**Литература (отечественная и зарубежная) ХТ-18 16 декабря**

Конспект в тетрадь (по материалу лекции):

«Русская литература конца ХХ – начала ХХ1 века».

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XX - НАЧАЛА XXI ВЕКА**

Русская литература конца XX — начала XXI века отличается разнообразием тематики и художественно-эстетических поисков. Выдающиеся писатели пытаются противостоять потоку «массовой литературы», углубляют психологизм своих произведений, стараются проникнуть в самые потаенные глубины человеческой психики и на этой основе открыть закономерности развития общества.

С середины 1980-х годов, вместе с началом нового политического периода в жизни страны, обозначенного понятием «перестройка», постепенно ослабляются строгие цензурные рамки. В литературной жизни России последовал культурный взрыв (Ю. Лотман), началом которого стали публикации ранее запрещенных текстов: Н. Гумилева (стихотворения — «Огонек», 1986) и А. Платонова («Ювенильное море» — «Знамя», 1986).

За короткий период были изданы произведения писателей, представляющих литературу эмиграции первой, второй и третьей волн (В. Набоков, В. Ходасевич, В. Яновский, И. Елагин, И. Бродский, С. Довлатов, В. Войнович, В. Аксенов и др.). Увидели свет неопубликованные ранее произведения авторов метрополии (Л. Петрушевская, А. Рыбаков, В. Дудинцев, В. Гроссман и др.), «полуподпольных» классиков, известных и неизвестных писателей советского времени (М. Булгаков, Е. Замятин), современных писателей среднего и молодого поколений (Е. Попов, Г. Айги, Д. При- гов и др.), представляющих разные течения и направления.

Распад СССР в декабре 1991 года, образование суверенных государств побудили писателей обратиться к переоценке недавнего прошлого, более объективно подойти к осмыслению советского периода в истории.

Постсоветский период характеризуется возрастанием роли литературных и литературно-критических периодических изданий: большинство обративших на себя внимание произведений первоначально появилось в периодике, в журналах: «Наш современник», «Москва», «Молодая гвардия», «Новый мир», «Знамя», «Октябрь», «Дружба народов», «Звезда» и др.

Общие тенденции в современной литературе можно определить следующим образом: кризис прежней жанровой системы, в основном «деревенской» и «военной», а также «бытовой», «производственной», «молодежной» прозы; антитоталитарный, антиутопический пафос литературы; приоритет общечеловеческих ценностей; внимание к экологической проблематике; интерес к исторической теме; усиление лирико-субъективного, исповедального начала; развитие мемуарно-автобиографической прозы; активизация приемов художественной условности (гротеск, фантастика, мифологизация и др.); взаимодействие с массовой, развлекательной литературой.

*Развитие русской литературы происходит преимущественно в трех направлениях.*

1. **Литература с реалистической доминантой представлена**: **«неопочвенничеством»** (В. Распутин. «На родине», «Дочь Ивана, мать Ивана», «Изба»; Б. Екимов. «Фетисыч»); **«жестоким реализмом»** (О. Ермаков. «Возвращение в Кандагар»); **философской прозой** (Ч. Айтматов. «Когда падают горы (Вечная невеста)»).

Для представителей «неопочвенничества» жизнь русского крестьянства является колыбелью и духовной почвой русской национальной культуры и народной нравственности, а русская глубинка — последним оплотом сохранившихся народных традиций и представлений о добре и правде.

Основными особенностями прозы «жестокого реализма» стали: оппозиция «любовь — ненависть» к своему народу, развращенному и искалеченному годами лжи, несправедливости и деспотизма; непредвзятое изображение как положительных, так и отрицательных сторон его жизни; активное неприятие зла; в центре произведения находится судьба героя-одиночки, бросающего вызов обстоятельствам, вступающего в борьбу с произволом и несправедливостью; образ человека-праведника, носителя коренных нравственных ценностей.

Для философской прозы характерна сосредоточенность на этико-философской проблематике: место человека в мироздании перед лицом вечности, поиск этических ориентиров в мире. Для раскрытия подобных тем писатели зачастую обращаются к мифологии, Священному Писанию, используют в тексте произведений притчи, легенды, образы- символы.

**2. Литература с модернистской доминантой представлена антиутопической прозой** (Л. Петрушевская. «Новые Робинзоны»), **условно-метафорической прозой** (Л. Латынин. «Ставр и Сара»), **психологической прозой** (Т. Толстая. «Сомнамбула в тумане», «Серафим»), **произведениями представителей «метафизического реализма»** (Ю. Мамлеев. «Мир и хохот», А. Ким. «Остров Ионы») и **«магического реализма»** (Л. Леонов. «Пирамида», Д. Липскеров. «Последний сон разума»). Все перечисленные течения характеризуются критическим отношением к социальным утопиям, антитоталитарной направленностью, субъективизацией картины бытия. Авторы подобных произведений активно используют различные формы художественной условности (гротеск, фантастику, гиперболу, аллегорию и др.).

**3. Литература с постмодернистской доминантой** (романы А. Королева «Змея в зеркале», Д. Галковского «Бесконечный тупик», Л. Петрушевской «Номер Один, или В садах других возможностей», В. Пелевина «Ампир В» и др.) — одно из самых сложных направлений в современной русской литературе, в основе которого — настроение и философия разочарования в современных общественно-политических, нравственных, эстетических ценностях. Основные особенности постмодернизма: антииерархичность и как следствие — игра высокими и низкими стилями; выявление относительности любой истины; игра культурными, стилевыми пластами, смешение жанров; «многокодовость произведения».

Для прозы **Татьяны Никитичны Толстой** (род. в 1951 году) характерна проблема разобщенности людей, одиночества и взаимонепонимания. Отец Лоры («Сомнамбула в тумане») пытается перевести на детский язык собственные знания («популяризирует их»), однако сталкивается с невозможностью преодолеть оболочку, отделяющую сознание одного человека от другого («Разнообразен пищевой рацион серого...»). «Сомнамбулизм» Василия Васильевича — это его способ превратить враждебную реальность в реальность сна.

Роман **«Кысь» (1986—2000)** — постмодернистская антиутопия, соединяющая в себе отличительные особенности этого жанра с русским фольклором, сказкой, научной фантастикой (Взрыв отбрасывает страну в средневековье).

Действие в романе происходит почти через двести лет после Взрыва, повернувшего историю вспять, к средневековью, в городе на семи холмах — бывшей Москве, смена названий которого отражает череду исторических переворотов (Сергей-Сергеичск, Федор-Кузьмичск, Кудеяр-Кудея рычск).

Основная проблема романа — поиск утраченной духовности, внутренней гармонии — реализуется через символический образ Книги. Утраченная духовная культура, погубленная катастрофой, воплощена в книгах. Однако культура эта — мертва, ибо ее жизнь не в отвлеченных черных знаках на белом фоне — буквах, а в людских Словах, сознаниях.

В образе главного героя — Бенедикта — совмещается несовместимое, что частично обусловливается его биологическим происхождением: мать — интеллигентка в четвертом поколении, оставшаяся в живых после Взрыва, а отец — родившийся в уже ином времени, иной культуре «голубчик».

Именно поэтому, с одной стороны, Бенедикт подсознательно, стихийно ищет гармонию, нечто новое в образах чужой культуры, переписывая без разбора книги (сказку о колобке, стихи М. Цветаевой, философский трактат Шопенгауэра, руководство по плетению корзин и т. п.), испытывает просветление от соприкосновения с книгой, со Словом. Постепенно книга, так и не ставшая духовной субстанцией для героя (без проникновения в ее содержание), делается целью жизни для Бенедикта. С другой стороны, он — сын своего отца, один из многих «голубчиков», и его душа еще не развилась до постижения законов милосердия и знания. Именно поэтому он и превращается в самого яростного и жестокого Санитара, поскольку Слово, Культура, оторванные от своей истории, жизни, читателя, затронули лишь низменную сторону души Бенедикта — жажду обладать запретным плодом любыми средствами (он соглашается на казнь своего наставника и друга Никиты Ивановича и на сожжение памятника Пушкину).

Символизм Т. Толстой отразился и в названии глав романа — это буквы старославянского алфавита (значит, и мир, изображенный писательницей, пока еще осваивает культуру на уровне алфавита), и в образе Кысь, которая нигде и везде, в самом человеке, невидимая, но слышимая внутренним слухом, — образ Ужаса, парализующего волю, грань, за которой человек утрачивает в себе человека.

Как и во всей русской литературе рубежа веков, в драматургии успешно «соседствуют» реализм, модернизм, постмодернизм. В ее «творении» принимают участие представители разных поколений: писатели поствампиловской волны — Л. Петрушевская, М. Арбатова, А. Казанцев, создатели постмодернистской драмы Д. Пригов, В. Сорокин, драматурги 1990-х годов — М. Угаров, Е. Гришковец, Н. Коляда, М. Курочкин и другие авторы.

**Творчество Людмилы Стефановны Петрушевской (род. в 1938 году**) развивается во многом в традициях русской классики, и прежде всего творчества А. П. Чехова. Отказ от поучительства, от вынесения приговора своим героям — вполне в духе Чехова, который видел задачу литературы в том, чтобы не отвечать на вопросы, а правильно их ставить. Л. Петрушевская является автором книг пьес, монологов и диалогов для театра «Такая девочка» (2002), «Измененное время» (2005), «Квартира Коломбины» (2006), «Московский хор» (2007) и др.

В своих ранних произведениях Л. Петрушевская рассказывает скорее не историю жизни, а историю болезни общества, концентрируясь на нелепостях быта. Быт — плен и главный персонаж ее драматургии. Так, в пьесе «Стакан воды» супруг пришел к выводу, что ему нужна приходящая жена, «то же самое и прачка, и кухарка». Апогей абсурдности быта одной семьи показан в пьесе «Квартира Коломбины», где каждый думает только о своем и занят собой. Женская неустроенность — сквозная тема в творчестве Л. Петрушевской. В ее пьесах нет счастливых семей и счастливых женщин.

В пьесе **«Опять двадцать пять» (1993)** Л. Петрушевская, используя фантастическую условность, выступает против вторжения государства в частную жизнь людей, защищая их право отличаться друг от друга.

Место действия пьесы **«Мужская зона» (1994**) напоминает одновременно концлагерь и один из кругов ада. Л. Петрушевская соединяет несоединимое, сводит вместе тех, кто ни по каким параметрам в один ряд не выстраиваются: в «кабаре» «мужской зоны» для участия в спектакле «Ромео и Джульетта» Шекспира отобраны только знаменитости: Ленин, Гитлер, Бетховен, Эйнштейн.

В пьесе **«Бифем» (2001**) рассказывается о женщине с двумя головами. Действие перенесено в будущее, когда пересадка органов, в том числе мозга, оказалась возможной, и Би согласилась присоединить к своему телу вторую голову, голову ее только что погибшей дочери, спелеолога Фем. Произведение построено на диалогах двух голов, которые высказывают противоположное видение результатов этой операции: Би горда своей жертвенностью, а Фем страшно мучается, сознавая, что никогда не узнает ни любви, ни брака, и умоляет мать покончить с собой.

**Творчество Бориса Акунина** (Григорий Шалвович Чхартишвили, род. в 1956 году)

Произведения Акунина находят свою нишу именно в беллетристике. Их сложно назвать однодневным бульварным чтивом. «Являясь литературой «второго ряда», беллетристика в то же время имеет неоспоримые достоинства и отличается от литературного «низа». Акунин предлагает своим читателям своеобразные интеллектуальные ребусы, он играет с цитатами и историческими аллюзиями, далекими от повседневности»

 Вся серия «фандоринского цикла» состоит из следующих романов: «Азазель», «Турецкий гамбит», «Левиафан», «Смерть Ахиллеса», «Особые поручения» (внутри книги два романа «Пиковый валет», «Декоратор»), «Статский советник», «Коронация, или Последний из романов», «Любовница смерти», «Любовник смерти», «Алмазная колесница», «Инь и Ян», «Нефритовые четки» (сборник рассказов), «Весь мир театр», «Охота на Одиссея».

Акунин предлагает своим читателям своеобразные интеллектуальные ребусы, он играет с цитатами и историческими аллюзиями, далекими от повседневности

Почти каждый проект Акунина состоит из нескольких книг. Помимо принесших ему известность романов и повестей из серии «Приключение Эраста Фандорина» Акунин создал серии «Приключения сестры Пелагии», «Приключения магистра». «Автор массовой литературы, если он хочет быть востребованным рынком, практически «обречен» на серийность - еще одну особенность массовой литературы. Наличие серийного героя (следователя, сыщика, писателя-детективщика или даже преступника), с одной стороны, привлекают читателя (который воспринимает героя как своего старого знакомого), с другой, - снижает качество литературы (повторяемость приемов, изнашиваемость постоянных персонажей)» . У Акунина все герои его детективов связаны. Даже если это герои из разных серий, между ними будет установленное родство: Эраст Фандорин, Николай Фандорин (внук Эраста Фандорин из романа «Ф.М.»), Николас Фандорин (внук Эраста Фандорина из романа «Алтын-Толобас») Егор Дорин (родственник Фандорина из «Шпинского детектива», проект «Жанры»).

Б.Акунин пытается создать литературу нового времени, времени переходного и ускользающего. В своих романах он пытается зафиксировать ту переоценку ценностей, которая произошла на рубеже веков. В его произведениях остро чувствуется языковой конфликт. В романе «Ф.М.» герои говорят современным языком, активно используя в речи жаргон и ненормативную лексику. В современной критике этот прием называется «магнитофонной речью». Эксперимент Акунина наглядно демонстрирует, какой огромный разрыв происходит в настоящее время между языком разговорным и языком письменным. Становится ясно, что перед современным писателем стоит труднейшая задача: он должен создавать речевой портрет персонажа.

Творчество Акунина разнообразно и отличается некой характерной для постмодернизма пестротой. В 2000 году в журнале «Новый мир» была опубликована **пьеса «Чайка»**. «Чайка» вышла в 2000 году и представляет собой ремейк комедии А. П. Чехова «Чайка», пятый акт, дописанный к знаменитой пьесе.

В произведении современного автора действуют те же персонажи, события происходят в имении Сорина. Б. Акунин использует многие чеховские художественные ходы, пародийно переосмысляя их. Сначала он полностью цитирует произведение А. Чехова, а потом предоставляет читателю несколько вариантов развития событий: вводит свою последнюю сцену четвертого действия, где изменяет лишь ремарки, от которых значение слов персонажей кардинально меняется; во всех вариантах пятого акта роль следователя берет на себя доктор Дорн, рассказывая о своем родстве с династией фон Дорнов (авторский намек на Фандорина); каждый раз смерть Треплева, произошедшая в конце чеховской «Чайки», представлена по-разному (подтверждение его самоубийства; убийство самыми различными, порой неожиданными участниками пьесы, в самом последнем варианте в убийстве Треплева признается сам Дорн).