в их-то среде виден другой уровень истории, частный, бытовой, но значимый отнюдь не меньше.

Эпос Солженицына охватывает все трагические повороты русской истории – с 1899 г., которым открывается «Красное Колесо», через Четырнадцатый, через Семнадцатый годы – к эпохе ГУЛАГа, к постижению русского народного характера, как он сложился, перейдя сквозь все исторические катаклизмы, к середине века. Столь широкий предмет изображения и обусловил **синкретическую природу** созданного писателем художественного мира: он легко и свободно включает в себя, не отторгая, жанры исторического документа, научной монографии историка, пафос публициста, размышления философа, исследования социолога, наблюдения психолога.

***Задания***

Прочитать малую прозу А. Солженицына («Молодняк» ссылка, «Абрикосовое варенье» ссылка, «Эго», «На краях», «Бодался тееленок с дубом» ссылка – 1 текст по выбору.

***Вопросы для обсуждения***

1. Творчество А. Солженицына как «эпоха» в развитии русской литературы.

2. Особенности публицистической деятельности А. Солженицына («Нобелевская лекция», «Как нам обустроить Россию» и др.).

3. Автобиография «Угодило зернышко промеж жерновов. Очерки изгнания»: круг тем и проблем.

4. Эстетическое и поэтическое своеобразие малой прозы А. Солженицына («Молодняк», «Абрикосовое варенье», «Эго», «На краях».

Литература

История литературы русского зарубежья (1920-е – начало 1990-х гг.) : учебник для вузов / Под ред. А.П. Авраменко. – М. : Академический проект; Альма матер, 2011. – 706 с.

Буслакова, Т. П. Литература русского зарубежья : Курс лекций. Учебное пособие / Т. П. Буслакова – 2-е изд. – М. : Высш. шк., 2005. – 365 с.

Агеносов, В. В. Литература русского зарубежья (1918–1996) / В.В. Агеносов. – М. : Терра. Спорт, 1998. – 543 с.

Третья волна: Антология русского зарубежья. – М., 1991.

**ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 8.**

**ПОЭЗИЯ «ТРЕТЬЕЙ ВОЛНЫ» РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ.**

**И.А. БРОДСКИЙ**

******

**Бродский Иосиф Александрович (1940–1996),**

**советский и американский русский поэт, русский и английский эссеист, драматург, переводчик, лауреат Нобелевской премии по литературе 1987 года, поэт-лауреат США в 1991–1992 годах.**

Родился в Ленинграде в семье военного фотокорреспондента. Имя получил в честь Иосифа Сталина. Отец Бродского служил на флоте, затем работал фотографом и журналистом в нескольких ленинградских газетах, мать Бродского была бухгалтером. Раннее детство Иосифа Бродского пришлось на годы войны, блокады, затем – послевоенной бедности и тесноты. В 1942 году после блокадной зимы мать с Иосифом уехала в эвакуацию в Череповец.

В 1955 году, закончив семь классов и начав восьмой, Иосиф Бродский бросил школу и поступил учеником фрезеровщика на завод «Арсенал». Это решение было связано как с проблемами в школе, так и с желанием Бродского финансово поддержать семью. Безуспешно пытался поступить в школу подводников. В 16 лет загорелся идеей стать врачом, месяц работал помощником прозектора в морге при областной больнице, анатомировал трупы, но в конце концов отказался от медицинской карьеры. Кроме того, в течение пяти лет после ухода из школы Бродский работал истопником в котельной, матросом на маяке, рабочим в пяти геологических экспедициях. В то же время он очень много, но хаотично читал — в первую очередь поэзию, философскую и религиозную литературу, начал изучать английский и польский языки, переводить польских поэтов. Начал писать стихи 1956—1957 годах. Одним из решающих толчков стало знакомство с поэзией Бориса Слуцкого. Несмотря на то что Бродский не писал прямых политических стихов против советской власти, независимость формы и содержания его стихов плюс независимость личного поведения приводили в раздражение идеологических надзирателей.

В 1958 г. Бродский с друзьями рассматривал возможность бегства из СССР путём угона самолёта, но затем отказался от этого замысла. Этот дерзкий замысел у будущего нобелевского лауреата и двух его товарищей родился в стенах редакции «Смены».

14 февраля 1960 года состоялось первое крупное публичное выступление Иосифа Бродского на «турнире поэтов» в ленинградском Дворце культуры им. Горького с участием А.С. Кушнера, Г.Я. Горбовского, В.А. Сосноры. Чтение стихотворения «Еврейское кладбище» вызвало скандал.

В августе 1961 года в Комарово Евгений Рейн познакомил Бродского с Анной Ахматовой. Вместе с Найманом и Рейном, Бродский входил в последнее окружение Анны Ахматовой называемое «ахматовскими сиротами». В 1962 году во время поездки в Псков он знакомится с Н.Я. Мандельштам, а в 1963 году у Ахматовой – с Лидией Чуковской.

В 1962 году Бродский встретил молодую художницу Марину (Марианну) Басманову. Первые стихи с посвящением «М. Б.» – «Я обнял эти плечи и взглянул...», «Ни тоски, ни любви, ни печали...», «Загадка ангелу» датируются тем же годом. Они окончательно расстались в 1968 году после рождения общего сына Андрея Басманова.

29 ноября 1963 года в газете «Вечерний Ленинград» появилась статья «Окололитературный трутень», подписанная Лернером, Медведевым и Иониным. В статье Бродский клеймился за «паразитический образ жизни». Из стихотворных цитат, приписываемых авторами Бродскому, две взяты из стихов Бобышева, а третья, из поэмы Бродского «Шествие», представляла собой окончания шести строк, от которых отрезаны первые половинки. Ещё одно стихотворение было исковеркано авторами фельетона следующим образом: первая строчка «Люби проездом родину друзей» и последняя «Жалей проездом родину чужую» были объединены в одну, «люблю я родину чужую». Было очевидно, что статья является сигналом к преследованиям и, возможно, аресту Бродского. Тем не менее, по словам Бродского, больше, чем клевета, последующий арест, суд и приговор, его мысли занимал в то время разрыв с Мариной Басмановой.

8 января 1964 года «Вечерний Ленинград» опубликовал подборку писем читателей с требованиями наказать «тунеядца Бродского». 13 февраля 1964 года Бродского арестовали по обвинению в тунеядстве. Два заседания суда над Бродским были законспектированы Фридой Вигдоровой и составили содержание распространявшейся в самиздате «Белой книги». Все свидетели обвинения начинали свои показания со слов: «Я с Бродским лично не знаком...», перекликаясь с образцовой формулировкой травли Пастернака: «Я роман Пастернака не читал, но осуждаю!..».

Суд над поэтом стал одним из факторов, приведших к возникновению правозащитного движения в СССР и к усилению внимания за рубежом к ситуации с правами человека в СССР. Стенограмма Фриды Вигдоровой была опубликована в нескольких влиятельных зарубежных СМИ: «New Leader», «Encounter», «Figaro Litteraire». В конце 1964 года письма в защиту Бродского были отправлены Д.Д. Шостаковичем, С.Я. Маршаком, К.И. Чуковским, К.Г. Паустовским, А.Т. Твардовским, Ю.П. Германом.

13 марта 1964 года на втором заседании суда Бродский был приговорён к максимально возможному по указу о «тунеядстве» наказанию – пяти годам ссылки с обязательным привлечением к труду по Указу «Об ответственности за тунеядство». Бродский был сослан в Коношский район Архангельской области и поселился в деревне Норенская. В ссылке Бродский продолжает писать: «Шум ливня...», «Песня», «Зимняя почта», «Одной поэтессе» написаны в эти годы. Изучает английскую поэзию. Несколько стихотворений Иосифа Бродского было опубликовано в коношской районной газете «Призыв».

Через полтора года наказание было отменено под давлением мировой общественности (в частности, после обращения к советскому правительству Жана-Поля Сартра и ряда других зарубежных писателей). В сентябре 1965 года Бродский по рекомендации Чуковского и Бориса Вахтина был принят в профгруппу писателей при Ленинградском отделении Союза писателей СССР, что позволило в дальнейшем избежать обвинения в тунеядстве. Бродский начинает работать как профессиональный переводчик по договору с рядом издательств.

В 1965 году большая подборка стихов Бродского и стенограмма суда были опубликованы в альманахе «Воздушные пути-IV» (Нью-Йорк). В своих интервью Бродский противился навязываемому ему – особенно американской интеллигенцией – образу борца с Советской властью. Он делал утверждения вроде: «Мне повезло во всех отношениях. Другим людям доставалось гораздо больше, приходилось гораздо тяжелее, чем мне».

**Эмиграция**

12 мая 1972 года Бродского вызвали в ОВИР ленинградской милиции и поставили перед выбором: эмиграция или тюрьмы и психбольницы. 4 июня Иосиф Бродский был вынужден покинуть родину. Он уезжает в США, где получает признание и нормальные условия для литературной работы. Бродский начал работать в должности приглашённого профессора на кафедре славистики Мичиганского университета в г. Энн-Арбор: преподавал историю русской литературы, русской поэзии XX века, теорию стиха. В 1981 году переехал в Нью-Йорк. Не окончивший даже школы Бродский работал в общей сложности в шести американских и британских университетах, в том числе в Колумбийском и в Нью-Йоркском.

На Западе вышло восемь стихотворных книг Бродского на русском языке: «Стихотворения и поэмы» (1965); «Остановка в пустыне» (1970); «В Англии» (1977); «Конец прекрасной эпохи» (1977); «Часть речи» (1977); «Римские элегии» (1982); «Новые стансы к Августе» (1983); «Урания» (1987); драма «Мрамор» (на русском языке, 1984). Бродский получил широкое признание в научных и литературных кругах США и Великобритании, удостоен Ордена Почётного легиона во Франции. Занимался литературными переводами на русский (в частности, перевёл пьесу Тома Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы») и на английский – стихи Набокова.

В 1986 году написанный по-английски сборник эссе Бродского «Less Than One» («Меньше чем единица») был признан лучшей литературно-критической книгой года в США. В 1987 году Бродский стал лауреатом Нобелевской премии по литературе, которая была присуждена ему за «всеобъемлющее творчество, насыщенное чистотой мысли и яркостью поэзии». Часть Нобелевской премии Иосиф Александрович выделил на создание ресторана «Русский самовар», ставшего одним из центров русской культуры в Нью-Йорке. Сам он до конца жизни оставался одним из знаменитых его постоянных посетителей. Бродский являлся также лауреатом стипендии Макартура, Национальной книжной премии и был избран Библиотекой Конгресса поэтом-лауреатом США.

С началом Перестройки в СССР стали публиковаться стихи Бродского, литературоведческие и журналистские статьи о поэте. В 1990-х годах начали выходить книги. В 1995 году Бродскому было присвоено звание Почётного гражданина Санкт-Петербурга. Последовали приглашения вернуться на родину. Бродский откладывал приезд: его смущала публичность такого события, чествования, внимание прессы, которыми бы сопровождался его визит. Одним из последних аргументов было: «Лучшая часть меня уже там – мои стихи». Мотив возвращения и невозвращения присутствует в его стихах 1990-х годов, в частности, в стихотворениях «Письмо в оазис» (1991), «Итака» (1993), «Мы жили в городе цвета окаменевшей водки...» (1994), причем в последних двух – так, как будто возвращение действительно случилось.

В 1990 году Бродский женился на русско-итальянской переводчице Марии Соццани. С их общей дочерью он говорил по-английски.

Умер Иосиф Бродский от инфарктa в 1996 году в Нью-Йорке. Похоронен в одном из любимейших городов Венеции – на кладбище острова Сан-Микеле.

В своей лирике он обращается к античности, но античные герои в его стихах соответствуют обычным и в какой-то степени бытовым образам. Лирику Бродского отличает сложный синтаксис. Поэт і в своем творчестве обращается к таким поэтическим жанрам, как сонет и эклога («Осенний крик ястреба», «Рождественский романс»). В 1958 г. Бродский пишет стихотворение «Пилигримы», которое отличается особым художественным видением. В 1987 г. поэт удостаивается Нобелевской премии за вклад в литературу.

**Творчество И. Бродского**

В своей поэзии Бродский обращается к вечным темам, библейским, в его творчестве возникают темы любви, родины. Не чужд его поэзии и авангард. Особенностью поэтики Бродского является то, что художественный язык его произведений образует целый спектр оттенков. Большую роль в поэзии Бродского играет прием контраста. Поэт сравнивает самые конкретные явления с явлениями общими.

Лирический герой стихотворений Бродского — это гигант, обозревающий с высоты птичьего полета то, что происходит внизу. Он находится между небом и землей, и все, что происходит «внизу», все К позиции социального устройства для него преходящи и проходящи. Важна только вечность, так как она К существует всегда. Основными образами-переживаниями поэзии Бродского являются звезды, небои т. д. Особую значимость приобретают образы, которые требуют философского осмысления (пустыня, тьма, воздух и т. п.). Это значит, что наряду с темами извечными (например, добра и зла) в поэзии Бродского появляется тема смерти, знаменуя собой трагическое начало.

В 1960-х гг. в лирике поэта возникают мотивы переустройства мира, потому что «мир остается лживым». В этот период Бродский пишет стихотворение «Я входил мимо дикого зверя в клетку». Оно входит в цикл «Век скоро кончится» («Век скоро кончится, но раньше кончусь я...»). Лирический герой этого стихотворения несет на себе отпечаток времени.

Перед эмиграцией Бродский в своем творчестве обращается к христианской идее. В его поэзии 1970-х гг. появляется свой библейский текст, в котором есть свой конфликт, свое развитие событий. Но на момент изгнания поэта из страны библейский сюжет исчезает из его поэзии. Позднее он вновь возвращается к этой теме, тогда появляются его «рождественские» стихи.

К середине 1970-х годов стихи Бродского всё более усложняются синтаксически за счёт переносов, использования предложений с сочинительной и подчинительной связью. Как бы преодолевая пространство формы (стих и строфу), речь Бродского стремится к бесконечности, удлиняя при этом стихотворение в целом. Не случайно характерной приметой стиля поэта стал жанр «большого стихотворения», тяготеющего к элегии. В зрелых стихах Бродского часто нарушаются грамматические нормы языка, что создаёт эффект неправильной речи, позволяющий выразить трагическое мироощущение поэта.

***Задания***

- чтение стихов (по выбору студента) из сборников **«Часть речи»** (1977) ссылка, **«Остановка в пустыне»** (1970), **«Конец прекрасной эпохи»** (1977), **«Римские элегии»** (1982) ссылка, **«Новые стансы к Августе»** (1983) ссылка, **«Урания»** (1986) И. Бродского. Анализ 1–2 стихотворений по выбору студента;

- слушать стихи И. Бродского в исполнении В. Маслакова; ссылки 6 штук

- научиться выразительно читать стихотворение И. Бродского (по выбору студента).

***Вопросы для обсуждения***

1. Творческая биография И. Бродского

2. Жанр книги в поэзии Бродского. Художественное единство и поэтика книг **«Часть речи»** (1977), **«Остановка в пустыне»** (1970), **«Конец прекрасной эпохи»** (1977), **«Римские элегии»** (1982), **«Новые стансы к Августе»** (1983), **«Урания»** (1986) и др.

3. Проблемно-тематическое своеобразие лирики И. Бродского (идея «частности человеческого существования» и преобладание эстетического над этическим; тема экзистенциального одиночества. Личностное переживание культуры, истории, христианства; тема времени).

4. Новаторство поэтической техники. Трагический пафос и ирония. Классический ритм. Стилевая эклектика. Повествовательность стиха. Монументализм.

**Литература**

1. Крепе, М. О поэзии Иосифа Бродского / М. Крепе. – Ann Arbor, 1984. <http://www.kulichki.com/moshkow/BRODSKIJ/kreps.txt>

1. Вернуться в Россию – стихами... 200 поэтов эмиграции: Антология / сост. В. Крейд. – М, 1995.
2. Критика русского зарубежья: в 2 т. – М., 2002.
3. Литература русского зарубежья (1920-1990): учебное пособие / под общ. ред. А.И. Смирновой. – М., 2006.
4. Агеносов, В.В. Литература Russkogo зарубежья / В.В. Агеносов. – М., 1995.
5. Буслакова, Т.П. Литература русского зарубежья: Курс лекций / Т.П. Буслакова. – М.,2003.
6. Зайцев, В.А. Русская поэзия XX века: 1940-1990-е годы / В.А. Зайцев. – М, 2001.

8. Демидова, О. Мепморфозы в изгнании: Литературный быт русского зарубежья / О. Демидова. – СПб., 2003.

**ПРАКТИЧЕСКОЕ ЗАНЯТИЕ № 9.**

**ДРАМАТУРГИЯ «ТРЕТЬЕЙ ВОЛНЫ» РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ.**

**«Третья волна» русской эмиграции**

В декабре 1966 года, находясь в Париже, советский премьер Алексей Косыгин заявил: «Если есть семьи, разобщенные войной, которые хотели бы встретить своих родственников вне СССР или даже оставить СССР, мы сделаем все, чтобы помочь им решить эту проблему». Это событие считается началом легальной эмиграции из СССР.

Выезд в основном осуществлялся по программам воссоединения семей. По крайней мере, в официальных опубликованных документах, регламентирующих въезд – выезд советских граждан из СССР, нет ни слова о том, что правом на эмиграцию обладают те или иные этнические (или другие) группы. Особо следует выделить подписание СССР Хельсинкского акта в 1975 г. Именно с этого момента у граждан Советского Союза появились правовые основания покинуть страну, обосновывая это не семейными или этническими мотивами. Надо сказать, что людей, способных бросить вызов государству, оказалось не так много. В целом же следует констатировать полный правовой вакуум в Советском Союзе по вопросу эмиграции, а следовательно, и фактическое непризнание права на эмиграцию своих граждан.

Массовый отъезд советской научной и творческой интеллигенции за рубеж в 1966–1990 годах, названный третьей волной эмиграции, был обусловлен социально-историческими и эстетическими причинами. С одной стороны, он явился «результатом разочарования» в кратковременности «оттепели», реакцией на идеологическое и политическое давление тоталитарной власти, контроль над писательскими организациями и жесткий цензурным режим. С другой – это следствие вытеснения из советской литературы писателей, которые создавали новаторские в тематическом и стилистическом отношении произведения. Третью волну эмиграции отличает подвижность временных границ: массовый отъезд начался после изгнания А.И. Солженицына в 1974 году, а в 1980-е годы в нее «влились» участники «Метрополя».

С 1970-го по 1990 год возможностью воспользовались 576 тысяч человек, причем половина пришлась на два последних года. По другим данным, за этот период времени Советский Союз потерял 1 136 300 своих граждан. Выехало 592 300 евреев, 414 400 немцев,84 100 армян, 24 300 понтийских греков, 18 400 евангелистов и пятидесятников и 2 800 человек других национальностей.

Третья волна связана с таким явлением как **«невозвращенцы»,** под которым понимались советские граждане, выехавшие за границу по работе или на отдых, а затем отказавшиеся вернуться на родину. Именно так бежали: выдающийся солист балета М. Барышников, и хоккеист А. Могильный.

В начале 1970-х гг. начался новый исход наших соотечественников за рубеж, получивший название – Третьей волны эмиграции (иногда именуется диссидентской). По сути, она была не столько национальной (т.е. еврейской), сколько сословной (т.е. интеллигентской), и выражала свое самосознание словами «Я выбрал свободу». Третью волну эмиграции можно условно разделить на две группы: **а) выезжающих на историческую Родину, главным образом в Израиль, Германию и Грецию; б) диссидентов добровольно или вынужденно покидавших родину.**

Национальное движение – выезд немцев, евреев и греков характерен тем, что эти люди быстро теряли связь с Россией, сознательно старались как можно быстрее ассимилироваться.

У эмигрантов первой и второй волн осознание изгнания как духовной катастрофы происходило не сразу, а только к началу 1930-х гг., и в течение десяти лет сохранялись потенциальная возможность и надежда на возвращение. В отличие от них для писателей хрущевской и послехрущевской эпохи (третья волна) эмиграции фактической, реальной предшествовала эмиграция «внутренняя», связанная прежде всего с эстетическим отчуждением художников. Неприятие системы происходило у них чаще не по причине политического инакомыслия или нарушения прав человека со стороны государства, а в силу иного понимания природы искусства как внутреннего духовного предназначения художника и стилистического несоответствия. Они не могли смириться с унификацией художественных возможностей, которую пропагандировал соцреализм в области культуры.

Среди представителей третьей волны были писатели разных поколений, но большинство принадлежало к поколению 1930-х годов. Почти все они пережили гонения, испытали те или иные формы политического давления (вплоть до судов над писателями и арестов по обвинению в тунеядстве). Для многих эмиграция явилась следствием изгнания с родины, когда приходилось выбирать между новыми репрессиями и свободой гражданской и творческой. Новая волна писательской эмиграции принципиально отличалась от литераторов второй эмиграции: в основном это творчески состоявшиеся писатели, хотя были и те, кто не имел возможности в полной мере реализовать свой творческий потенциал.

Своеобразной «пересылкой» для третьей волны стала Вена, а центрами расселения – США, Германия, Париж, Израиль. Как и эмигранты первой волны, некоторые авторы вынуждены были в первое время работать в неинтеллектуальных областях, однако потребность в творчестве заставила, преодолев эти трудности, остаться в литературе. Представительный состав писательской эмиграции вызвал к жизни и новые издательские инициативы: «Континент», «Время и мы», «Эхо», «Третья волна», «Ковчег», «Синтаксис», «Стрелец». Совершенно разные жизненный опыт и мировоззрение мешали возникновению точек соприкосновения между поколениями старых и новых эмигрантов.

Литературу третьей волны, по справедливому утверждению Е. Зубаревой, точнее было бы называть «русской литературой периода изгнания». Прозаическое наследие третьей волны русского зарубежья, представленное произведениями А. Солженицына, В. Максимова, В. Некрасова, Г. Владимова, Ф. Горенштейна, А. Синявского, В. Войновича, А. Гладилина, Э. Севелы, А. Зиновьева, В. Аксенова, Ю. Мамлеева, Юза Алешковского, достаточно обширно, идейно и стилистически разнопланово, неоднородно.

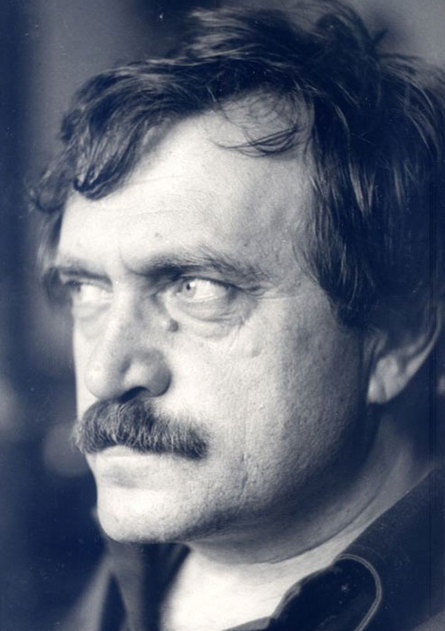
Главной темой в творчестве писателей и поэтов третьей волны оставалась жизнь на родине: в советских городах, деревнях, лагерях, на фронтах войны – тема русской истории и современности, русской судьбы. Исторической, духовной, культурной миссией становится возможность сказать свое, свободное слово правды о времени, стране, народе, современнике. Предпринимается попытка переосмысления официальной концепции истории, проникновения в суть «комедии» и «трагедии» тоталитарного общества, демонстрируется подмена прогресса прогрессирующей энтропией.

Литературе третьей волны эмиграции принадлежит открытие темы и своеобразного жанра – «романов отъезда» («Ниоткуда с любовью» Д. Савицкого, «Нарушитель границы» и «Вольный стрелок» С. Юрьенена, «Укрепленные города» Ю. Милославского, «Младший брат» и «Плато» Б. Кенжеева и др.). В основе их проблематики лежит особое осознание мира и своего места в нем, которое можно определить как ощущение себя «нигде» / «между», «по ту сторону жизни». Его естественным завершением становится смерть. Сюжет строится на сочетании мотивов «свершения» (мучительного преодоления границ) и разочарования (все то, от чего герой убегал, оказывается по-прежнему вокруг и в нем самом).

Мироощущение авторов-эмигрантов, чувствующих невозможность жить живой жизнью «здесь и сейчас», привело их в лоно поэтики постмодернизма. Использование фантастической образности перерастает в один из видов протеста против реализма. Новой – подлинной – реальностью становится вымышленная реальность создаваемого художественного пространства, игровой диалог с культурными мирами. Би- и полилингвизм текста порождает каламбуры, игровой диалог с культурами, иронию.

В прозе можно выделить два основных направления: ««традиционный реализм», с одной стороны, «гротеск и абсурд» – с другой». Подобное разделение соответствует двум подходам, традиционно существовавшим в русской культуре: «учительному», проповедническому, и «артистическому». Наиболее яркими представителями обоих подходов, «полюсами… за которыми таятся две идеологии, две эстетики, две ментальности, каждая из которых... выросла из недр несвободного общества и преодолевала, и преодолевает — по-своему тяжкое наследство», названы А. Солженицын и А. Синявский.

**Драматургия В. Аксёнова**



**Василий Павлович Аксенов (1932–2009)**

Известный прозаик, автор 23-х романов, «стиляга» и «антисоветчик» Василий Павлович Аксенов родился в Казани в семье партийного деятеля 1932 года. Родители будущего писателя были репрессированы. Несколько лет Аксенов прожил с сосланной матерью в Магадане. В 1956 году он окончил Ленинградский медицинский институт. В 1956–1960 годах работал врачом на Крайнем Севере, в Карелии, в Ленинградском морском торговом порту, в туберкулезной больнице в Москве.

Первые рассказы Аксенова были напечатаны в 1958 году в журнале «Юность», который тогда казался недосягаемой мечтой для молодых авторов. В 1956 году Аксенов встретился в одной из московских компаний с писателем Владимиром Померанцевым. Померанцев предложил Аксенову почитать рассказы собственного сочинения. Рассказы Померанцеву понравились, и он отнес их в журнал «Юность». Валентин Катаев, который на тот момент возглавлял журнал, восхитился живописным сравнением одного из аксеновских рассказов – «стоячие воды канала были похожи на запыленную крышку рояля» – и решил Аксенова печатать. Тогда в «Юности» появились два рассказа «Факелы и дороги» и «Полторы врачебных единицы».

В 1960-м году выходит повесть Аксенова о врачах «Коллеги», удачное название которой придумал Катаев. Повесть пользовалась большим успехом и положила начало так называемой «молодежной прозы». Именно в связи с «Коллегами» впервые появилось выражение «шестидесятники», которое теперь практически утратило «авторство» и стало обозначением целого поколения и эпохи. Первым это выражение употребил в своей статье критик Станислав Рассадин.

Главный успех принес Аксенову роман «Звездный билет», который вышел в той же «Юности» в 1961 году. Его героями стали молодые люди из поколения «фестиваля молодежи и студентов», которое в комсомольской печати получило кличку «стиляги».

Оба романа были написаны в исповедальной манере и в языковом отношении опирались на молодежный сленг начала 1960-х.

В течение 1960-х годов Аксенов активно печатался. Одна за другой вышли повести «Апельсины из Марокко» (1963 год), «Пора, мой друг, пора» (1964 год), «Жаль, что вас не было с нами» (1965 год), «Затоваренная бочкотара» (1968 год) и другие. В 1972 году в журнале «Новый мир» была опубликована повесть Аксенова «В поисках жанра».

Расхожая формула Евтушенко «Поэт в России – больше, чем поэт» перекроила судьбы многих русских писателей, в том числе и Аксенова. Усиленный интерес КГБ к литературному творчеству, столкновения с советской цензурой и дублировавшей ее критикой привели Аксенова к затянувшемуся на десять лет вынужденному молчанию. Однако писатель продолжал работать. В 1975 был написан роман «Ожог», а в 1979 году – «Остров Крым», запрещенные к публикации цензурой.

В 1979 году Аксенов стал одним из организаторов и авторов бесцензурного альманаха «Метрополь». В декабре 1979 года заявил о выходе из Союза писателей СССР. После резких выступлений в печати в адрес писателя, в июле 1980 года, вынужденный «спасать» свои романы, Аксенов выехал в США, где узнал о лишении его и его жены советского гражданства.

В эмиграции Аксенов становится билингвистическим автором: роман «Желток яйца» (1989 год) был написан по-английски, а затем переведен автором на русский. Американские впечатления легли в основу книги «В поисках грустного бэби» (1987 год).

В США Аксенов преподавал русскую литературу в университете Дж. Мейсона под Вашингтоном, в течение долгих лет он вел семинар «Современный роман – упругость жанра», а затем курс «Два столетия русского романа», увлекался недоступными тогда в России учениями Шкловского, Тынянова, Бахтина.

Впервые после длительного перерыва Аксенов посетил СССР в 1989 году по приглашению американского посла Мэтлока, с конца 1980-х книги Аксенова снова издаются, а начиная с 1990-х годов он часто и подолгу бывает в России.

В 1992 году Аксенов завершил работу над 3-томным романом «Московская сага» о трех поколениях московских интеллигентов XX века. Этот роман положил начало изменениям в стиле писателя в сторону эпоса. Осенью 2001 года режиссер Дмитрий Борщевский начал съемки телефильма по мотивам романа «Московская сага», работу над фильмом планируется завершить в начале 2003 года.

В 1998 году вышел роман «Новый сладостный стиль», который затрагивает тему судьбы русских эмигрантов в США.

Прожив больше двух десятилетий в США, Аксенов уходит из Вашингтонского университета и переезжает во Францию в Биарриц. Сейчас писатель работает над новой книгой о 1764 годе в европейской истории, для которой он собирал материал в течение полутора лет. Местом действия нового романа станет и Франция, включая картины Парижа, а также Прибалтика, Голштиния, русские поместья провинциальных дворян. В сюжете – бессмысленные баталии, прусская и русская тайная службы в причудливых сплетениях, среди героев - Вольтер и «странные», по словам самого писателя, персонажи.

В. Аксенов – автор целого ряда произведений для драматического театра пьесы: «Всегда в продаже» (1965), «Твой убийца» (1966), «Четыре темперамента» (1968), «Аристофаниана с лягушками» (1968), «Цапля» (1980), «Горе, горе, гореть» (1998), «Аврора Горенина» (1999), «Ах, Артур Шопенгауэр» (2000) и киносценариев: «Когда разводят мосты» (1961), «Мой младший брат» (1962), «Мраморный дом» (1973), «Центровой» (1976), «Пока безумствует мечта» (1980).

***Задание***

- прочитать пьесу В. Аксёнова («Аврора Корелика», «Ах, Артур Шопенгауэр» ссылка – по выбору); «Кто боится Рэя Брэдбери?» В. Максимова;

- посмотреть фильм «Василий Аксенов: Я хочу жить взволнованно» (реж. А. Авилов) ссылка.

**Вопросы для обсуждения**

1. Литературная биография В. Аксёнова.

2. Драматургический эксперимент в пьесах В. Аксёнова «Аврора Корелика», «Ах, Артур Шопенгауэр»: концепция игры в произведениях, особенности поэтики.

3. В. Максимов: жизнь и творчество.

4. Мотивы Ф.М. Достоевского в драматургии В. Максимова. Развенчание гордыни в пьесе «Кто боится Рэя Брэдбери?», концепция «пути» в произведении; судьбы «того» и «этого» берега.

**Литература**

Попова, И.М. Путь взыскующей совести. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Владимир Максимов : монография / И.М. Попова. – Тамбов : Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2008. – 276 с.

История литературы русского зарубежья (1920-е – начало 1990-х гг.) : учебник для вузов / Под ред. А.П. Авраменко. – М. : Академический проект; Альма матер, 2011. – 706 с.

Буслакова, Т. П. Литература русского зарубежья : Курс лекций. Учебное пособие / Т.П. Буслакова – 2-е изд. – М. : Высш. шк., 2005. – 365 с.

Агеносов, В.В. Литература русского зарубежья (1918–1996) / В.В. Агеносов. – М. : Терра. Спорт, 1998. – 543 с.