

РЕГИОНАЛЬНЫЙ ЦЕНТР ПО ПОВЫШЕНИЮ КВАЛИФИКАЦИИ
И ПЕРЕПОДГОТОВКЕ КАДРОВ
ПРИ БУХАРСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ

**ПРИНЦИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
МИРОМОДЕЛИРОВАНИЯ В
СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ
ПРОЦЕССЕ**

2021

М.А.Бокарева старший преподаватель



**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН**

**РЕГИОНАЛЬНЫЙ ЦЕНТР ПО ПОВЫШЕНИЮ КВАЛИФИКАЦИИ
И ПЕРЕПОДГОТОВКЕ КАДРОВ
ПРИ БУХАРСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ**

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС

ПО МОДУЛЮ

**“ПРИНЦИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
МИРОМОДЕЛИРОВАНИЯ В СОВРЕМЕННОМ
ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ”**

Филология и преподавание языков: русский

Бухара-2021

Учебно-методический комплекс составлен на основе учебного плана и программы, утвержденной Министерством высшего и среднего специального образования Республики Узбекистан от 7 декабря 2020 года № 648.

Составитель: **М.А.Бокарева** – старший преподаватель.

Рецензенты: **Л.Х.Нигматова** – кандидат филологических наук, доцент.
З.Р.Джураева – кандидат педагогических наук, доцент.

**Рекомендован к утверждению на Ученом совете при БухГУ от «30» декабря
2020 года № 9.**

СОДЕРЖАНИЕ

I. РАБОЧАЯ ПРОГРАММА	5
II. ИНТЕРАКТИВНЫЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ МЕТОДЫ ПРИ ИЗУЧЕНИИ МОДУЛЯ	15
III. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ	17
IV. ПРАКТИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ	44
V. ГЛОССАРИЙ	72
VI. СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	76

I. РАБОЧАЯ ПРОГРАММА

Введение

Настоящая программа разработана в соответствии с приоритетными задачами, предусмотренными Указами Президента Республики Узбекистан УП-4732 от 12 июня 2015 г. «О мерах по дальнейшему совершенствованию системы переподготовки и повышения квалификации руководящих и педагогических кадров высших образовательных учреждений», УП-5789 от 27 августа 2019 г. «О внедрении системы непрерывного повышения квалификации руководящих и педагогических кадров высших образовательных учреждений», УП-5847 от 8 октября 2019 г. «Концепция развития системы высшего образования Республики Узбекистан до 2030 года». При разработке программы были учтены Концепция непрерывного образования, основные положения Государственного образовательного стандарта по иностранным языкам для всех ступеней системы непрерывного образования Республики Узбекистан, а также основные положения теории коммуникативного обучения языкам, профессиональная направленность обучения русскому языку и литературе.

Безусловно, сегодня важнейшим компонентом успешного реформирования образования в Республике Узбекистан является дальнейшее совершенствование ключевых аспектов процесса подготовки высокопрофессионально подготовленных специалистов. Ключевыми методологическими основами улучшения качества образования являются установки, изложенные в трудах по социально-экономическим, культурно-просветительским, духовным и политическим проблемам развития республики Узбекистан - независимого демократического государства. Таким образом, большое внимание необходимо уделять вопросам развития национального образования, являющимся приоритетным в процессе становления и развития нового мышления, основанного на идеологии национальной независимости, принципах демократизации и всестороннего прогресса.

Особенности развития литературоведческой науки на современном этапе, а также выработка методологических установок в изучении теории и истории литературного процесса обусловили специфику данного курса, включающего в себя, помимо изучения предмета, целей и задач, определение новых подходов к анализу произведений современного литературного процесса, выделения наиболее значимых исследований в этой области, изучения направленных координат и концепций по ключевым проблемным вопросам современного литературоведения.

Принцип практической части, включает в себя приемы творческого осмысления и инновации в преподавании проблемных вопросов литературы.

Цель и задачи

Курс “Принципы художественного миромоделирования в современном литературном процессе” расширяет информационное поле курсов «Современный литературный процесс» «Введение в литературоведение»,

«Теория литературы» и «История русской литературы».

Цель курса: дать представление о современном литературном процессе, об использовании традиционных подходов и инноваций в процессе изучения курса «Принципы художественного миромоделирования в современном литературном процессе»; сформировать представление об основных теоретических литературоведческих понятиях современного литературоведческого процесса и современными видами анализа художественного произведения.

Задача модуля «Принципы художественного миромоделирования в современном литературном процессе» - вооружить слушателей научными основами использования литературоведческих знаний в преподавании русской литературы в вузе. Модуль способствует расширению кругозора, формированию профессиональных навыков восприятия и анализа художественного произведения, развитию аналитических умений, что является одним из важнейших условий формирования критического

мышления, определяющего сознание гармоничной личности. Курс закладывает основы углубленного изучения теоретических основ литературоведческого анализа, сознательного усвоения этапов современного литературного процесса. Курс является базой для формирования основных представлений о специфике литературоведческого анализа, а также применять в практике общие знания по целостному анализу художественного произведения.

Требования к знаниям, навыкам, умениям слушателей ПК
Требования по дисциплинам направления

Слушатель должен знать:

- о специфике развития русской художественной литературы XX века в социокультурном аспекте;
- о трансформационных процессах в русской литературе XX века в формате жанровых особенностей;
- о понятии неклассической литературной парадигмы в русской прозе;
- о понятии научной парадигмы;
- специфику русского литературного процесса второй половины XX-начала XXI веков.

Слушатель должен уметь:

- определять неклассическую художественную парадигму в романе.
- уметь объяснить концепцию человека в новой системе координат;
- уметь вычленять поэтику конфессионализма в прозе;
- уметь определять интеркст и игровые модели в структуре художественного текста;
- выделять специфику экзистенциального хронотопа.

Слушатель должен иметь навыки:

- проведения интерактивных методов обучения;
- дифференциации инновационного многообразия;

- практического применения методов научного мышления.

Технологии, используемые при изучении модуля

Модуль «Принципы художественного миромоделирования в современном литературном процессе» проводится в форме лекций и практических занятий.

В модуле будут использоваться современные методы обучения, информационные и коммуникационные технологии:

- Презентационные и электронно-дидактические технологии на занятиях с помощью современной компьютерной техники;
- Практическое обучение включает использование технических средств, экспресс-опросы, тестовые вопросы, мозговой штурм, групповое мышление, работу в малых группах, коллоквиумы и другие интерактивные методы обучения. .

Связь и интеграция модуля с другими модулями учебной программы

Принцип модульности определяет весь подход к организации обучения: отбор целей, содержания, форм и методов обучения. В соответствии с этим принципом содержание обучения структурируется в форме отдельных блоков

-модулей. Модуль «Принципы художественного миромоделирования в современном литературном процессе» тесно связан с другими модулями программы повышения квалификации по направлению курса повышения квалификации: Обучение филологии и языкам (русский язык)

Содержание модуля «Принципы художественного миромоделирования в современном литературном процессе» служит повышению уровня общепрофессиональной подготовки учителей, интегрируя их со всеми направлениями модулей специализации в учебной программе.

Роль модуля в высшем образовании

Освоив модуль, слушатели приобретут профессиональные компетенции, такие как эффективное использование навыков восприятия и анализа художественного произведения, развитию аналитических умений, что является одним из важнейших условий формирования критического

мышления, определяющего сознание гармоничной личности

Объем и содержание модуля «принципы художественного миромоделирования в современном литературном процессе»

№	Темы модуля	Учебная нагрузка слушателей, кол-во часов		
		всего	Аудиторная учебная нагрузка	
			В том числе	
			теория	Практические
1.	Художественное развитие русской литературы XX века в социокультурном аспекте	2	2	
2.	Трансформация жанра в русской литературе XX века	2	2	
3.	Неклассическая литературная парадигма в русской прозе. Понятие научной парадигмы	2	2	
4.	Современные классические и неклассические научные парадигмы	2		2
5.	Русский литературный процесс второй половины XX-XXI веков. Неклассическая художественная парадигма в романтическом музее Битова “Дом Пушкина”. Концепция человека в системе координат. Способ построения поэтики конфессионализма в прозе Л.Петрушевской.	2		2
6.	Архитектура вселенной в русской прозе второй половины XX века	2		2
7.	Интертекст «Игровые модели мира в русской прозе второй половины XX века».	2		2
8.	Моделирование экзистенциального хронотопа в современной узбекской литературе. Современный концептуальный синтез в романе Амана Мухтара "Четыре стороны света"	2		2
	Итого:	16	6	10

МАТЕРИАЛЫ ЗАНЯТИЙ ЛЕКЦИОННЫЕ ЗАНЯТИЯ

Лекция - 1. Художественное развитие русской литературы XX века в социокультурном аспекте.

Особенности и тенденции развития современного литературного процесса» (СЛП). Термин "современная литература" предполагает несколько вариантов истолкования. С одной стороны, его трактуют расширительно, включая в это понятие литературу с начала 1960-х до конца 1990-х годов. С другой стороны, этот термин понимают слишком узко, определяя границы стоящих за ним явлений только постсоветским периодом в жизни общества. С третьей стороны, критики говорят о "новой" и "новейшей" современной литературе, подразумевая советское и постсоветское культурные пространства. Литературный процесс второй половины XX века до сих пор остается феноменом загадочным и малоизученным. Обзор критических работ (А. Латынина, М. Липовецкий, В. Перцовский) позволяет сделать вывод о том, что значительность художественных исканий и судьба различных литературных течений требуют серьезного аналитического осмысления.

Лекция -2. Трансформация жанра в русской литературе XX века.

Если суммировать признаки постмодернистской художественной парадигмы, свойства, качества, характеристики, выявленные в процессе изучения этого явления как зарубежными (Ихаб Хассан, Жан Бодрийяр, Жак Деррида, Жиль Делез), так и отечественными исследователями (М.Эпштейн, Н.Лейдерман, М.Липовецкий, М.Золотоносов, С.Чупринин, В.Курицын, А.Якимович и др.), то окажется, что постмодернизм обладает определенными типологическими характеристиками, которые можно «развести» по разным уровням.

Лекция - 3. Неклассическая литературная парадигма в русской прозе.

Понятие научной парадигмы.

Типологический подход предполагает исследование разнообразных направлений: реалистического, постмодернистского, фантастического, детективного, мемуарного, юмористического. Они выражаются в разных

моделях, жанровых образованиях и определяются авторскими задачами. Очевидно, что одни авторы стремятся лучше выявить действительность, описать мир как можно точнее или натуралистичнее. Другие, напротив, сосредоточиваются на передаче настроений, чувств, переживаний. Третья модель предполагает соединение прагматического и чувственного видения мира.

Последняя треть XX в. отмечена явным поворотом в сторону модернистской эстетики. Например, М. Голубков полагает, что взаимодействие реалистического и модернистского типов художественного сознания является эстетическим двигателем литературного процесса столетия. Н. Лейдерман называет взаимодействие классических и модернистских (неклассических) систем «магистральным сюжетом» развития русской литературы XX в.

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАНЯТИЯ

Занятие 1. Современные классические и неклассические научные парадигмы.

В настоящее время сложились две точки зрения на специфику развития литературного процесса. Существование разных точек зрения приводит к тому, что ряд исследователей изучают только одну парадигму, сводя содержание всего литературного процесса к постмодернистским явлениям. Более объективным видится признание того факта, что и реализм, и неформальные течения развиваются как в рамках изменения собственных моделей, так и используя стилевые приемы других направлений, своеобразно взаимно перекрещиваясь, а также вбирая приемы смежных видов искусства (музыки, кинематографа, живописи). Наблюдается синтез форм и приемов разных жанров, использование в рамках одного произведения элементов разных эстетических систем. Так, И. Скоропанова выделяет внутри постмодернизма такие разновидности: нарративный, лирический, лирико-постфилософский, изоаналитический, меланхолический, экологический, феминистский. Не менее разнообразны и ее дефиниции реализма:

фантастический (магический), гротескный, «жесткий», «наивный», суперреализм, неореализм («новый реализм»), театральный. Выделение определений основывается и на тематическом, и на поэтическом принципе, что указывает на поиск адекватных характеристик. Свою версию предлагает М. Липовецкий, выделяя внутри постмодернизма необарокко и концептуализм.

Занятие 2. Русский литературный процесс второй половины XX-XXI веков. Неклассическая художественная парадигма. Концепция человека в системе координат. Способ построения поэтики конфессионализма в прозе.

В творчестве используются основные формальные черты постмодернизма, такие как постоянная рефлексия автора и героя, сложную систему субъектов повествования, вариативности и изменчивость главного героя использование второстепенных героев-функций, дискретную композицию романа, нарочито игровое использование цитат, аллюзий в номинациях глав, разделов и др., с конкретной целью запечатлеть симулятивность эпохи, современной культуры, ее совершенный отрыв от реальности, и бытие на основе символов ушедшего культурного пласта. При этом, наличие в романе четко прочитываемой идеи позволяет отнести это произведение к реалистической традиции русской литературы.

Приемы, используемые автором, служат развитию идеи, углубляют его идейное и философское звучание, расширяют возможности автора, активизируют интеллектуальные способности читателя. Творчество писателей-постмодернистов как сложное, синтетическое явление. Автор в своем творчестве ориентируется на доступность восприятия ее текстов и одновременно на их глубинный гуманно-философский смысл.

В текстах развиваются традиции А. Пушкина, Ф. Достоевского, А. Чехова и других классиков русской литературы и одновременно используются приемы, характерные для современного постмодернистского стиля.

Занятие 3. Архитектура вселенной в русской прозе второй половины XX

века.

Жанр антиутопии зародился как антитеза утопии, неоправдавшимся надеждам. Антиутопия появляется всегда на сломе времен, в эпоху трудностей, непредсказуемых случайностей, которые преподносит человечеству будущее. В антиутопии показана исключительно неклассическая картина мира, используется особый «тип художественности» - наличие романного конфликта, рассмотрение которого позволяет автору открыть свое отношение к происходящему в изображаемом им мире.

«Художественный масштаб «новой» антиутопии, которую можно обозначить как постантиутопию, конечно, несравним с масштабами классической, но анализ произведений русской литературы последнего времени, эстетически близких друг другу, показывает, что едва ли не все (во всяком случае многие) произведения так или иначе тяготеют к произведениям данного жанра». Несмотря на разные подходы к изображению художественных миров в вышеперечисленных произведениях авторы обращаются к тем же компонентам структуры, использованию тем, мотивов и образов, которые отличают антиутопию как жанр.

Занятие 4. Интертекст «Игровые модели мира в русской прозе второй половины XX века».

Роман Т. Толстой «Кысь» представляет собой показательную игровую модель, на страницах которой автор создает мир, заставляющий читателя задуматься о многих проблемах современного общества. Это своеобразная энциклопедия русской жизни, в которой легко угадываются черты прошлого и предстает картина страшного будущего. В прозе Толстой метаморфоза культурных мифов преодолевает иерархичность модернистского сознания и снимает его трагизм непонимания, разделяющего творца гармонических порядков и мир. Модель мира, пребывающего в состоянии хаоса и стремящегося подчинить творца своему бессмысленному закону, сменяется самоироничным сознанием, с одной стороны, сказочной условности всяких попыток гармонизации, а с другой - того, что и сам хаос образован

броуновским движением не понимающих друг друга и накладывающихся друг на друга призрачных порядков.

Занятие 5. Моделирование экзистенциального хронотопа в современной литературе. Современный концептуальный синтез в романе.

В романах представлена специфическая художественная модель мира, разработанная в аспекте «лабиринтного сознания». Композиция романа выстроена по принципу сосуществования в едином художественно-эстетическом поле разных виртуальных реальностей, определяемых на стыке личностного и космического сознания бытия и реальной жизненной действительности. Писатель создает новую модель возможного мира, основанного на синтетичности иллюзорного и реального, познаваемом человеком через друг друга и в друг друге.

ФОРМЫ ОБУЧЕНИЯ

При обучении данного модуля используются следующие формы:

- интерактивные формы обучения, дебаты, конференция;
- беседа за круглым столом (обсуждаемая проблема и ее решение).

II. ИНТЕРАКТИВНЫЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ МЕТОДЫ ПРИ ИЗУЧЕНИИ МОДУЛЯ

Интерактивное обучение представлено следующими методами и приемами работы:

✚ Мозговой штурм – представлен потоком вопросов и ответов на них, либо предложений по конкретной теме. Анализ правильности или неправильности предложений и ответов осуществляется после проведения штурма. В анализе участвуют в основном учащиеся, педагог лишь корректирует и направляет.

✚ Сравнительные диаграммы, кластеры и пазлы. Суть данного метода заключается в том, что учащиеся занимаются поиском решения ключевых проблем по поставленной педагогом мини – теме.

✚ Интерактивное занятие с использованием ИКТ (аудио- и видеоматериалы). Педагогом подбираются, либо самостоятельно составляются тестовые задания в онлайн-режиме, осуществляется работа с электронными учебными программами, сайтами и т.д.

✚ Круглый стол, проводимый в форме дебатов или дискуссии – групповой вид метода, предполагающий коллективное обсуждение и поиск решения поставленной проблемы. Осуществляется путем высказывания идей, мнений, предположений и т.п.

✚ Деловые игры (имитационные, луночные, ролевые и т.п.). Один из наиболее популярных методов интерактивного обучения. Доступен для применения даже в начальных классах. В процессе игры учащиеся играют определенные роли, согласно поставленной ситуации.

✚ Аквариум – является одной из разновидностей деловой игры. По своему содержанию и проведению напоминает реалити-шоу. Суть состоит в том, что педагог задает определенную проблемную ситуацию, 2-3 участника ее обыгрывают, остальные наблюдают и анализируют. Анализу подвергаются не только действия, но и те варианты, которые были предложены для решения проблемы.

 Метод проектов. Данный метод предполагает самостоятельную подготовку проекта, по определенной теме, и его последующая защита перед другими учащимися.

Bar Camp, или антиконференция. Метод предложил веб-мастер Тим О'Рейли. Суть его в том, что каждый становится не только участником, но и организатором конференции. Все участники выступают с новыми идеями, презентациями, предложениями по заданной теме. Далее происходит поиск самых интересных идей и их общее обсуждение.

III. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ

ЛЕКЦИЯ-1. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РАЗВИТИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ АСПЕКТЕ

План:

1. Особенности и тенденции развития современного литературного процесса»(СЛП).
2. Кризисный характер литературы XX века.
3. Характерной особенностью современной литературы.
4. Реалистическое и экзистенциальное направления в литературном процессе.

Ключевые слова: *литературный процесс, современная литература, история литературы, реализм, экзистенциализм, нравственная система ценностей.*

Термин "современная литература" предполагает несколько вариантов истолкования. С одной стороны, его трактуют расширительно, включая в это понятие литературу с начала 1960-х до конца 1990-х годов. С другой стороны, этот термин понимают слишком узко, определяя границы стоящих за ним явлений только постсоветским периодом в жизни общества. С третьей стороны, критики говорят о "новой" и "новейшей" современной литературе, подразумевая советское и постсоветское культурные пространства. Литературный процесс второй половины XX века до сих пор остается феноменом загадочным и малоизученным. Обзор критических работ (А. Латынина, М. Липовецкий, В. Перцовский) позволяет сделать вывод о том, что значительность художественных исканий и судьба различных литературных течений требуют серьезного аналитического осмысления.

Современная литература (мы будем понимать под этим термином литературу 1960 - 1990-х годов), по мнению критика А. Латыниной, представляет собой "лоскутное одеяло", состоящее из самых разных литературных направлений. XX век стал веком не только новых технических открытий, но и веком новых

идеологий. Резкое изменение технических возможностей человека накладывается на утопические социальные идеи, воплощающиеся в истории России любой ценой, какой бы бесчеловечной она ни была (раскол общества, революция, гражданская война, коллективизация). Таким образом, можно говорить о кризисном характере XX века. Этот кризис охватил все сферы общественной жизни и выразился как в невнимании к предупреждениям таких писателей-философов, как А. Блок, И. Бунин, А. Платонов, М. Булгаков, Б. Пастернак, так и в пренебрежении к общечеловеческим ценностям. Сутью кризиса стало разрушение патриархального типа цивилизации, целостного сознания личности и формирование сознания фрагментарного. Если же говорить о последствиях кризиса, то он, безусловно, проявился во всем, особенно в сферах культуры и литературы.

Социальная практика XX века, как показал реальный опыт русской истории, во многом расходится с гуманистическими идеалами отечественной культуры, утверждавшими в философии (Н. Федоров, В. Соловьев, С. Франк) и в литературе идеи духовно-религиозного единства человека и мира. Социально-исторические процессы XX века, во многом носившие трагический характер, породили сложный комплекс проблем, в нравственно-философский смысл которых стремились проникнуть русские писатели и философы. Гуманистические идеи "всеединства" (Вл. Соловьёв), "общего дела" (Н. Фёдоров), космизма (Э. Циолковский) и ноосферы (Н. Вернадский) не были востребованы в первой половине века. Идеалом послереволюционной действительности становится идея тотальной переделки реальности: от безжалостного отношения к природе до превращения человеческой нравственности и культуры в "факультет ненужных вещей". Это приводит к кризису общественного сознания. Попытку его преодоления предпринимает литература второй половины XX века.

На развитие русской литературы второй половины XX века повлияли социально-исторические, общекультурные и собственно эстетические процессы. Ситуация социальной несвободы 1970-х годов разделила реальный

литературный процесс на литературу публиковавшуюся и "потаенную", привела к эмиграции многих русских писателей. Влияние общекультурных процессов обнаруживается в появлении литературы русского андеграунда, ориентированной на понимание творчества не как познания жизненной правды, а как эксперимента.

Собственно эстетические процессы в литературе 1960-х - 1990-х годов проявляются в параллельном существовании разных по эстетике картин мира: реалистической, модернистской и постмодернистской. Реализм этого периода оказал влияние на все направления и в силу значимости его поэтических и эстетических традиций в русской культуре (творчество русских классиков XIX века), и в связи с особым учительским началом русского сознания вообще.

Крупнейшие писатели-реалисты второй половины XX века (А. Солженицын, В. Астафьев, Ф. Абрамов, В. Белов, Ю. Домбровский, С. Залыгин, В. Распутин, В. Шукшин, Ю. Трифонов), несмотря на собственную эволюцию и ориентацию на разные системы ценностей (родовую или личностную), сходились в принципиальной оценке главных событий XX века (революции, коллективизации, репрессий, гражданской и Великой Отечественной войны, "оттепели" и "застоя"). Эта общность оценки была порождена кризисом гуманизма и традиционных, проверенных столетним опытом нравственных систем. Мысль о разрушительном движении цивилизации и поисках позитивного противостояния ему определяет все художественные системы этого периода, поэтому центром внимания "возвращённой", "потаённой" и публиковавшейся литературы 1960 - 1980 годов становится судьба отдельного человека и судьба нации в истории, современности и культуре.

Понятие "возвращенная" литература появилось в критике с середины 1980-х годов, в то время, когда исчезли идеологические преграды и на родину стали возвращаться произведения крупнейших русских писателей XX века: проза В. Набокова, Б. Пастернака, В. Гроссмана, В. Максимова, Г. Владимова, Ф. Горенштейна. Можно сказать, что эсхатологическое мироощущение характерно для всей современной литературы. В той или иной форме

катастрофичность XX века осознана писателями самых разных идейно-эстетических ориентаций.

Центром внимания литературы также становится судьба нации и личности в трагический период Великой Отечественной войны (экзистенциальные повести В. Быкова "Сотников", "Карьер", повести В. Астафьева "Пастух и пастушка", романов Ю. Бондарева "Берег" и В. Семина "Нагрудный знак ОСТ" до онтологических повестей В. Распутина "Живи и помни" и А. Кондратьева "Сашка"). Эта литература пытается осмыслить ключевые проблемы XX века: свобода и несвобода в национальной истории, личность, народ и государство, причины нравственного и социального кризиса общества, нравственное самоопределение и долг, самопожертвование, покорность и борьба, идея и нравственность.

Во второй половине века, с одной стороны завершаются искания русского символизма (Б. Пастернак, роман "Доктор Живаго"), с другой стороны, актуализируются традиции Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского (В. Гроссман, роман "Жизнь и судьба"). Эти два произведения с неординарной судьбой задают творческую планку всей последующей литературе, достигающей художественного уровня этих произведений только к концу 1960-х годов.

Характерной особенностью современной литературы можно считать усиление лирического и аналитического начал в середине 1950-х годов. Аналитическая линия рождает как прозу А. Солженицына ("Захар Калита", "Не стоит село без праведника", "Один день Ивана Денисовича"), В. Астафьева ("Звездопад"), С. Залыгина ("На Иртыше"), Б. Можаяева ("Живой"), В. Шукшина, так и психологические повести Ю. Трифонова ("Обмен"), А. Битова ("Призывник"), Г. Владимова, рассказы В. Шаламова с их экзистенциальной проблематикой. Лирическое начало в литературном процессе конца 1950-х годов вызывает к жизни и "молодежную" прозу, позднее вобравшую в себя весь цвет поколения "шестидесятников" и третьей волны эмиграции (В. Аксенов, В. Войнович, В. Максимов, Ф. Горенштейн, С. Довлатов, С.

Соколов), и лирико-философскую прозу, определившую в 1970-е годы новый уровень литературы, связанный с постижением народного характера и онтологических законов национального бытия (романы Ф. Абрамова "Дом", С. Залыгина "Комиссия", В. Астафьева "Царь-рыба", В. Шукшина "Я пришел дать вам волю").

Критический реализм образца 1960-х - начала 1980-х годов представлен произведениями "потаенной" литературы, опубликованной на рубеже 1980-х - 1990-х годов и неореализмом В. Распутина и В. Астафьева. Модернизм, "возвращенный" из зарубежья и отечественного андеграунда, - рассказами и романами Ю. Мамлеева, а постмодернизм - драмами Л. Петрушевской. Произведения очень многих писателей вообще сложно отнести к какому-либо направлению. Это, например, проза В. Маканина, В. Войновича, В. Аксенова. Единственное, о чем можно сказать точно, так это о смерти социалистического реализма и его классического постулата о необходимости изображать жизнь в "революционном развитии".

Пестрота и многообразие современной литературы противоречат мнению о ее смерти, которое высказывают многие исследователи. Но главное, что не дает возможность согласиться с такой точкой зрения, заключается в сложности и значимости тех проблем, которые она поставила. В реалистической литературе можно выделить две основные тенденции, связанные с разными принципами изображения человека и мира. Одна из них получила в критике определения "литература национального самосознания". Эта группа писателей обратилась к художественному исследованию разных граней народного характера и влияния социально-исторических обстоятельств на систему духовных и этических ценностей нации (А. Солженицын, В. Шукшин, Б. Можяев, В. Белов). В развитии этой реалистической тенденции можно выделить несколько основных этапов.

Первый из них связан с художественными исканиями И. Бунина, С. Есенина, Н. Клюева, символистов А. Блока, А. Белого. Хронологически творчество этих писателей приходится на рубеж веков, а завершается в конце

1920-х годов.

Творчество таких писателей, как М. Шолохов (роман "Тихий Дон"), А. Платонов (повести "Котлован", "Чевенгур") приходится на 1930-е годы и связано со вторым этапом в развитии этого направления в литературе. С одной стороны, эти художники продолжают исследовать народный характер, его систему ценностей, что было свойственно И. Бунину, С. Есенину, А. Блоку, А. Белому, с другой стороны, они уходят от метафизических проблем и исследуют национальные типы сознания в конкретных социально-исторических обстоятельствах эпохи.

В силу целого ряда причин, связанных с диктатом государства в области литературы, до конца 1950-х годов постижение судьбы русского человека насильственно прерывается и возрождается только на третьем этапе в литературе, получившей в критике название "деревенская". В 1960-е годы разрушение традиционного уклада народной жизни и его духовных ценностей, противоречия национальной истории и разные грани народного характера попытались осмыслить А. Солженицын в повестях "Матрёнин двор" и "Один день Ивана Денисовича", В. Белов, С. Залыгин в повестях "Привычное дело", "На Иртыше". Сюда же можно отнести и универсальный по своим смыслам роман Б. Пастернака "Доктор Живаго". В это же время написаны произведения Б. Можяева (повесть "Живой" и роман "Мужики и бабы"), С. Залыгина (роман "Комиссия"), Ф. Абрамова (тетралогия "Братья и сестры"), Ч. Айтматова (роман "И дольше века длится день"), В. Шукшина (роман "Любавины" и рассказы 1960-х - 1970-х годов).

В 1970-е годы с появлением повестей В. Белова, В. Распутина, с публикациями романов С. Залыгина, В. Астафьева, Ф. Абрамова, Ч. Айтматова эта литература обретает новое качество: от постижения народного характера, она переходит к постижению национального бытия не только в истории, но и в природном универсуме. В творчество этих художников входит контекст природы, постижение законов которой, как кажется писателям, может гармонизировать социальную практику национальной жизни (С. Залыгин

"Комиссия", В. Астафьев "Царь-рыба", В. Распутин "Прощание с Матёрой", А. Ким "Отец-лес"). Писатели пытались понять, насколько согласуются вековые нормы нравственности и законы социальной жизни с природой, с ее вечными законами. В прозе этого периода формируется новое качество, которое получило название онтологический реализм (онтос - греч. бытие; логос - греч. понятие, мысль, слово, наука). Чтобы понять причины кризиса современного общества, писатели онтологического реализма попытались осмыслить взаимоотношения природных, социальных и национальных начал в жизни общества (С. Залыгин, В. Астафьев, Ч. Айтматов) и тот исторический путь, который прошла нация в катастрофических испытаниях XX века (Ф. Абрамов, Б. Можаяев, С. Антонов, В. Белов). Итогом философского осмысления в этой прозе становится ощущение ложности механистической цивилизации и неизбежности надвигающейся на человека и нацию катастрофы.

Завершение этой линии в литературе происходит в середине 80-х годов, когда с появлением повестей В. Распутина "Пожар" и В. Астафьева "Печальный детектив" становится очевидным кризис прежних мировоззренческих концепций, созданных в этой литературе.

Экзистенциальное направление в реализме представлено творчеством таких писателей, как Ю. Домбровский ("Факультет ненужных вещей"), Ю. Трифонов ("Обмен", "Дом на набережной", "Старик"), А. Вампилов ("Утиная охота"), В. Быков ("Сотников"), Г. Владимов ("Верный Руслан"), В. Шаламов ("Колымские рассказы").

По мнению этих писателей, разрушение родового сознания изменило отношение русского человека к онтологическим ценностям: к природе, к земле, к дому и семье, определило исчезновение живой крестьянской цивилизации под натиском урбанистической цивилизации. С точки зрения писателей экзистенциального реализма, можно говорить о трагическом существовании человека в истории и современности, о разрушении вечных ценностей, о социальном и нравственном кризисе общества, о личности,

оказавшейся в социальной ситуации тотального отчуждения, о безыдеальном существовании человека. В 1960-е годы эти проблемы пытались осмыслить А. Битов и Ю. Трифонов. А. Битов увидел причины разрушения идеалов в инфантильности современного человека, а Ю. Трифонов и А. Вампилов в его способности к нравственным компромиссам (драма "Утиная охота", повесть "Обмен"). В 1970-е - 1980-е годы в творчество этих художников входят контексты истории и культуры, постижение роли которых, как кажется писателям, может приблизить человека к гуманистическим основам бытия (Ю. Трифонов "Старик", Ю. Домбровский "Факультет ненужных вещей"). В прозе этого периода формируется новое качество, которое получило название экзистенциальный реализм. Итогом философского осмысления в этой прозе различных взаимоотношений человека с самим собой, обществом, историей и культурой является ощущение губительного воздействия XX века на нравственный мир личности.

Эти писатели поставили вопросы о значении нравственного самоопределения и исторической памяти, о роли культуры и экзистенциального самостояния человека в любых обстоятельствах. Необходимость формирования личностной системы ценностей осознана в этой литературе как насущная потребность существования человека.

В какой бы ситуации ни исследовался человек (эпические обстоятельства войны у В. Быкова, исторические - у Ю. Трифонова, культурно-исторические - у Ю. Домбровского), важным оказывается поставить его в ситуацию нравственного испытания и проверить личностную систему ценностей, способность к исторической памяти и самосознанию, к ориентации как в конкретных социально-исторических обстоятельства, так и в глобальных библейских и культурных контекстах (Ю. Домбровский, Ч. Айтматов).

Таким образом, можно говорить о сложности и многообразии тех проблем и тем, которые обозначила и исследовала литература 2-ой половины XX века.

Два основных реалистических течения в единое литературное направление объединяет общее понимание XX века и начала XXI века как эпохи глобального кризиса и внимания к универсальным проблемам. Это и проблемы национальной жизни, взятые в разных аспектах (от осмысления народного характера до постижения трагедии нации), и проблемы существования человека (от постижения особенностей городского образа жизни до постижения места человека в истории, культуре и вечности), и проблемы современного сознания (от утраты гуманистических идеалов до хаоса и абсурда).

ЛЕКЦИЯ №2 ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРОВ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА.

План:

1. Эстетическое сознание.
2. Реалистическая парадигма.
3. Специфика человека эпохи постмодернизма.

Ключевые слова: *литературный процесс, современная литература, аксиология, постреализм, другая литература.*

Социолого-эстетический принцип характеристики культурных явлений подразумевает выделение отдельных этапов развития отечественной культуры в зависимости от определенных социальных, общественных и исторических реалий. Дискуссия о формах эстетического сознания развернулась после публикации в «Литературной газете», тогда достаточно консервативном издании, статьи Вик. Ерофеева «Поминки по советской литературе» (1989). Заговорили о реалистической парадигме, постмодернистском направлении, новом реализме, постреализме, второй волне модернизма, русском постмодернизме и его месте в современном литературном процессе (конференция «Василий Аксенов: литературная судьба»). Развернулись

дискуссии о постмодернизме, специфике «нового реализма», которые проводил в 1997 и 2000 гг. С. Казначеев. Обнаруживаются интертекстуальность, многостильность, игровые отношения, полисемантические толкования текста для интерпретаций и вариантов.

Дополнила споры о парадигме литературы статья критика С. Чупринина «Другая проза» (1989), вводящая имена З. Гареева, В. Ерофеева, В. Нарбиковой, Ю. Мамлеева. Об иной проблематике и типе героя позволили говорить произведения С. Каледина, Т. Толстой, В. Попова.

Возникает иная методика описания, основанная не только на антитезе «хороший-плохой». Она усилится в XXI в., когда придет новая плеяда критиков, участвующих в литературном процессе в качестве прозаиков, – А. Ганиева, Л. Данилкин, М. Кучерская, З. Прилепин, В. Пустовая, Р. Сенчин, С. Шаргунов. Они введут термин «нулевое десятилетие» (по отношению к 2000 годам), определив, что к началу века завершилась смена культурной парадигмы.

Отсутствие четких критериев отбора, библиографической работы в центральных библиотеках после периода, когда регулярно выходили списки «рекомендуемой литературы» и печатались соответствующие справочники, каталоги, специализированные журналы, привело к тому, что читатель стал чаще руководствоваться собственным мнением, которое формировалось под влиянием разных факторов: издательской политики, телевидения, прессы. Пока единичными являются социологические и библиографические исследования, позволяющие понять вектор читательских интересов и роль общекультурных факторов – премиального процесса, разнообразных пиар-акций.

Стало очевидно, что «литература переходного периода» представляет собой неоднородное явление. Подписание М. Горбачевым в июне 1990 г. «Закона о печати» фактически отменило цензуру в стране и косвенно способствовало усилению издательской деятельности. Стали выходить произведения, создававшиеся как в метрополии, так и в диаспоре. Их

называют «возвращенной литературой», «запрещенной литературой», «литературой письменного стола», «отлученной литературой», включая и тексты, не вышедшие по цензурным соображениям, не печатавшиеся благодаря взглядам авторов, откровенному творческому эксперименту, игре со стилем.

Ярким событием стал выход произведений Л. Андреева, А. Белого, З. Гиппиус, Б. Зайцева, Д. Мережковского, А. Ремизова, Ф. Сологуба, И. Шмелева. Началась публикация практически не известных широкому читателю в России М. Алданова, Г. Газданова, В. Набокова, М. Осоргина. В одном из своих интервью С. Соколов, например, заметил, что не был знаком с творчеством А. Белого, иначе бы развивался совсем иначе.

Объединение произведений, опубликованных в эмиграции и в России, позволило выявить роль традиции, представить развитие некоторых форм, например, исторического романа. Более полным стало понимание роли поколения шестидесятников, которые явно способствовали обновлению форм романа, развитию приемов авангардного и метафизического письма (В. Аксенов, Ю. Алешковский, С. Довлатов, И. Ефимов).

Некоторые из авторов третьей волны эмиграции, вернувшись в Россию, активно публиковались в разных странах мира, инкорпорируясь в мировой культурный контекст (М. Палей, И. Муравьева). Другие продолжали писать на новой родине, но на русском языке, принимать участие в литературном процессе, получать российские премии, поддерживая связь с отечественной культурой (Д. Рубина, М. Шишкин).

Отмечается возрождение отдельных направлений: философского и фантастического романов. Условное направление резко контрастировало с магистральной советской линией и потому оказывалось просто невостребованным в определенные десятилетия, а создатели таких произведений относились к «запрещенным авторам».

Однако отечественная литература постепенно шла к новой, более сложной и наполненной философской проблематикой форме. Это видно на

примере эволюции прозы В. Гроссмана, его эпоса о войне. Особую разновидность среди произведений на неканонические темы составила «религиозная проза», ранее не печатавшаяся. В ней также объединились два потока – произведения Б. Зайцева, И. Шмелева и Ф. Горенштейна, написанные или опубликованные в эмиграции.

Появление этих текстов также связано с формированием иного сознания, постепенным введением элементов православной культуры в светскую прозу. В начале XXI в. данная тема становится едва ли не магистральной. Стремясь восполнить неподготовленность читателя к серьезному разговору, большинство авторов вводят религиозную проблематику исподволь, облекая серьезный сюжет в занимательную и динамичную форму (используя авантюрно-приключенческую модель). Сегодня направление религиозной прозы представлено произведениями А. Варламова, Ю. Вознесенской, М. Кучерской, продолживших свои поиски и в XXI веке.

ЛЕКЦИЯ №3. НЕКЛАССИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ПАРАДИГМА В РУССКОЙ ПРОЗЕ. ПОНЯТИЕ НАУЧНОЙ ПАРАДИГМЫ.

План:

1. Литературная парадигма. Первые художественные образцы русской постмодернистской литературы.
2. Искусство писателей андеграунда.
3. Генетическая связь постмодернизма с литературой начала XX века - модернизмом и авангардом.

Ключевые слова: *историческая правда, русская постмодернистская литература, андеграунд, эстетические принципы, фрагментарность, прием игры*

Формирование эстетических принципов и появление первых

художественных образцов русской постмодернистской литературы относится к 60-м - началу 70-х гг.

В литературной жизни 60-х гг. можно выделить два основных направления. Одно из них находило свою реализацию на страницах «Нового мира», редактором которого в это время был А.Т. Твардовский. Другое было сосредоточено на страницах журнала «Октябрь», главным редактором которого был В. Кочетов. Редакция журнала занимала просталинские позиции.

«Новый мир» призывал писателей говорить правду о «хозяйственной, о производственной жизни страны <...> о духовной жизни нашего человека». Твардовский призывал к правде об исторической трагедии, постигшей страну в 30-50-е годы. И основное направление «Нового мира» было антисталинским. Поэтому он сделал девизом своего журнала бескомпромиссный реализм, который понимался предельно просто как «правда о жизни». Оттепельная литература получила четкую задачу - восстановить «правду о жизни». Все, что не вменялось в эти рамки, до страниц «Нового мира» не допускалось. Поэтому за рамками «Нового мира» оставалось искусство художественного эксперимента, искусство, которое воспринимало и изображало мир внереалистически, искусство, которое не ставило перед собой задачу миметического отображения реального мира.

Это приводило к образованию «другой культуры», андеграунда, существовавшей в эпохе подпольно. Лев Рубинштейн - один из представителей андеграунда, поэт-концептуалист, ретроспективно отмечал: «Советская власть в семидесятые годы поставила нас в исключительно благоприятные условия. Определив свою зону, определив и нашу зону. Само собой разумелось, что тот, кто не официальный, автоматически заслуживает внимания. И уже внутри неофициального мира - официальный мы вообще не рассматриваем - строились собственные иерархии, давались оценки. Здесь тоже была эстетическая борьба, свои ретрограды и новаторы. Но разговор происходил на одном языке, потому что была общая энергия отказа. <...> когда произошла перестройка, все оказались как глубоководные рыбы, поднявшиеся

наверх, выяснилось, что этот общий экзистенциальный опыт важнее и значительнее, чем наши эстетические пристрастия» .

Представители андеграунда полагали, что искусство не должно и не обязано реалистически отражать действительность, что у него свои собственные задачи. В андеграунде оказалась как политическая, так и эстетическая оппозиция, направленная против существующей и главенствующей в эпохе литературы реализма. В. Топоров отмечает:

«Нынешний несомненный кризис советской литературы - это прежде всего кризис метода. Подлинный социалистический реализм живет в добровольном духовном единении с государством или в отчаянном противостоянии ему.» Действительно, после короткой эйфории андеграунда по поводу своего официального признания в конце 80-х - начале 90-х годов обозначился кризис и в культуре андеграунда. Так как силою исторических обстоятельств было снято знаковое для этой культуры противостояние с государством.

Искусство для писателей андеграунда является единственной осмысленной деятельностью человека, единственным оправданием его жизни. Искусство понимается как самоценное, бесполезное и бескорыстное. Во главу угла подобного понимания ставится эстетика и отвергается «полезность», прагматика. Сергей Довлатов писал о своем поколении: «Желая вернуть литературе черты изящной словесности, они настойчиво акцентировали языковые приемы».

А Саша Соколов характеризует свою творческую позицию так: «Я не стремлюсь кого-то в чем-то убедить, чему-то научить, настоять на своем прочтении мира <.> Бродский и я независимо друг от друга высказали мысль, что литература - вообще не о жизни, следовательно, разговор о моральности и аморальности неуместен». Жесткость цензурных ограничений в Союзе породила обостренное желание творческой свободы, которая понималась писателем как главная ценность.

Постмодернизм - явление, рожденное внутри андеграунда, отвергает какие бы то ни было ценности. Отсюда, собственно говоря, понятно

отсутствие интереса у постмодернизма к личности. Личность, не включенная в систему общих ценностей, оказывается призрачной.

Взамен категории личности постмодернизм утверждает обобществление интеллектуальной собственности. Отсюда следует кредо постмодерниста: нет никакой ценности, кроме слова, ценного само по себе. За словом ничего не стоит. Поэтому все прежние ценности, важные в традиции русской литературы (утверждение добра, справедливости, истины), ниспровергаются, не оставляя ни одной сферы бытия, которая бы не могла быть подвергнута иронической насмешке. Постмодернистская литература - это своеобразный эстетический нигилизм. Постмодернизм верит в то, что уродство реальнее красоты. Поэтому русский постмодернизм уделяет такое большое внимания к различным патологиям (А. Королев «Человек-язык», Т. Толстая «Кысь» и др.).

Саша Соколов писал: «Для меня значение писателя - в его языке, мне нужен язык, меня тематика мало интересует. Если первая страница романа написана слабо, я чтение бросаю <.> Что можно сказать о писателе, который начинает свое повествование тем, что «Однажды в час небывало жаркого заката в Москве, на Патриарших Прудах, появились два гражданина» <.> Какие-то необязательные описания, неустоявшийся стиль, *и не удивляет вовсе, не поражает*». Саша Соколов обнажает здесь творческий стимул постмодерниста: удивить, поразить - вот как нужно воздействовать на читателя. В начале века, в рамках модернистской эстетики, такое воздействие называли эпатажем (Брюсов, футуристы, обэриуты). В какой-то мере это - литературное хулиганство.

И здесь обнаруживается живая генетическая связь постмодернизма с литературой начала XX века - модернизмом и авангардом. Обращаясь непосредственно к литературе начала XX в., постмодернизм тем самым отрицает ту эстетику, тот опыт, которые выработаны русской литературой советского периода, игнорируя, и более того, отторгая для себя те идейные и художественные принципы, которые выработаны внутри советской литературы. Поэтому постмодернистская литература словно перешагивает

через голову советской литературы обратно, к началу XX в., обращаясь к эстетическим и художественным приобретениям литературы модернизма и авангарда.

Особенно важным для новой прозы оказался опыт и эстетическая концепция *Владимира Владимировича Набокова (1899-1977)*. Набоков всегда демонстрировал отсутствие интереса к политике, идеологии, морали, нравственности. Девизом Набокова остается «всепоглощающее эстетическое служение», - писал А.А. Долинин. Сам Набоков отмечал: «К писанию прозы и стихов не имеют никакого отношения добрые человеческие чувства, или турбины, или религии, или духовные запросы» или «отзыв на современность». Искусство, по Набокову, должно обладать единственной функцией - собственно эстетической. В 20-е годы Набоков обнаруживает замкнутость, автономность художественного произведения.

Кроме того, Набоков обнаруживает, что сюжет не является неизменным атрибутом романа, как полагали романисты XIX века. Развитие жанра романа может пойти по совершенно иному, бессюжетному пути. Как в живописи начала XX века «самоценным становится цвет и фактура, так и в литературе писатели стали ощущать потребность работы как бы «чистым» материалом, со словом, сокращая сюжетную нагрузку, а иногда стремясь и вовсе обойтись без сюжета. Об этом мечтал Флобер, это сделал Пруст, это хотел сделать Бунин».

В этом направлении работал и Набоков. Одним из ярких образцов художественной реализации этого понимания является роман «Защита Лужина». И. А. Макарова отмечает: «Центральная система этого произведения не сюжет, не взаимодействие формы и содержания, приводящее к художественной целостности, а эстетическая мысль Набокова, воплотившаяся сюжетно».

Дело в том, что структурным стержнем этого романа Набокова является принцип игры, реализуемый автором на разных уровнях произведения. Лужин существует в особом игровом мире, в котором значимы только игровые

комбинации. И дело здесь не только в том, что он - гениальный шахматист, обреченный на пожизненную игру в шахматы. Скорее, Набоков выбирает в герои шахматиста, чтобы усложнить задуманную игру с читателем романа.

В «Защите Лужина» позицию Набокова поясняет старший Лужин - писатель, который пишет роман «Гамбит». По сюжету задуманного романа гениального мальчика-шахматиста возит по России его приемный отец. И при обдумывании сюжета романа отца Лужина раздражает необходимость его историко-реалистической мотивировки. Он размышляет: «Теперь, почти через пятнадцать лет, эти годы войны оказались раздражительной помехой, это было какое-то посягательство на свободу творчества, ибо во всякой книге, где описывалось постепенное развитие определенной человеческой личности, следовало как-нибудь упомянуть о войне, и даже смерть героя в юных годах не могла быть выходом из положения. Были лица и обстоятельства вокруг образа сына, которые, к сожалению, были мыслимы только на фоне войны, не могли бы существовать без этого фона. С революцией было и того хуже. По общему мнению, она повлияла на ход жизни всякого русского; через нее нельзя было пропустить героя, не обжигая его, избежать ее было невозможно. Это было уже подлинное насилие над волей писателя. Меж тем, как могла революция задеть его сына?».

И действительно, в романе Набокова шахматиста Лужина ни война, ни революция не задевают никоим образом. Для Лужина не существует логики истории, логики географии или логики времени. Он признает только логику игры. На существование Лужина не влияют никакие внешние обстоятельства. Напротив, внешние обстоятельства воспринимаются им как действия, совершающиеся на шахматной доске: «Когда наконец Лужин повернулся и шагнул в свою комнату, там уже лежал на полу огромный прямоугольник лунного света, и в этом свете - его собственная тень». Прямоугольник лунного света здесь квадратик шахматной доски, а тень Лужина в нем - силуэт шахматной фигуры. Или: «Он сидел, опираясь на трость, и думал о том, что этой липой, стоящей на озаренном скате, можно

ходом коня, взять вон тот телеграфный столб».

Как отмечает И.А. Макарова, «Единственный бытовой, жизненный, неигровой поступок, который совершил Лужин,- это женитьба. Но ведь и брак был заключен, потому что слово «партия» проплывало в мозгу - «хорошая партия», «найти хорошую партию», «партия», «партия», «недоигранная, прерванная партия». И женитьба, воспринимаемая как продолжение игры, оказалась не настоящей». И этот единственный в жизни Лужина неигровой поступок становится причиной его гибели. Жена попыталась вызволить Лужина из шахматного плена, вытащить его в настоящую, неигровую, реальную жизнь. Но Лужин, лишенный шахмат, чувствует себя лишенным самого важного в его жизни - бесконечного количества неповторяемых шахматных комбинаций. Настоящая жизнь оказывается монотонно повторяемой и потому более бедной, чем жизнь шахматная. «И когда Лужин устанавливает факт повторения своей жизни, всех образов детства, видит, что расположение фигур не меняется в результате самой интенсивной игры, то понимает, что это мат, смерть, конец. Процесс жизни тиражируется: наступает «дурная» бесконечность повторов». Уникальность человеческой личности оценивается уникальностью бесконечного количества жизненных комбинаций, пусть это всего лишь жизнь в шахматном мире.

Роман Набокова - это роман-игра. И не только потому, что главный герой романа игрок - в шахматы. Мысль Набокова здесь не столько о шахматной игре или о жизни в целом, сколько об искусстве как таковом. Искусство, по Набокову, и есть сложная и бесполезная игра, которая при этом в потенции содержит больше нежели в реализованных текстах, так же, как в гениальном сознании Лужина содержится большее количество и более блестящие шахматные комбинации, нежели в реально разыгранных шахматных партиях с реальным шахматным противником.

Традиция игры как принципа построения художественного текста, кроме Набокова, восходит и к творчеству обэриутов. В сущности, из него выходит вся концептуальная поэзия 70-90-х годов. Именно обэриуты (Д.

Хармс, А. Введенский, Н. Заболоцкий) в русской поэзии XX века ввели игру в структурный состав поэтического произведения. Игра обэриутов, так же как в случае с Набоковым, отрицала необходимость следовать традиционным формам построения художественного произведения. Как Набоков в прозе отказывался от сюжета, обэриуты в поэзии отрицали необходимость воспроизведения логичных, связных, рациональных ситуаций. А игра, в свою очередь, открывала дорогу к алогизму. Логика, казалось обэриутам, одновременно - принадлежность и классической литературы, и обывательского сознания. Классическая литература и привила рационалистические, логические формы мышления о мире обывательскому сознанию. Поэтому логике старого сознания, которое больше не соответствовало новому восприятию мира, обэриуты противопоставляли поэтический алогизм:

Как-то бабушка махнула и тотчас же паровоз детям подал и сказал:
пейте кашу и сундук.

Стихи Д. Хармса - это игра в слова, игра, цель которой - разрушить привычные рациональные связи между предметами и явлениями и создать какой-то новый, алогический мир, иррациональные связи которого в большей степени соответствуют современным научным и философским представлениям о мире. У Хармса даже существа высшего порядка выражают собственное существование в игре:

Бог проснулся.

Отпер глаз, взял песчинку, бросил в нас. Мы проснулись. Вышел сон.

Чуем утро. Слышим стон. Или:

В легком воздухе течение столик беленький летит. ангел, пробуя печенье, в нашу комнату глядит.

Ироническая игра со словом, определенный нигилизм в отношении к традиции определяют сегодняшнее лицо литературы.

Эта особенность современной литературы является естественной реакцией на эстетическое ханжество предыдущих десятилетий. Новая проза

является, прежде всего, реакцией на стиль, идеологию, контекст советской эпохи, отрицание его констант, его нормативности.

Но при этом нужно отметить, что эстетическая мысль издавна задумывалась над сущностью игрового начала в природе человека и о роли игры в художественном творчестве. Первые в европейской традиции теоретические рассуждения об игре принадлежат Платону. Согласно Платону, игра есть занятие наиболее достойное человека, хотя он и выступает в ней как существо не самостоятельное, подчиненное, Он, скорее, игрушка, чем игрок.

«Человек <...>, - пишет Платон в «Законах», - это какая-то выдуманная игрушка бога, и по существу это стало его лучшим назначением. Что же это за игра? Жертвоприношения, песни, пляски, чтобы, играя снискать милость богов и прожить согласно свойствам своей природы; ведь люди в большей своей части куклы и лишь немного причастны истине». По Платону, играющий человек - господин над своими земными рабами, но сам - раб небесных господ, дергающих его, словно куклу, за нитки-законы.

По Платону, игра воспроизводит высшее состояние свободы и торжества, но лишь миметически, иллюзорно, оставаясь внутри реального мира, не имея власти для его реального преобразования.

Для постмодернистской эстетики характерно платоновское понимание игры в жизни человека. В одних произведениях утверждается, что «человек - всего лишь игрушка», в других акцентируется внимание на том, что «надо жить играя».

В повести Владимира Маканина «Сюр в пролетарском районе» человек - игрушка. Ни с того, ни с сего, совершенно неожиданно для героя повести занем начинает гоняться, стремясь настичь его, гигантских размеров рука. Для героя начинается кошмарная жизнь, смысл которой заключен теперь в том, чтобы скрыться от сюрреалистического преследования огромных шевелящихся пальцев этой руки. Герой Маканина выступает как игрушка, которой кто-то решил поиграть, причем правил этой игры человек-игрушка не знает, поэтому ситуация для него приобретает облик кошмара и

заканчивается для него трагически.

Герой повести внезапно попадает в незнакомую ему реальность, в которой действуют неведомые ему законы. Он не может проникнуть в логику этой новой для него действительности, поэтому она для него абсурдна, алогична. Игровая для того, кто знает правила игры, ситуация для человека-куклы таковой не является. И осознается как роль трагическая.

Обратная сторона платоновского понимания игры: «надо жить играя» находит свое отражение практически во всех текстах, которые вписываются в постмодернистскую эстетику.

Эстетические особенности русской постмодернистской литературы исходят из оппозиции, из противостояния советской идеологизированной литературе, очень не смешной и неигровой в своей основе. Тексты постмодернистов если не смешны, то обязательно построены на игре со словом.

Так, например, в стихотворении Вл. Друка «Памятники»: шиит - антишиит, суннит - антисуннит, семит - антисемит, калмык - антикалмык, бисквит - антибисквит, э-л-е-к-т-р-о-л-и-т! пускай им общим памятником будет построенный в боях.

О!этот ТЕАТР ДРУЖБЫ НАРОДОВ!

где все мы - актеры.

Данное стихотворение является реакцией на идеологическое клише «дружба народов», которое активно внедрялось в массовое сознание населения Советского Союза. Однако национальные отношения в Советском Союзе были далеко не идеальными, что, собственно, и обнаружилось, когда государство начало разрушаться. Но эту мысль Друк не стремится выразить прямолинейно, в лоб. Для поэта важным оказывается не столько пафос, сколько ирония, игра с осколками идеологии. Поэтому вначале он задает определенную национально-этническую поэтическую инерцию:

шиит - антишиит, суннит - антисуннит, семит - антисемит, Но эта инерция нарушается довольно сомнительной парой: «калмык - антикалмык». И

окончательно снимается абсурдной парой «бисквит - антибисквит», взрывающей нормальную логику. Таким образом, В. Друк дискредитирует идею «дружбы народов», а заодно и идею социализма, которую провозглашал Маяковский, цитируемый Друком в этом же стихотворении. А вместе со всем этим и традицию советской поэзии во главе с Маяковским. Поэтому «дружба народов» у него превращается в «театр дружбы народов», в котором все население Советского Союза является актерами.

Такая литература принципиально отказывается занимать пророческие позиции, что заведомо обрекает ее на *вторичность*. Но при этом необходимо помнить, что все признаки постмодернизма, по существу, вытекают из главного для них игрового принципа. Игра со словом это - прежде всего игра с чужим словом. Возрождается интерес к центонной поэзии. Александр Еременко - один из первых русских поэтов использовал центон в качестве структурообразующей силы для своих стихов.

Осыпается сложного леса пустая прозрачная схема. Шелестит по краям и приходит в негодность листва. Вдоль дороги пустой провисает неслышная лемма Телеграфных прямых, от которых болит голова.

Разрушается воздух. Нарушаются длинные связи Между контуром и неудавшимся смыслом цветка.

Однако при всей иронической вторичности текстов Александра Еременко здесь присутствует неподдельное драматическое переживание современности как неизбежно механистической, сконструированной даже в самых казалось бы своих органических основах. Однако широко известен Еременко стал другими своими вещами, такими, как:

Штурм Зимнего

Горит восток зарею новой. У Александрийского столпа остановилась толпа.

Я встал и закурил по-новой. Парламентер от юнкеров просил, чтоб их не убивали.

Они винтовки побросали и грели руки у костра.

Мы снова ринулись вперед, кричали мысленно «ура»,

и, представляя весь народ, болталась сзади кобура. Так Зимний был захвачен нами. И стал захваченным дворец.

И над рейхстагом наше знамя горит, как кровь наших сердец!

Или:

Покрышкин

Я по первому снегу бреду. Эскадрильи уходят на дело.

Самолета астральное тело пуще физического я берегу.

Вот в прицеле запрыгал «Фантом» в окруженье других самолетов. Я его осенью крестом изо всех из моих самолетов.

А потом угодила в меня злая пуля бандитского зла!

Я раскрыл парашют и вскочил на коня, кровь рекою моя потекла. И по снегу я полз, как Мересьев.

Как Матросов, искал сухари.

И заплакал, дополз до Берлина, и обратно пополз к Сивашу.

При этом Еременко не просто играет, он ощущает, что находится, в ситуации драматической. Язык здесь - отражение эпохи, лишившейся своего идеала, и от этого обреченный на ироническое манипулирование соцреалистическими образами и реалиями. Язык у Еременко не столько создает новую действительность, сколько участвует в разрушении старой. Но

этот этого драма безидеального существования не становится менее острой.

Поэтому у Еременко возникает образ «сломанного языка»:

Прости, Господь, мой сломанный язык за то, что он из языка живого чрезмерно длинное,

неправильное слово берет и снова *ложит* на язык. Прости, Господь, мой сломанный язык за то,

что, прибежав на праздник слова, я произнес лишь половину слова, а половинку спрятал под язык.

Конечно, лучше спать в анабиозе с прикушенным и мертвым языком, чем с вырванным слоняться языком,

и тот блажен, кто с этим незнаком, кто не хотел, как в детстве, на морозе

лизнуть дверную ручку ..

Или в стихотворении «О, Господи, води меня в кино.» у Еременко появляются строки: «Все наши мысли сказаны давно, и все, что будет, - будет повтореньем».

Стихотворение «Переделкино» не только обращено к теме писательского подмосковного дачного поселка, но и к переделке русской классической литературы. Но, пожалуй, важнейшей темой Александра Еременко стала тема регламентированной жизни человека. Об этом «Филологические стихи»:

«Шаг в сторону - побег!»

Наверно, это кайф - родиться на земле конвойным и Декартом. Гусаром теорем!

Прогуливаясь, как с ружьем на перевес, с компьютерами Спарты. Какой погиб поэт в Уставе корабельном!

Ведь даже рукоять заборного ножа, нацеленная вглубь, как лазер самодельный, сработала как бред, последний ад ужа.

Как, выдохнув, язык выносит бред пословиц на отмель словарей, откованных, как Рим.

В полуживой крови гуляет электролиз - невыносимый хлам, которым говорим.

Какой-то идиот придумал идиомы, не вынеся тягот под скрежет якорей .

Чтоб вы мне про Фому, а я вам - про Ерему. Читатель рифму ждет.

Возьми ее, нахал!

Шаг в сторону - побег! Смотри на вещи прямо: Бретон - сюрреалист,

А Пушкин был масон. А ежели далай,

То непременно - лама. А если уж «Союз»,

То, значит, - «Аполлон». И если Брет - то Гарт,

Мария - то Ремарк, а кум-то королю, а лыжная - то база. Коленчатый - то вал, архипелаг.

здесь шаг чуть в сторону - пардон, мой ум зашел за разум.

Ограничена внешняя жизнь человека, но, по большому счету, свобода нужна очень немногим, большая часть человечества живет в несвободе, не замечая

этого, и не переживая из-за этого никакой драмы. Еременко видит и другую сторону проблемы. Она заключается в том, что, несвободно уже человеческое сознание, и литература участвует в создании определенных шаблонов массового сознания.

Одним из самых популярных последователей А. Еременко на пути центонной поэзии стал Тимур Кибиров.

И скучно, и грустно. Свинцовая мерзость. Бессмертная пошлость.
Мещанство кругом. С усами в капусте. Как черви слепые.

Давай отречемся! Давай разобьем оковы! И свергнем могучей рукою!

Гори же, возмездья священный огонь! На волю! На волю из душевной неволи!

На волю! На волю! Эван эвоэ!

Плесну я бензином! Гори-гори ясно! С дороги, филистер, буржуй и сатрап!

Довольны своей конституцией куцей? Печные горшки вам дороже, скоты?

Так вот же вам, вот! И посыпались стекла.

Однако, если Еременко переживал ситуацию «Все наши мысли сказаны давно, и все, что будет, - будет повтореньем» как ситуацию драматическую, то для Кибирова это только повод для иронической игры.

Постмодернистская литература прибегает к игровым принципам в надежде приобрести высшее состояние свободы. Но даже об этом она предпочитает говорить не серьезно, а так, например, как Д.А. Пригов в стихотворении «Банальное рассуждение на тему свободы»:

Только вымоешь посуду
Глядь - уж новая лежит

Уж какая тут свобода
Тут до старости б дожить
Правда, можно и не мыть

Да вот тут приходят разные

Говорят: посуда грязная -
Где уж тут свободе быть.

Игра освобождает от необходимости серьезного, не игрового подхода к самым большим проблемам жизни. Из знаков разрушившейся советской жизни создается квазиновая художественная реальность.

Для постмодерниста, например, характерна ситуация, которая описана в романе Умберто Эко «Имя Розы». Человек с постмодернистским сознанием

оказывается в ситуации, когда ему нужно объясниться в любви. Вместо того, чтобы произнести сакраментальное: «Я вас люблю», постмодернист произносит: «Как говорится, я вас люблю». В этой фразе в полной мере выявляется вторичность текста, ощущаемая человеком постмодернистского сознания. Он понимает, что произнося фразу «я вас люблю», он в миллионный раз произнесет за кем-то уже неоднократно произнесенный текст. И для того, чтобы преодолеть этот абсолютный повтор, он вносит в этот текст свое ироническое отношение: «Как говорится, я вас люблю». При этом ирония распространяется не на сам предмет объяснения в любви, а именно к произносимому тексту. С одной стороны, постмодернистское сознание признает, что в ситуации признания в любви необходимо произнести сакраментальную фразу, а с другой, - понимает и что, произнося ее, и в то же время, помня о том, что он является миллионным человеком, произносящим ее. Поэтому ситуация воспринимается им как ситуация заведомо несущая внутренний комический смысл. И этот конфликт между пафосом ситуации, и ее внутренним комическим смыслом снимается ироническим отношением ко всему происходящему.

Поэтому можно сказать, что вторичность, о которой идет речь, в литературе постмодернизма - это *ироническая вторичность*. Это вторичность пародийная, отрицающая, атакующая. Этого отрицающего пафоса в постмодернизме больше, нежели созидательного. Это эстетика во многом паразитирующая на предыдущих достижениях литературы.

Кроме того, нужно отметить, что собственно содержательного момента в постмодернистской литературе практически нет, она держится на сумме приемов. Что позволило Вл. Новикову дать афористическое определение постмодернизма - «призрак без признака». В постмодернизме нет собственно самого главного: творческого потенциала, способного к порождению новых смыслов. Еще Н. Бердяев писал: «Во всяком творческом акте есть абсолютная прибыль, прирост!» Вот такой прибыли, прироста в постмодернизме нет. Перераспределение уже достигнутых культурных богатств, перетасовывание

словесных масс - творчеством никогда не являлось.

Критика настойчиво утверждает, что в конце 90-х годов происходит «саморазрушение постмодернистской поэтики и эстетики с ее аксиомами о том, что: 1) реальность - есть всего лишь совокупность симулякров; 2) гуманизм себя не только исчерпал, но и скомпрометировал; 3) «читатель» исчез». По преимуществу постмодернисты используют уже найденные и опробованные механизмы построения текстов.

Поэтому современную литературную ситуацию невозможно назвать торжеством постмодернизма, как это было в первой половине 90-х годов. Многие ведущие критики такие, как М. Эпштейн, М. Липовецкий, Н. Иванова, В. Новиков и др., пишут о том, что в современной ситуации ведется поиск новых путей развития литературы.

IV. ПРАКТИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ

ЗАНЯТИЕ № 1. СОВРЕМЕННЫЕ КЛАССИЧЕСКИЕ И НЕКЛАССИЧЕСКИЕ НАУЧНЫЕ ПАРАДИГМЫ.

Последняя треть XX в. отмечена явным поворотом в сторону модернистской эстетики. Например, М. Голубков полагает, что взаимодействие реалистического и модернистского типов художественного сознания является эстетическим двигателем литературного процесса столетия. Н. Лейдерман называет взаимодействие классических и модернистских систем «магистральным сюжетом» развития русской литературы XX в.

Существование разных точек зрения приводит к тому, что ряд исследователей изучают только одну парадигму, сводя содержание всего литературного процесса к постмодернистским явлениям. Более объективным видится признание того факта, что и реализм, и неформальные течения развиваются как в рамках изменения собственных моделей, так и используя стилевые приемы других направлений, своеобразно взаимно перекрещиваясь, а также вбирая приемы смежных видов искусства (музыки, кинематографа, живописи). Наблюдается синтез форм и приемов разных жанров, использование в рамках одного произведения элементов разных эстетических систем. И. Скоропанова выделяет внутри постмодернизма такие разновидности: нарративный, лирический, лирико-постфилософский, изоаналитический, меланхолический, экологический, феминистский. Не менее разнообразны и ее дефиниции реализма: фантастический (магический), гротескный, «жесткий», «наивный», суперреализм, неореализм («новый реализм»), театральный. Выделение определений основывается и на тематическом, и на поэтическом принципе, что указывает на поиск адекватных характеристик. Свою версию предлагает М. Липовецкий, выделяя внутри постмодернизма необарокко и концептуализм.

Начало XXI в. характеризовалось возвращением многих художников к реалистическому видению мира и осмыслению исторического и культурного опыта с новых позиций, где доминирует диалектический подход. Так, В.

Чалмаев говорит о разнообразии форм реализма и плодотворности данной модели. О возможности «нового реализма» с вкраплениями натуралистического или импрессионистического характера писали еще в 1920-е годы XX в., но тогда эта тенденция была насильственно прервана. В конце XX в. она вновь проявилась. Примером могут служить произведения и теоретические декларации таких писателей нового поколения, как И. Денежкина, В. Козлов, А. Козлова, Р. Сенчин, С. Шаргунов. Последний выступает и как обозреватель, отмечая среди проблем, доминантных для авторов нового времени, темы армейской дедовщины, лагерной зоны, бомжей и гробокопателей.

Стремление изображать действительность такой, как она есть, приводит к воинствующей антилитературности, смещению нравственных акцентов, прагматичности композиции, активному использованию разговорной и даже бранной лексики, порождает обличительный пафос. О. Славникова отмечает «отсутствие сочиненного сюжета... саморазвивающихся характеров», минимализацию расстояния «между жизнью и страницей».

Другая классификация литературного процесса более традиционна и основана на описании отдельных направлений. В частности, такой подход избирает Г. Нефагина, обозначающая и стилевые течения. Учитывая данную точку зрения в соответствующих главах, авторы пособия считают, что целесообразно применять не только тематический, но и жанровый принцип. О доминировании отдельных жанровых форм свидетельствует развитие формы рассказа, которая встречается в творчестве практически всех авторов.

Таким образом, поиск новой формы шел по нескольким направлениям: обновлялись уже традиционные жанры; расширялся процесс синтеза, когда использовались приемы, характерные для музыки, живописи (многоголосие, полифонизм, графичность изображения, цветовые приемы описания, пейзажность, коллаж.

Получается, что автор создает жанровую форму внутри конкретного произведения, организуемую, правда, в большинстве случаев по

традиционным признакам. Некоторые из них приобретают особое значение – название, авторская речь, образ читателя, архитектура текста, супертекстовые элементы. Они доминируют, несут в себе символическое значение, отражают авторскую идею. Повышенное внимание к образующим структуру элементам можно также считать особенностью десятилетия.

В подобной ситуации традиционная классификация литературы по родам и видам в ряде случаев не отражает существующей картины. Интенсивное развитие формы привело к тому, что отдельные образования – повесть о детстве, литературный портрет, мемуарно-биографический роман – стали организовываться по законам межжанрового образования внутри метажанра воспоминаний.

Стремление авторов обобщить, осмыслить пережитое ими или их поколением обусловило появление семейной саги, или семейного романа (произведения В. Аксенова, Б. Васильева, И. Полянкой, Л. Улицкой). Оказалось, что интерес к индивидуальной судьбе, истории семьи носит интернациональный характер, именно данная проблематика стала основной в мировой культуре и подробно исследуется многими авторами.

Однако отечественная литература постепенно шла к новой, более сложной и наполненной философской проблематикой форме. В повести Саши Соколова «Школа для дураков», действительно, нет сюжета в его традиционном понимании. Но это мотивировано тем, что повествование ведется от лица мальчика, который психически болен, и который поэтому не способен воспринимать мир таким, каким его видят взрослые. Его сознание раздвоено. Эта психическая особенность рассказчика находит свое оригинальное отражение в структуре текста «Школы для дураков». Борис Ланин замечает по этому поводу: « «Школа для дураков» остается одним из немногих в русской литературе романов, в которых повествование от первого лица переплетается с совсем уж редкой формой - от второго лица. Роман этот рассказан прежде всего самому себе, причем *себе другому*». Мальчик существует в системе выявленного в структуре повести диалога. «Я»

находится в постоянном диалоге с «другим я»: «Ты и я - мы принялись искать в карманах петицию, но долго ничего не могли найти, а потом ты - именно ты, а не я - достал откуда-то из-за пазухи помятый листок и положил на стекло перед директором» .

В мире взрослых, в котором существуют отец-прокурор, мать, директор спецшколы, где обучается рассказчик, завуч этой школы, доктор Заузе, которого боится мальчик, ясное, разумное, рационально-логическое начало торжествует и они стремятся подмять под себя иное, чрезвычайно лиричное, необычайно поэтичное, фантазийное восприятие мира мальчика, трагически не совпадающее с мировосприятием взрослых. И только потому, что восприятие мальчика неповторимо индивидуально, только потому, что его мир освобожден от основных законов мира взрослых, он объявлен сумасшедшим, дураком и заключен в спецшколу.

Сознание взрослых - наследников Канта - обусловлено рациональным представлением о пространстве и времени. Оно иерархично, жестко по своей организации. Сознание же рассказчика «Школы для дураков» освобождено от логических категорий, от пространственно-временных координат: «Логика заменена произволом подсознания». Поэтому повествование, ведущееся от лица подростка, это поток свободных ассоциаций. Так, например, заходит речь о двух железнодорожниках: о Семене Николаеве и Федоре Муромцеве. Николаев читает Муромцеву стихи японского поэта: «Цветы весной, кукушка летом. И осенью - луна. Холодный чистый снег зимой». Эти стихи интересны тем, что представляют собой классический пример воплощения циклической пространственно-временной модели мира. Постепенно в разговоре о японских стихах эти персонажи сами начинают превращаться в японцев: «Ц. Накамура: в прошлом году в это время была такая погода, у меня в доме протекла крыша, промокли все татами, и я никак не мог повесить их во дворе посушить. Ф. Муромацу: беда, Цунео-сан, такой дождь приносит одни неприятности».

Освобожденное от причинно-следственных связей сознание подростка творит свой внерациональный, мифический мир. В этом мире свои

собственные координаты, не похожие на координаты реального мира. У мальчика есть устойчивое представление о рае, который имеет у него собственное название - Край Одинокого Козодоя. В нем обитает высшее, небесное, недостижимое для рассказчика существо - учительница ботаники и географии Вета Аркадьевна Акатова. К ней он стремится в своих мечтах. С ней связаны самые заветные желания.

В мифологическом пространстве подросткового сознания присутствует и свой ад, образ которого связан с теми мучениями, которые рассказчик перенес в больнице. Он даже не может произнести этого слова «больница». Мальчик говорит: «Тебя отправят туда», «когда мы выписались оттуда», и эти фразы приводят его в состояние отчаяния и ужаса. А завуч школы, в которой учится мальчик, Шейна Соломоновна Трахтенберг ассоциируется в его сознании с ужасной ведьмой Тинберген или птицей-ангелом смерти, появляющейся за окном класса и уносящей с собой Павла Петровича Норвегова. Этот мифический мир обладает признаками мифического, идеального, гармонического времени-вечности, которое чревато одновременно и прошлым и будущим, транслированным в мифическое настоящее.

Сегодняшняя жизнь рассказчика находится в промежутке между мифологизированными образами рая и ада. Но и эта сегодняшняя жизнь оказывается также зыбкой и неустойчивой: о ней невозможно сказать, что во временном, хронологическом смысле она находится между «вчера» и «завтра», между прошлым и будущим. Прошлое и будущее свободно вторгаются в настоящее. Жесткие границы между раем, адом и земным существованием отсутствуют. И происходит это оттого, что сознание мальчика свободно от кантианских рациональных категорий времени и пространства, которые якобы обусловлены человеческим сознанием. Мальчик сомневается, что в жизни вообще есть такое измерение - время: «. жизнь, которую в нашем и соседних поселках принято измерять сроками так называемого в р е м е н и, днями лета и годами зимы». Отменяя традиционную

природу времени, рассказчик «обретает власть над временем, располагая все события в плане «одновременности»». Причем, определяя природу своего времени, которое присутствует в мире мальчика, он отталкивается от признаков времени реального мира, актуального в мире взрослых. В мире взрослых время не материально, в сознании рассказчика, напротив, возникает образ материального времени: «часы с маятником золоченым мерно дробили несуществующее время». В мире взрослых время необратимо. В сознании мальчика время может двигаться как вперед, так и назад. Не случайно он приводит теорию времени одного философа: «Философ писал там, что, по его мнению, время имеет обратный счет, то есть движется не в ту сторону, в какую, как мы полагаем, оно должно двигаться, а в обратную, назад, поэтому все, что было, - это все еще только будет, мол, истинное будущее - это прошлое, а то, что мы называем будущим, - то уже прошло и никогда не повторится, и если мы не в состоянии вспомнить уже минувшего, если оно скрыто от нас пеленою мнимого будущего, то это не вина, но беда наша, поскольку у всех у нас поразительно слабая память .»

Предметы, люди, явления в мире мальчика не имеют раз и навсегда пространственно-временного закрепления, у них отсутствует раз и навсегда данная им видовая форма. Все зыбко и текуче, как во сне, в котором все освобождено от земных законов реальности, потому легко и таинственно: «Где-то на поляне расположился духовой оркестр. Музыканты уселись на свежих еловых пнях, а ноты положили перед собой, но не пюпитры, а на траву. Трава высокая, и густая, и сильная, как озерный камыш, и без труда держит нотные тетради, и музыканты без труда различают все знаки. Ты не знаешь это, наверное, возможно, что никакого оркестра на поляне нет, но из-за леса слышится музыка и тебе хорошо. <.> Но вот на поляну являются косари. Их Инструменты, их двенадцатиручные косы, тоже блестят на солнце, но не золотом, как у музыкантов, а серебром. И косари начинают косить. Первый косарь приближается к трубачу и, наладив косу - музыка играет, - резким взмахом срезает те травяные стебли, на которых лежит нотная тетрадь

трубача. Тетрадь падает и закрывается. Трубач захлебывается на полуночи и тихо уходит в чащу, где много родников и поют всевозможные птицы. Второй косарь направляется к валторнисту и делает то же самое - музыка играет, - что сделал первый: срезает. Тетрадь валторниста падает. Он встает и уходит за трубачом. <.> Скоро следом - музыка играет пиано - идут: кларнет, ударные, вторая и третья труба, а также флейтисты, и все они несут инструменты - каждый несет свои, весь оркестр скрывается в чаще, никто не дотрагивается губами до мундштуков, но музыка все равно играет. Она, звучащая теперь пианиссимо, осталась на поляне, и косари, посрамленные чудом, плачут и утирают мокрые лица рукавами своих красных косовороток. Косари не могут работать - их руки трясутся, а сердца их подобны унылым болотным жабам, а музыка - играет. Она живет сама по себе, это вальс, который только вчера был кем-нибудь из нашего числа: человек исчез, перешел в звуки, а мы никогда не узнаем об этом» .

Сознание мальчика музыкально, оно так же текуче, так же безгранично, так же не уловимо физически, как и музыка: оркестр на поляне способен лишь усилить уже присутствующее в мире музыкальное звучание. Не случайно по мере убывания музыкантов, которым мешают играть косари, музыка звучит все тише: сначала пиано, затем пианиссимо, но не истаивает до полного исчезновения. Так не исчезает полностью и человек: «человек исчез, перешел в звуки.». Жизнь лишь перетекает из формы в форму, поэтому в ней царят превращения, метаморфозы. Жизнь и есть превращение. Это ее главное качество.

Одним из главных событий для мальчика стало его превращение в нимфею (нимфея здесь - речной цветок, лилия), то есть происходит перетекание из сферы исторической в природно-биологическую, где нет линейного времени, где время протекает по циклическим законам: «. что качается моего случая с лодкой, рекой, веслами и кукушкой, то я, очевидно, тоже исчез. Я тогда превратился в нимфею, в белую речную лилию с длинным золотисто-коричневым стеблем, а точнее сказать так: я ч а с т и ч н о исчез в

белую речную лилию. Так лучше, точнее. Хорошо помню, я сидел в лодке, бросив весла. На одном из берегов кукушка считала мои годы. Я задал себе несколько вопросов и собрался уже отвечать. Но не смог и удивился. А потом что-то случилось во мне, там, внутри, в сердце и в голове, будто меня выключили. И тут я почувствовал, что исчез, но сначала решил не верить, не хотелось. И сказал себе: это неправда, это кажется, ты немного устал, сегодня очень жарко, бери гребни и гребни домой. И попытался взять весла, протянул я к ним руки, но ничего не получилось: я видел рукояти, но ладони мои не ощущали их, дерево гребей протекало через мои пальцы, через их фаланги, как песок, как воздух. Нет, наоборот, я, мои бывшие, а теперь не существовавшие ладони обтекали дерево подобно воде. Это было хуже, чем если бы я стал призраком, потому что призрак по крайней мере может пройти сквозь стену, а я не прошел бы, мне было нечем пройти, от меня ведь ничего не осталось. <...> Да, нет, отвечал я д р у г о м у себе (хотя доктор Заузе пытался доказать мне, будто никакого д р у г о г о меня не существует, я не склонен доверять его ни на чем не основанным утверждениям), да в лодке меня нету, но зато там, в лодке, лежит белая речная лилия с золотисто-коричневым стеблем и желтыми слабоароматными тычинками». Для директора спецшколы Перилло это превращение - «вздорная псевдонаучная теория о превращении в лилию». Для мальчика - его органический внутренний опыт.

Мотив свободы - важнейший в повести Саши Соколова. Метафорой свободы в повести является образ ветра, воздуха, полета. Павел Петрович Норвегов - абсолютно свободный человек, у которого рассказчик учится свободе, - назван в повести флюгером и ветрогоном. Он также человек внерационального постижения мира. Не случайно в повести противопоставлены друг другу отец-прокурор, который обо всем на свете узнает из газет, даже погоду, даже направление ветра, и Павел Петрович Норвегов, который поставил на крышу дачного домика флюгер, чтобы ориентироваться в направлении ветра не по газетам, а из самой жизни.

Норвегов советует ученикам: «Так живите по ветру, молодежь, побольше комплиментов дамам, больше музыки, улыбок, лодочных прогулок, рыцарских турниров . дыхательных упражнений и прочей чепухи» .

Свобода от рационалистических категорий времени и пространства, свобода от законов, по которым существуют в регламентированном мире взрослые, понимается как свобода личности, как способность творить чепуху, как возможность жить по ветру, в согласии с вольным ветром. Но подростку пытаются навязать свое, взрослое понимание свободы. Об этом говорит доктор Заузе, но которому не доверяет рассказчик: «Верь, я слежу за каждым твоим шагом - так советовал мне доктор Заузе. Когда нас выписывали отсюда, он советовал: если вы заметите, что тот, кого вы называете он и кто живет и учится вместе с вами, уходит куда-нибудь, стараясь быть незамеченным, или просто убегает, следуйте за ним, постарайтесь не упустить его из виду, по возможности будьте ближе к нему, как можно ближе, ищите случай приблизиться к нему настолько, чтобы почти слиться с ним в общем деле, в общем поступке, сделайте так, чтобы однажды - такой момент непременно настанет - навсегда соединиться с ним в одно целое, единое существо с неделимыми мыслями и стремлениями, привычками и вкусами. Только в таком случае, - утверждал Заузе, - вы обретете покой и волю». С точки зрения доктора Заузе, «покой и воля» будут достигнуты, когда больной избавится от навязчивой идеи раздвоения личности. С точки зрения мальчика, напротив, он тогда только свободен, когда остается собой, то есть раздвоенным в своем сознании. Это ощущение подкрепляет в нем один из немногих взрослых, которым доверяет рассказчик, учитель Павел Петрович Норвегов, который восклицает: «Знайте други, на свете счастья нет, ничего подобного, ничего похожего, но зато - господи! Есть же в конце концов покой и воля». Одна и та же цитата из Пушкина в устах доктора Заузе и Павла Петровича Норвегова обретает полярно противоположные смыслы.

ЗАНЯТИЕ № 2.**РУССКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX-
XXI ВЕКОВ. НЕКЛАССИЧЕСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ****ПАРАДИГМА****КОНЦЕПЦИЯ ЧЕЛОВЕКА В СИСТЕМЕ КООРДИНАТ СПОСОБ
ПОСТРОЕНИЯ ПОЭТИКИ КОНФЕССИОНАЛИЗМА В ПРОЗЕ**

Роман «Пушкинский дом» - превосходный образец постмодернизма, вид «промежуточной словесности», который вобрал в себя философию, культурологию и литературу, не утерев свои жанровые особенности. Его справедливо называть постмодернистским романом, литературоведческим произведением также трудом культурологии, где А. Битов анализирует написанное. Композиция преимущественно свободная. Даже если сократить некоторые главы или поменять их местами, структура не изменится, произведение будет законченным. Битов воскрешает, когда надо, умерших героев, ссылается в начале на конец романа, и размыкает фабульные связи всякого рода приложениями и комментариями. «Пушкинский дом» высоко оценен западными критиками, которые увидели в произведении схожесть с эстетическими параметрами постмодернизма. Первое впечатление, которое получает информированный западный читатель от «Пушкинского дома», складывается из того, как автор, использовал «опрокидывающие» литературные приемы постмодернистских писателей. Сюда входят эссеизм Музиля, надтекстовый аппарат Борхеса, набоковское обнажение искусственности повествования, повторения и множественность повествовательных версий, характерные для Роб-Грийе. Не менее актуальны для романа Битова отношения с модернистской традицией и с опытом русской метапрозы. В нем присутствуют существенные признаки метапрозы. Его герои – литературоведы.

В роман включены статьи, их проекты и фрагменты, раскрывающие сам процесс литературного творчества и культурного процесса. Центральной темой романа является симуляция реальности. Поясняя существо избранного

им метода, Битов пишет: «Мы склонны в этой повести под сводами Пушкинского дома следовать освященным музейным традициям, не опасаясь переключек и повторений,- наоборот, всячески приветствуя, как бы даже радуясь нашей внутренней несамостоятельности. Ибо и она, так сказать, в ключе и может быть истолкована в смысле тех явлений, что и послужили для нас темой и материалом, а именно: явлений, окончательно несуществующих в реальности. Так что необходимость воспользоваться даже тарой, созданной до нас и не нами, тоже, как бы ужалив самое себя, служит нашей цели.

Главный герой романа филолог Лёва Одоевцев был «зачат в роковом году» и является представителем поколения шестидесятников. В романе рассказывается о жизни Лёвы, о том, как он окончил школу, работал в Пушкинском доме - Институте Русской литературы. Пролог произведения называется «Что делать?». Роман состоит из трёх разделов, которые содержат главы, завершающиеся комментарием и приложением. В тексте есть выделенные курсивом авторские отступления. В разделе повествуется о семье Лёвы Одоевцева, о его отношениях с родными. Лёва воспитывался в семье учёных, детство его прошло благополучно, ему легко давалась учёба на филологическом факультете, после чего он без труда поступил в аспирантуру. Успешная жизнь формирует мышление мальчика, так что он не вдумывается в проблемы, во взаимоотношения с родными, являясь «скорее однофамильцем, чем потомком». Лёва Одоевцев свободно рассуждал на любые филологические темы. Еще в школе он сделал доклад о Пушкине и искренне не знал, что «может требоваться еще на пути, который так легко ему распахнулся и предстоял». Но жизненные обстоятельства и время меняют Лёву так, что он в результате обретает веру, лицо, религию. Одоевцев ничем не выделяется среди праздной молодёжи 50-их годов. И начинает он так же, как все его сверстники. Отец Лёвы преподает в университете филологию.

Он никогда не видел своего Деда, который тоже был известным филологом и был репрессирован в сталинские годы. Отец, сын, и Дед – представители разных культурных эпох, представители трёх разных

поколений. Дед, Модест Платонович Одоевцев, представляет высший культурный тип России конца 19-20-го в. Считается аристократом, интеллигентом, отличающим нравственное от безнравственного. Битов описывает деда независимой личностью предохраняющей культуру от гибели, личностью, которая идёт неизведанными духовными дорогами, он борется с новым режимом, конфликтует с невежеством артодоксией. Одоевцев - старший выступает против духовного разрушения общества, видя последствия, и за это оказывается в числе репрессированных.

И сейчас Модест Платонович опасен для власти, поэтому превращён в раба, обречен на смерть. Развернутый монолог Одоевцева-старшего, наполненный зрелыми, пронизательными умозаключениями о природе, обществе, культуре, человеке, — свидетельство неукротимой мощи его духа. В фигуре Модеста Платоновича Одоевцева, в которой заложено решение проблемы соотношения цивилизации и культуры в жизни современного общества. Образ Деда находится в связи с вопросом симуляции, а точнее и эту связь проявляется через противодействие. Во времена тоталитаризма Дед сохраняет качества исключительного духовного человека. Его образ имеет огромное значение для повествователя, так что он не осмеливается изобразить его как живую фигуру.

Автору необходимо изобразить старшего Одоевцева, как знак, за которым стоит вся классическая и модернистская культура в ее критическом противостоянии реальной современности. Модест Платонович в произведении противопоставляется другому типу симуляции, Митишасьеву. Эти два знака, олицетворяющие культуру и отсутствие культуры, являются в романе двумя полюсами, между которыми «мечется» главный герой. Автор относится к Модесту Платоновичу эту как «старому, внимательно живущему человеку, имеющему право говорить, судить и пророчествовать». Старший Одоевцев видит смысл существования человечества в культуре; аристократия, обеспечивала смысл, не разоряя природы. Однако время стерло аристократию, после объявления равенства, культуры, как таковой, не

стало. Культура стала хорошо охраняемым музеем. Человечество, встав на путь цивилизации и прогресса (Дьявола, по Модесту Одоевцеву), «сбрело со своего пути».

Следовательно, причиной симуляции, подмены культуры послужили цивилизация и прогресс. Настоящее заменили искусственным, в котором нет моральной силы. Фигура Модеста Одоевцева очень важна в персонажной системе романа. Через нее автор-романист «преломляет» всех главных героев, в том числе, Леву и его отца. Наличие в романе образа-знака, за которым стоит модернистская культура, воплощенная в образе Модеста Платоновича говорит о том, что автора хотел вернуть подобию первоначальное значение: роман-симуляция является новым оборотом в художественной литературе.

Образ Деда наполняет произведение живым смыслом. Роман-симуляция становится полисемичным, а авторская маска, преломленная через образ – «знак модернистской культуры», начинает читать классику «изнутри» собственного текста и, не просто постигать ее, но и создавать словесность. Эта авторская маска, со всей очевидностью, противостоит маске автора-симулятора, и ее можно условно назвать маской автора-«творца». Отец Одоевцев интеллигент своей эпохи, который раздавлен страхом террора, который сдался и смирился с обстоятельствами своей эпохи. За это отступничество он расплачивается бесполезностью, затуханием индивидуальности, духовной слепотой. Не смотря на то, что он проявляет благопристойность, его образ – это не образ настоящего интеллигента, но советского, несвободного, боящегося мыслить. Тем самым Битов доказывает, что в случае исчезновения самого культурного слоя, интеллигенций, происходит омассовление общества, обезличивание людей, бесправие свободно мыслить, враждебный настрой.

Итак, мы воссоздаем современное несуществование героя и далее: «Там, где человек мучительно болтается на мутной поверхности собственных ощущений и чувств и вынужден как бы юридически не доверять свойственным ему, точным ощущениям и чувствам и разучается

руководствоваться ими в своих поступках, то есть престаёт их совершать». Это и приводит к отмиранию естественной нравственной человеческой основы, являя собой классический пример дезориентации человека, как биологической личности. И если нас сейчас спросить, о чем же весь этот роман, мы бы не растерялись и уверенно ответили бы: «о дезориентации».

Творчество Людмилы Петрушевской – прозаика и драматурга- одно из ярких явлений рубежа XX -XXI веков. Оно вызвало оживленные споры среди читателей и литературоведов, как только вышла из печати её первая книга прозы. С этого времени и до наших дней ее творчество остается объектом активного обсуждения и широкого анализа в статьях, на научных конференциях, в Интернете. Исследователи затрудняются в определении самой его направленности, относя его то к «особому типу реализма», «наивному», «магическому реализму», то называя «соционатурализмом», «прозой шоковой терапии», «чернухой», «примитивом», причисляя то к «другой», «альтернативной» прозе, то к «новой натуральной школе», то к «женской прозе», хотя сама писательница вообще отрицает существование женской литературы. Большинство ученых связывает имя Людмилы Петрушевской с явлением постмодернизма. Так, И. Скоропанова, причисляет писателя к восточной модификации постмодернизма, с ее излишней политизированностью, деконструкцией языка соцреализма, а также юродствованием как специфическим компонентом русской парадигмы постмодернизма. Н.Иванова относит творчество Петрушевской к «натуральному» течению постмодернизма. О.Богданова считает возможным причислить писателя к концептуалистам, отмечая особую конструктивную выстроенность и технологическую выделанность ее прозы. Творчество Петрушевской может рассматриваться как сложное, синтетичное явление. Автор в своем творчестве ориентируется на доступность восприятия ее текстов и одновременно на их глубинный гуманно-философский смысл. В текстах Петрушевской развиваются традиции А. Пушкина, Ф. Достоевского, А. Чехова и других классиков русской литературы и одновременно

используются приемы, характерные для современного постмодернистского стиля. Так, по мнению И. Сушилиной, «типологические схождения с чеховским творчеством у Петрушевской можно проследить на уровне тематики (обыденная жизнь среднего интеллигента), жанра (преимущественный интерес к форме небольшого рассказа) и речевой стихии (разговорной речи), авторской точки зрения (отсутствие очевидно выраженного отношения автора к герою и тем более отказ от приговора ему), да и на глубинном уровне понимания смысла и назначения искусства, свободы и достоинства человека, веры». Дискуссии вокруг творчества Петрушевской возникали и продолжают возникать постоянно. О писателе говорили даже и в те времена, когда ее произведения не публиковали, а спектакли по ее пьесам не пропускала цензура. Сейчас опубликованы многочисленные интерпретации ее творчества: рецензии на книги, научные и публицистические статьи. Современная литературная критика связывает Петрушевскую с "другой литературой", осваивающей прежде "табуированные" для советской литературы жизненные реалии – тюрьму, "дно" общества и т.п., что характерно для новой "натуральной школы". На данном этапе место писателя в современном литературном процессе определено целым рядом черт: оригинальный стиль, художественный язык, проблематика произведений, выбираемые автором темы и жанры.

ЗАНЯТИЕ № 3.

АРХИТЕКТУРА ВСЕЛЕННОЙ В РУССКОЙ ПРОЗЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Информационный блок к теме №3

Жанр антиутопии зародился как антитеза утопии, неоправдавшимся надеждам. Антиутопия появляется всегда на сломе времен, в эпоху трудностей, непредсказуемых случайностей, которые преподносит человечеству будущее. В антиутопии показана исключительно неклассическая картина мира, используется особый «тип художественности» - наличие

романного конфликта, рассмотрение которого позволяет автору открыть свое отношение к происходящему в изображаемом им мире.

«Художественный масштаб «новой» антиутопии, которую можно обозначить как постантиутопию, конечно, несравним с масштабами классической, но анализ произведений русской литературы последнего времени, эстетически близких друг другу, показывает, что едва ли не все (во всяком случае многие) произведения так или иначе тяготеют к произведениям данного жанра». Несмотря на разные подходы к изображению художественных миров в вышеперечисленных произведениях авторы обращаются к тем же компонентам структуры, использованию тем, мотивов и образов, которые отличают антиутопию как жанр.

А.Т. Бегалиев выделяет следующие особенности антиутопии «нового типа»: во-первых, пространственно-временная символичность и одновременно с этим узнаваемость пространственно-временных примет, так как, по мнению исследователя, утопия сатирически относится к современной действительности.

Во-вторых, называет «организаторскую функцию героя», которая заключается в опережении героем своего времени и формировании им пространства времени вокруг себя Антиутопическому повествованию присуща определенная структура: исторический процесс делится на два отрезка - до осуществления идеала и после, между ними - культурный, социальный или природный катаклизм, после которого строится новое общество. Типичная ситуация для антиутопии

- тотальное отчуждение человека от собственной природы. Тематика «новой» антиутопии широка: это и социальные утопии человечества, и проблемы нравственного разрушения, а также культурного и национального самоопределения. Как и классическая, новая антиутопическая картина мира создает образ будущего за счет гротеска, но в постантиутопии нарушаются все пропорции и связи между компонентами «через нарочитое повторение опорных ситуаций классических сюжетов, благодаря чему создается

пародийный образ самой антиутопической литературы» .

Б.А. Ланин и М.М. Боришанская выделяют мотивы, специфические для антиутопии: мотив разделения души и тела, мотив власти, библейские мотивы, собственно утопические мотивы, дионисийского и прадонисийского оргиастических культов, мотив смерти, карнавальные мотивы, являющиеся, по мнению ученых, жанрообразующими.

Авторы монографии «Русская антиутопия XX века» отмечают, что анализируемому жанру свойственна «квазиноминация» - переназвание как проявление власти. Яркий пример находим в «Кыси»: «А зовется наш город, родная сторонка, - Федор-Кузьмичск, а до того, <...> звался Иван-Порфирьичск, а еще до того - Сергей-Сергеичск...». В финале, когда Главный санитар совершает государственный переворот, все происходит по старой схеме: Кудеяр-Кудеярычск - новое название города.

Пространство антиутопии всегда ограничено. Это интимное пространство героя - жилье (комната, квартира). Но в антиутопическом обществе личное пространство теряется. Так, в «Кыси» Бенедикт, будучи в Красном Тереме, всегда пытался уединиться для чтения книг. Нарушителями его личного пространства являлся в первую очередь тесть, интересующийся размышлениями Бенедикта по поводу существующей власти, во-вторых, теща, которая пытается обильнее накормить зятя, в-третьих, жена, требующая выполнения супружеского долга.

Структурным стержнем антиутопии является псевдокарнавал, который отличается от классического карнавала, описанного М.М. Бахтиным, тем, что основа карнавала - амбивалентный смех, основа псевдокарнавала (порождение тоталитарной эпохи) - абсолютный страх, являющийся важным признаком антиутопии. Как и следует из природы карнавальной среды, страх соседствует с благоговением перед властными проявлениями, с восхищением ими. Так, голубчики возвышенно относятся к Набольшему Мурзе: со страхом, пиететом, с благодарностью за имеющиеся открытия, облегчающие жизнь.

В антиутопическом пространстве донос становится нормальной

структурной единицей. В Федор-Кузьмичске существует доносчик Васюк Ушастый, которого боятся и в его присутствии не обсуждают определенные темы, так как «...он подслушивает, все знают. Так уж положено. А ушей у него видимо-невидимо: и на голове, и под головой, и на коленках, и под коленками, и в валенках - уши».

Герои антиутопии живут по законам «аттракциона». Этот признак карнавала «оказывается эффективным как средство сюжетосложения именно потому, что в силу экстремальности создаваемой ситуации заставляет раскрываться характеры на пределе своих духовных возможностей, в самых потаенных человеческих глубинах, о которых сами герои могли даже и не подозревать».

Аттракционом становится казнь, суд, построенные по ритуальным нормам. В тексте реализуется как спровоцированная намеренно «ситуация необычная, ломающая рамки признанного нормальным, обычным, с тем, чтобы оказать психологическое воздействие на окружающих» Антиутопия включает в себя различные вставные жанры, и эту композиционную особенность относят на счет мениппейных традиций, о чем еще М.М. Бахтин писал: «Для мениппеи характерно широкое использование вставных жанров: новелл, писем, ораторских речей, симпозионов и др., характерно смешение прозаической и стихотворной речи». Так, например, по структуре роман «Кысь» представляет собой сложное образование, в котором соединяются элементы притчи, сказки, былички, анекдота, памфлета, фельетона, утопической легенды, сатирического произведения. А слой поэтического текста представляют многочисленные прямые цитаты поэтов XIX и XX веков. Также для мениппеи, по мнению М.М. Бахтина, характерно «изображение необычных, ненормальных морально-психологических состояний человека – безумий всякого рода, раздвоения личности, необузданной мечтательности, необычных снов, страстей, граничащих с безумием, самоубийств и т.п.». Именно эти состояния заставляют героя утратить завершенность, перестать совпадать с самим собой, что становится важным

для исследуемого жанра.

Следующая характерная черта, выделенная Б.А. Ланиным и М.М. Боришанской, - ритуализация жизни. Общество, реализовавшее утопию, ритуализовано. Там, где царит ритуал, невозможно хаотичное движение личности. Развитие данного общества запрограммировано. Здесь уместно вспомнить другую важную черту антиутопии - отсутствие собственного «я» в обществе в целом. Например, герои «Кыси» Т.Толстой не могут жить без властвующей силы: «А без мурзы нам нельзя, без мурзы мы все перепутаем». Сюжетный конфликт возникает тогда, когда личность (в большинстве случаев главный герой) отказывается подчиняться существующим общественным правилам, т.е. ритуализации, и предпочитает свой собственный путь развития.

Направленность антиутопии - это разоблачение идеи, власти, метода. Писательница О. Славникова отмечает, что в романе Т. Толстой «не прописаны механизмы осуществления тоталитарной власти». Однако читатель получает полное представление о тех, кто ею обладает. Автор использует различные приемы сатирического изображения, что способствует более полному и яркому раскрытию образов в антиутопическом пространстве.

ЗАНЯТИЕ №4. ИНТЕРТЕКСТ «ИГРОВЫЕМОДЕЛИ В РУССКОЙ ПРОЗЕ II ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА»

Роман Т. Толстой «Кысь» представляет собой показательную игровую модель, на страницах которой автор создает мир, заставляющий читателя задуматься о многих проблемах современного общества. Это своеобразная энциклопедия русской жизни, в которой легко угадываются черты прошлого и предстает картина страшного будущего. В прозе Толстой метаморфоза культурных мифов преодолевает иерархичность модернистского сознания и снимает его трагизм непонимания, разделяющего творца гармонических порядков и мир. Модель мира, пребывающего в состоянии хаоса и стремящегося подчинить творца своему бессмысленному закону, сменяется

самоироничным сознанием, с одной стороны, сказочной условности всяких попыток гармонизации, а с другой - того, что и сам хаос образован броуновским движением не понимающих друг друга и накладывающихся друг на друга призрачных порядков.

Роман Татьяны Толстой «Кысь» долгое время ожидался, предвкушался, анонсировался и в самом конце 2000 г., наконец-то, появился. В таком появлении был немалый момент расчета на «последний роман» уходящего века и уходящего тысячелетия.

Замысел романа, по замечанию самой Татьяны Толстой, родился под впечатлением от чернобыльской катастрофы, произошедшей в 1986 г. И так, произошел глобальный взрыв, что же будет делать человечество в этой ситуации? Таков отправной вопрос для построения «Кыси» Т. Толстой.

В центре внимания автора городок Федор-Кузьмичск, окруженный кривыми странными лесами, полями с подозрительно ярким разнотравьем, какими-то утробными топами и прочими радиоактивными диковинками. После Взрыва уцелевшие существа представляют собой нечто химерическое. Обитатели городка отягощены различными последствиями: «У кого руки словно зеленой мукой обметаны, будто он в хлебеде рылся, у кого жабры; у иного гребень петушиный али еще что. А бывает, что никаких Последствий нет, разве к старости прыщи из глаз попрут а не то в укромном месте борода расти учнет до самых колен. Или на коленях ноздри вскочат».

Население Федор-Кузьмичска складывается из голубчиков, родившихся после взрыва, перерожденцев - «Волосатые, черные - страсть. Вся шерсть по бокам в колтуны свалямши. Морды хамские». До взрыва перерожденцы были блатниками («сервант зеркальный, телевизор «Рубин» - трубка итальянская, стенка югославская - шурин достал, санузел отдельный, фотообои золотая осень, плитка трехконфорочная, холодильник двухкамерный, пиво баночное, водка на лимонных корочках, помидорки кубанские, огурчики эстонские с пупырышками, паюсную ели, зернистую западло держали». Кроме голубчиков и перерожденцев были «прежние», это - интеллигенция,

пережившая Взрыв, и теперь после Взрыва «прежние» не старятся и не умирают собственной смертью: «Это уж так: ежели кто не тютюхнулся, когда Взрыв случился, тот уж после не старится. Это у них такое последствие. Будто что в них заклинило».

По мысли Т. Толстой, мир после техногенной катастрофы как бы возвращается к той точке отсчета исторического существования России, где, собственно говоря, и начинается техническое развитие страны. Т.е. в состояние допетровской Руси, в состояние доевропейской культуры, в стихию фольклора и языческого сознания. Язык «Кыси» и стремится соответствовать такой фольклорно-языческой стилистике. Поэтому мир голубчиков полон фантастическими существами, главным из которых является «Кысь»: «На севере - дремучие леса, бурелом, ветви порты цепляют, сучья шапку с головы рвут. В тех лесах, старые люди, сказывают, живет кысь. Сидит она на темных ветвях и кричит так дико и жалобно: кы-ысь! кы-ысь! - а видеть ее никто не может. Пойдет человек так вот в лес, а она ему на шею-то сзади: хоп! И хребтину зубами: хрусь! - а когтем главную-то жилочку нащупает и перервет, и весь разум из человека и выйдет» .

Основой экономики голубчиков, живущих в Федор-Кузьмичске является мышь: главный продукт питания, меновая рыночная единица. Из мышинных шкурок шьется одежда, из мышино сала топятся свечи и т.д.

Главный герой «Кыси» Бенедикт - сын «прежней» (его мать в жизни до Взрыва получила университетское образование) и голубчика. Сам Бенедикт хотел податься в истопники, небольшую, да власть иметь в своих руках в виде углей, за которыми приходят прозевавшие в своей избе голубчики. «Да вышло по-матушкиному. Уперлась: три, говорит, поколения энтелегенцыи в роду было, не допущу прерывать тродицью». Бенедикт выучил азбуку и пристроен работать в Рабочую Избу, переписывать в берестяные тетрадки то, что сочинил Федор Кузьмич. А это и проза, и стихи:

После переписывания берестяные тетрадки продаются на базаре простым голубчикам. Пользуясь утратой культурной памяти у голубчиков, Федор

Кузьмич приписывает самому себе все сохранившиеся тексты, запечатленные в старопечатных книгах и собранных у него в библиотеке. Простым голубчикам иметь старопечатные книги строго запрещено. Вначале причина запрета была в радиации, которую накопили в себе книги. Затем причина изменилась: уже безрадиационные книги, в качестве источника культуры, информации, исторической памяти, должны принадлежать лишь сильным мира сего. Так информация является условием формирования среды существования голубчиков, способом манипулирования массовым сознанием обитателей Федор-Кузьмичска. И здесь «наибольшему мурзе» противостоит Никита Иванович, из бывших интеллигентов, а ныне - Главный Истопник (огонь он добывает собственным дыханием, такое ему досталось Последствие). Он по-своему желает восстановить прерванную культурную традицию. Никита Иванович по всему городку начал ставить столбы с надписями «Никитские ворота», «Волхонка», «Кузнецкий мост», «Страстной бульвар», «Арбат» и т.д. Это топонимы Москвы. И Никита Иванович, хочет, чтобы живущие ныне голубчики восстановили культурно-историческую память. Именно культурно-историческую, поскольку социально-государственная память, видимо, сохранилась у голубчиков на генетическом уровне. И в своем социальном устройстве голубчики, по-прежнему, ориентируются на восток: «На севере - дремучие леса, бурелом, ветви переплелись и пройти не пускают <.> На запад тоже не ходи. <.> На юг нельзя. Там чеченцы. Сначала все степи, степи - глаза вывалятся смотреть, - а за степями чеченцы. <.> Нет, мы все больше на восход от городка ходим. Там леса светлые, травы долгие, муравчатые. В травах - цветики лазоревые, ласковые.». Эта ориентация на Восток не только географическая, но государственно-устроительная: всякий чин, обладающий властью, зовется «мурзой», ну а Федор Кузьмич - «наибольшим мурзой». Поэтому городок Федор-Кузьмичск, лежащий ныне на месте бывшей Москвы, в качестве образца организационной государственной структуры вновь имеет восточную тиранию. История, вернувшаяся вроде бы после Взрыва вспять, вновь

оказалась в традиционной государственной колее.

По сюжету романа Бенедикт женится на Оленьке, которая в Рабочей Избе рисовала картинки в берестяных тетрадках, и становится зятем Генерального Санитара Кудеярова. В доме у Кудеярова Бенедикт обнаруживает большую библиотеку старопечатных книг и становится заядлым читателем. Он поглощает все книги без разбора, начиная с романов и заканчивая «Маринадами и соленьями», с Платона до «Плейбоя». Читая книгу, Бенедикт находится как будто бы под гипнозом: «Вот читаешь, губами шевелишь, слова разбираешь, и вроде ты сразу в двух местах обретаешься: сам сидишь али лежишь, ноги подогнувши, рукой в миске шарить, а сам другие миры видишь, далекие али вовсе небывшие, а все равно как живые. Бежишь, али плывешь, али в санях скачешь: спасаешься от кого али сам напасть задумал, - сердце колотится, жизнь летит». Однако наступает такой момент, когда все книги до одной оказались прочитанными. А читать по второму разу Бенедикту скучно, не интересно, перечитывать книгу он не умеет: «Пробовал прежние книги перечитывать, да это же совсем не то. Никакого волнения, ни трепета али предвкушения нету. Всегда знаешь, что дальше-то случилось; ежели книга новая, нечитанная, так семь потов спустишь волнуешься: догонит али не догонит?! Что она ему ответит?! Найдет он клад-то? Али враги перехватят?! А тут глазами по строчкам вяло так водишь и знаешь: найдет; али там догонит; поженятся; задушит; али еще что». Ему нужна лишь непосредственная, первичная реакция на сюжет. Лишившись источника волнения и трепета, которых он не испытывал в жизни, Бенедикт, вооружившись крюком двуострым и лозунгом «Искусство гибнет!», отправляется на охоту за старопечатными книгами к голубчикам, а затем вместе с Кудеяровым «делает революцию», свергая Федора Кузьмича. В конце концов, Бенедикт поставлен перед выбором: гибель человека или гибель книг. И он выбирает гибель Главного Истоппника ради сохранения книг.

ЗАНЯТИЕ № 5.**МОДЕЛИРОВАНИЕ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОГО ХРОНОТОПА В
СОВРЕМЕННОЙ УЗБЕКСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ. СОВРЕМЕННЫЙ
КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ СИНТЕЗ В РОМАНЕ.****Информационный блок к теме №5**

В узбекской литературе конца XX - начала XXI вв., на наш взгляд, осуществлена подобная попытка изобразить другую реальность, которая вылилась в целый ряд художественных произведений, не укладывающихся в привычные для национальной культуры рамки «другой» прозы.

В современной узбекской литературе динамика внешних и внутренних факторов художественно-эстетического миромоделирования проявляется в контаминировании традиционно-национальных и модернистских элементов, зачастую выполняющих функцию фоновой традиции, являющейся одной из форм культурного диалога внутри культурологической эпохи. Ряд литературоведов отмечают невыраженность традиции, выполняющей исключительно фоновую функцию, ее эксплицитность в тексте, отсутствие конкретного характера. Вместе с тем, всякое произведение «нарушает» предшествующую традицию и формирует новую».

По определению В.Руднева, в художественно-культурологической интерпретации содержание понятия *виртуальная реальность* расширяется от узкого (искусственная реальность, возникающая под воздействием компьютера) до психоаналитического, мыслимого как любые измененные состояния сознания (ИСС) – сновидения, бред, шизофрения, гипнотические состояния и др. В отличие от символистско-модернистских интерпретаций ИСС как единственно «реального» пространства бытия человека, Аман Мухтар не заменяет действительность виртуальностью, а создает новую модель возможного мира, основанную на синтетичности иллюзорного и реального, постигаемых человеком друг через друга и друг в друге. Автор размывает границы между действительностью и сознанием человека, сливает их в единое сознание мира, основанное на *взаимопереходах смыслов*

(М.Эпштейн). Аман Мухтар находит совершенно особый, новационный способ эстетического построения мира, избегая концепции двоemiрия, он снимает вопрос о прерогативе истинности или ложности оппозиции *иллюзорность/реальность*, *потусторонность/посюсторонность*, *сознание/подсознание* и т.д., создавая некое новое качество присутствия человека в пространстве и времени.

Промежуточное состояние слияния жизни и смерти, сознания и подсознания, реальности и ирреальности. Стирание граней между сознанием мира и человека есть следствие спутанности реальностей, характерной для мироощущения конца XX века, когда человек вдруг оказался в новых перевернутых историей мировоззренческих, социокультурных, экономических условиях. И Аман Мухтар пытается показать внутренний кризис человека не как следствие крушения нравственных ценностей, а как «психодинамическую, даже психофизиологическую проблему смены режима функционирования, которая выражается в наложении, смешении реальностей».

Интересно, что именно с подобного следствия начинается первый роман трилогии «Минг бир киефа» («Тысяча и один облик»). Писатель разворачивает пространство смещенного сознанием пьяного бреда (ИСС) мира, суть которого реальность без порогов: *«Улица была залита ярким лунным светом и совершенно пустынна.*

Он долго ловил машину. Не поймал. Да и кто остановит в полночь человеку, едва стоящему на ногах. Боятся что ли, кто знает...

Он решил пойти и постоять на остановке. Но ни троллейбуса, ни автобуса. Да и откуда троллейбус или автобус в такую пору?

А город большой, до дома не меньше пяти верст...Но он решил идти.

И здесь появился какой-то горбатенький автобус, приближающийся к остановке.

И, не надеясь на удачу, он поднял обе руки.

Автобус остановился рядом с ним. Разом открылись задние и передние

двери.

И он подумал – хороший человек водитель, остановил машину для единственного пассажира. Он вошел в салон, и машина сорвалась с места. Продвигаясь вперед, он вдруг понял, что салон пуст, да и водителя что-то не видно.

Любой бы испугался, но он был сдержанным от природы, спокойным, да и в этот момент очень нетрезвым. Интересно, что будет дальше.

Он уселся на мягкое кресло и задремал. И в этой машине без водителя, забыв о том, куда он едет, на него нахлынули сладкие воспоминания – он шептал имя девушки, которую когда-то любил, и стал громко, нараспев читать стихи, посвященные когда-то ей... И вспомнив о ней, с которой был разлучен, о своей луноликой, заплакал.

Он вытер глаза носовым платком и тяжело вздохнул. Дремота постепенно пропадала, он приходил в себя и, подняв голову, стал смотреть сквозь стекло. Автобус, давно оставив город позади, мчался по какой-то изрытой колдобинами дороге...»

Аман Мухтар показывает некий выход за границы обыденно-реального мира, постигаемого в призме ИСС героя Абдуллы Хакима. Автобус без шофера и пассажиров символически осуществляет выход за пределы мира, который остается по ту сторону жизни. Но парадокс: Аман Мухтар развивает лабиринтное движение в глубь пограничного, возможного мира, помещая его между жизнью и смертью. Абдуллу Хакима убивают бандиты, *перепутав* его с Бурханом Шарифом. Но умерев, он продолжает жить в реальности пустоты – так постигаются жизнь и смерть одновременно вне их пределов. Писатель помещает героя в пространство небытия, создавая тип сознания человека, обитающего на г р а н и ц е . Изначально заданная мистификация движения героя в автобусе без водителя предопределяет все его дальнейшие блуждания в межреальности, вне каких-либо материальных и ментальных координат. Но это и есть путь обретения идеи, судьбы, смысла для Абдуллы, из небытия наблюдающего реальный мир и постигающего свое Я в зеркале воспоминаний

о любви и жизни, теперь уже одинаково прошлых.

Еще один из парадоксов Амана Мухтара состоит в способности представить ушедшее (прошлое) как настоящее, вне зависимости от физиологического: смерть, жизнь не имеют значения для передачи психологии героев. В трилогии психоанализ во многом связан с онейрической (онейристика от греч. *Oneiros*-сновидение – понятие, связанное со сферой сновидений, к которой мы относим и такие ИСС, как бред, галлюцинации, видения...) символизацией реальности, но при этом сновидческое пространство не замещает бытийное, как например, в романе А.Белого «Петербург», а приобретает статус двойного, параллельного, равноправного существования наряду с реальностью. Так, умерев, Абдулла Хаким лишь вначале краткое забытие смерти принимает за реальность. Но затем понимает, что попал в промежуточный мир, где сливаются реальность и ирреальность в одной иллюзии существования. Герой почувствовал сознание грани, новое ощущение как бы застывшего времени, утратившего не только качество текучести, но и необратимости.

Очень часто такие состояния промежуточности в литературе связаны с двумя мотивами. Первый очень точно описан Н.А. Нагорной: «Трансгрессия – переход границы – освобождает от формы тела, связанной с тяготением и необратимым временем причинно-следственными связями». М.Ямпольский определяет еще один мотив, уже непосредственно продуцирующий «освобождение от формы тела» в сферу форм измененных состояний сознания: «Такое зависание внутри границы, которое не имеет протяженности, по-своему связано с особым переживанием темпоральности. «Парение» выключает ход часов и поэтому позволяет состояния «перехода».

Аман Мухтар в ракурсе подобного состояния перехода выстраивает и психологию героя – неразграничение сфер сознания и подсознания, сливающихся в одних онейрических точках и пересекающихся в других лабиринтах реально-ирреального бытия. В этом и загадка модели модуса существования человека в романе «Тысяча и один облик», в самом названии,

несущем символическое значение одновременной конечности и бесконечности человеческой сущности, принадлежности героя в равной степени окружающей реальности и второму пространству бытия. Истинно возможным миром для героя становится сфера его внутреннего мира, локализуемая в поэтическое сознание. Стихи, которые писал Абдулла Хаким при жизни, теперь в пограничном состоянии являются единственным фиксатором его самосознания и связующей линией между бытием и небытием, прошлым и настоящим. Поток сознания и стихи, определяющие «поток самосознания», образуют единую, недефференцируемую линию повествования. Причем проза синтаксически и ритмически организуется по канонам поэтического стиля, что усиливает эффект слияния. Так персонологическое и онтологическое состояние перехода, развернутое в системе ИСС, эстетизируется Аманом Мухтаром и на сюжетно-композиционном уровне, и в иерархических слоях пространственно-временной и стилистической организации текста.

V. ГЛОССАРИЙ

ТЕРМИН	ЗНАЧЕНИЕ
Ауктор	От лат. <i>auctor</i> — создатель, творец, писатель. Термин <u>нарратологии</u> , широко применяемый и критиками других направлений. Введен в 1955 г. в форме «аукториальной повествовательной ситуации» и «аукториального повествователя» австрийским литературоведом Ф. Л. Штанцелем
Бинаризм	Англ. BINARISM, франц. BINARISME, нем. BINARISMUS. Как известно, традиционный структурализм опирался на принцип оппозиции, иногда трактуемый как теория бинаризма, согласно которой все отношения между знаками сводимы к бинарным структурам, т. е. к модели, в основе которой лежит наличие или отсутствие признака
Голос-письмо	Франц. PHONE-GRAMME. Постулат, важный во всей системе доказательств Дерриды, — тезис о примате графического оформления языка над устной, живой речью
Двойной код	Англ., франц. DOUBLE CODE. Понятие <u>постмодернизма</u> , должно объяснить специфическую природу художественных постмодернистских «текстов» (под «текстом» с семиотической точки зрения подразумевается семантический и формальный аспект любого произведения искусства, поскольку для того, чтобы быть воспринятым, оно должно быть «прочитано» реципиентом).
Деконструкция	Франц. DECONSTRUCTION. Ключевое понятие постструктурализма и деконструктивизма, основной

	<p>принцип анализа текста. Под влиянием М. Хайдеггера был введен в 1964 г. Ж. Лаканом и теоретически обоснован Ж. Дерридой.</p>
Деперсонализация	<p>Франц. DEPERSONALISATION, англ. DEPERSONALIZATION. Общее определение тех явлений кризиса личностного начала, которые в философии, эстетике и литературной критике структурализма, постструктурализма и постмодернизма получали различные терминологические наименования: теоретический антигуманизм, смерть субъекта, смерть автора, «растворение характера в романе», «кризис индивидуальности» и т. д. Особую актуальность проблема теоретической аннигиляции принципа субъективности приобрела в постмодернизме.</p>
Игровой принцип	<p>Лат. PRINCIPIUM LUDI. Традиция рассматривать явления духовной культуры <i>sub specie ludi</i> обладает авторитетом и весьма древним происхождением, зародившись, очевидно, с самим появлением человека, а если верить зоологам, то и гораздо раньше. Понимание игры как основного организующего принципа всей человеческой культуры в ее глобальности было впервые сформулировано еще в 1938 г., в классическом труде И. Хейзинги «<i>Homo ludens</i>» («человек играющий»); в постмодернизме эта идея нашла многообразное развитие. Подчеркнуто иронический, игровой модус самоопределения, характерный для постмодернистского мироощущения, отразился не только в художественной практике этого течения, но</p>

	и в самой стилистике философствования на эту тему.
Интертекстуальность	Франц. <u>INTERTEXTUALITE</u> , англ. <u>INTERTEXTUALITY</u> . Термин, введенный в 1967 г. теоретиком <u>постструктурализма</u> Ю. Кристевой (Kristeva:1969b), стал одним из основных в анализе художественного произведения <u>постмодернизма</u> . Употребляется не только как средство анализа литературного текста или описания специфики существования литературы (хотя именно в этой области он впервые появился), но и для определения того миро- и самоощущения современного человека, которое получило название <u>постмодернистской чувствительности</u>
Маргинальность	Франц. <u>MAROINALISME</u> , англ. <u>MARGINALISM</u> . В буквальном смысле слова периферийность, «пограничность» какого-либо (политического, нравственного, духовного, мыслительного, религиозного и проч.) явления социальной жизнедеятельности человека по отношению к доминирующей тенденции своего времени или общепринятой философской или этической традиции.
Нарратология	Франц. <u>NARRATOLOGIE</u> , англ. <u>NARATOLOGY</u> . Теория повествования. Как особая литературоведческая дисциплина со своими специфическими задачами и способами их решения оформилась в конце 60-х годов в результате пересмотра структуралистской доктрины с позиций коммуникативных представлений о

	<p>природе искусства, о самом модусе его существования. Поэтому по своим установкам и ориентациям нарратология занимает промежуточное место между <u>структурализмом</u>, с одной стороны, и рецептивной эстетикой и «критикой читательской реакции» — с другой. Если для первого в основном характерно понимание художественного произведения как в значительной степени автономного объекта, не зависящего ни от своего автора, ни от читателя, то для вторых типична тенденция к «растворению» произведения в сознании воспринимающего читателя.</p>
Пастиш	<p>Франц. PASTICHE (от итал. PASTICCIO — опера, составленная из отрывков других опер, смесь, попури, стилизация). Термин <u>постмодернизма</u>, редуцированная форма пародии</p>
Персонаж	<p>Франц. PERSONNAGE, англ. CHARACTER, нем. PERSON, FIGUR. По представлениям <u>нарратологии</u>, сложный, многосоставной феномен, находящийся на пересечении различных аспектов того коммуникативного целого, каким является художественное произведение. Как правило, персонаж обладает <u>двумя функциями</u>: действия и рассказывания. Таким образом, он выполняет либо роль <u>актера</u>, либо рассказчика-нарратора (<u>нарратор</u>).</p>

VI. ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

I. Труды Президента Республики Узбекистан

1. Мирзиёев Ш.М. Вместе с нашим смелым и благородным народом мы построим наше великое будущее. - Т.: «Узбекистан», 2017. - 488 с.
2. Мирзиёев Ш.М. Мы решительно продолжим наш путь национального развития и поднимем его на новый уровень. Том 1 - Т.: «Узбекистан», 2017. - 592 с.
3. Мирзиёев Ш.М. Согласие нашего народа - это высшая ценность, которую мы придаем нашей деятельности. Том 2 – Т.: «Узбекистан», 2018. - 507 с.
4. Мирзиёев Ш.М. Работа нации с великими намерениями также будет велика, ее жизнь будет яркой, а ее будущее будет процветающим. Том 3.– Т.: «Узбекистан», 2019. - 400 с.
5. Мирзиёев Ш.М. От национального возрождения к национальному подъему. Том 4.– Т.: «Узбекистан», 2020. - 400 с.

II. Нормативно-правовые документы

6. Конституция Республики Узбекистан. - Т.: Узбекистан, 2018.
7. Закон Республики Узбекистан «Об образовании» № 237-637 от 23 сентября 2020 года.
8. Постановление Президента Республики Узбекистан от 10 декабря 2012 г. № ПП-1875 «О мерах по дальнейшему совершенствованию системы изучения иностранных языков».
9. Указ Президента Республики Узбекистан от 12 июня 2015 года № ПФ-4732 «О мерах по дальнейшему совершенствованию системы переподготовки и повышения квалификации руководителей и преподавателей высших учебных заведений».
10. Указ Президента Республики Узбекистан от 7 февраля 2017 года № 4947 «О Стратегии действий по дальнейшему развитию Республики Узбекистан».

11. Постановление Президента Республики Узбекистан от 20 апреля 2017 года № ПП-2909 «О мерах по дальнейшему развитию системы высшего образования».
12. Указ Президента Республики Узбекистан от 21 сентября 2018 года № ПФ-5544 «Об утверждении Стратегии инновационного развития Республики Узбекистан на 2019-2021 годы».
13. Указ Президента Республики Узбекистан № ПФ-5729 от 27 мая 2019 года «О мерах по дальнейшему совершенствованию системы противодействия коррупции в Республике Узбекистан».
14. Постановление Президента Республики Узбекистан от 17 июня 2019 года № ПП-4358 «О мерах по кардинальному совершенствованию системы подготовки высококвалифицированных кадров и развитию их научного потенциала в Национальном университете Узбекистана имени Мирзо Улугбека в 2019-2023 годах».
15. Указ Президента Республики Узбекистан от 27 августа 2019 года № ПФ-5789 «О внедрении системы непрерывного обучения руководителей и преподавателей высших учебных заведений».
16. Указ Президента Республики Узбекистан № ПФ-5847 от 8 октября 2019 года «Об утверждении Концепции развития системы высшего образования Республики Узбекистан до 2030 года».
17. Указ Президента Республики Узбекистан от 29 октября 2020 года № ПФ-6097 «Об утверждении Концепции развития науки до 2030 года».
18. Послание Президента Республики Узбекистан Шавката Мирзиёева Олий Мажлису от 25 января 2020 года.
19. Постановление Кабинета Министров Республики Узбекистан от 23 сентября 2019 года № 797 «О дополнительных мерах по дальнейшему совершенствованию системы повышения квалификации руководителей и преподавателей высших учебных заведений».

III. ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

20. Анастасьев Н. У слов долгое эхо// Вопросы литературы. 1996. № 4.
21. Айзенберг М. Возможность высказывания// Знамя. 1994. № 6.
22. Баткин Л. О постмодернизме и «постмодернизме»// Октябрь. 1996. № 10.
23. Барзах А. О рассказах Л. Петрушевской: Заметки аутсайдера// Постскриптум. 1995. № 1.
24. Быков Д. Рай уродов// Огонек. 1993. № 18.
25. Васильева М. Так сложилось// Дружба народов. 1998. № 4.
26. Вирен Т. Такая любовь// Октябрь. 1989. № 3.
27. Затонский Д. Постмодернизм в историческом интерьере// Вопросы литературы. 199 № 3.
28. Дюжев Ю. Русский излом// Север. 1993. № 2.
29. Курицын В. Постмодернизм: Новая первобытная культура// Новый мир. 1992. № 2.
30. Зорин А. Круче, круче, круче.// Знамя. 1992. № 10.
31. Липовецкий М. Изживание смерти. Специфика русского постмодернизма// Знамя, 1994, №8
32. Иванова Н. Пройти через отчаянье// Юность. 1990. № 2.
33. Липовецкий М. Патогенез и лечение глухонемой// Новый мир. 1992.
34. Канчуков Е. Двойная игра// Литературная Россия. 1989. 20 янв. (№3).
35. Лосев Л. Генеалогия авангарда// Русский курьер. 1991. № 26.
36. Эпштейн М. После будущего. О новом сознании в литературе// Знамя. 1991. № 1.
37. Эпштейн М. Поставангард: сопоставление взглядов// Новый мир. 1989. № 4.

IV. Интернет-ресурсы

37. <http://edu.uz> – Министерство высшего и среднего специального образования Республики Узбекистан.
38. <http://lex.uz> – Национальная база данных по законодательству Республики Узбекистан.
39. <http://bimm.uz> – Главный научно-методический центр
40. www.ziyonet.uz – Образовательный портал.

41. <http://www.grammar.ru> — культура письменной речи.

42. <http://www.rusword.org> — «Мир слова русского» — сайт по русской филологии. Содержит популярную информацию по русскому языку и литературе.