Приложение №1

Тема урока: «Лирика А.А.Фета».

Цели урока: 1. Введение студентов в мир лирики А.А.Фета; рассмотрение особенно-

стей его поэтического таланта;

2. Выявление выразительных средств, придающих музыкальность, ме-

лодичность стихотворениям поэта; анализ изобразительных приемов,

связанных с созданием импрессионистического образа природы в его

лирике; совершенствование навыков анализа поэтического текста;

3. Через лирику А.Фета воспитывать любовь к литературе, живописи,

Музыке, русскому культурному наследию.

Оборудование: портрет А.Фета, аудиозапись романса «Я тебе ничего не скажу…», репродукции с картин художников-импрессионистов К.Моне, К Писарро, О.Ренуар, А.Сислей, Э.Дега, схема анализа стихотворения.

1. Изучение нового материала.
2. **Биография А.А.Фета.**

В 1842-1843 г.г. два русских журнала «Отечественные записки» и «Москвитянин» открыли для читающей публики нового поэта. Новый поэт явно пришел из мира усадебной России, это было видно из его стихов. Но одно стихотворение стало как бы «лирическим автопортретом» нового поэта:

Я пришел к тебе с приветом,

Рассказать, что солнце встало,

Что оно горячим светом

По листам затрепетало;

Рассказать, что лес проснулся,

Весь проснулся, веткой каждой,

Каждой птицей встрепенулся

И весенней полон жаждой;

Рассказать, что с той же страстью,

Как вчера пришел я снова,

И душа все так же счастью

И тебе служить готова.

Рассказать, что отовсюду

На меня весельем веет,

Что не знаю сам, что буду

Петь, но только песня зреет.

Под стихотворением стояла подпись – и такой фамилии явно было не найти ни в одной из родословных книг российского дворянства: «А.Фет». Фамилия усадебного питомца звучала явным псевдонимом; однако тайна этой фамилии была совсем не литературного, а жизненного – и при том весьма драматического происхождения. Эта тайна приоткрывалась, если рядом с загадочным «Фетом» поставить другую фамилию – ту, которую носил этот человек несколько лет назад: Шеншин. Автором стихотворения «Я пришел к тебе с приветом» был Афанасий Шеншин-Фет, выросший в семье мценского помещика Афанасия Неофитовича Шненшина, в его усадьбе Новосёлки.

…В сентябре 1820 года дворня Новосёлок встречала своего барина, который отсутствовал почти целый год: ездил лечиться на воды в Германию. Отставной гвардеец, 44-летний Шеншин вернулся не один: он привез с собой жену, 22-летнюю Шарлотту Фёт, которая бросила в Германии, в Дармштадте, своего мужа, Иоганна Фёта, дочь Каролину, старика отца Карла Беккера, всё принеся в жертву новой страсти. Вскоре после приезда Шеншина с Шарлоттой в Новосёлки и появился на свет младенец Афанасий; точная дата его рождения неизвестна (29 октября, 23 ноября, 29 ноября). Но это лишь малая часть той «тайны происхождения», которая стала жизненной драмой этого человека. Главное же в том, что А.Шеншин явно не был его отцом, но и И.Фёт не считал его своим сыном.

Ребёнок Шарлотты Фёт, родившийся осенью 1820 года в Новосёлках, был записан в метрических книгах сыном Шеншина; этот подлог всплыл каким-то образом в 1834 году, последовал официальный запрос о рождении Афанасия и о браке его родителей – и тут жизнь мальчика испытала «катастрофическое превращение». Прожив 14 лет в Новосёлках и считаясь «несомненным Афанасием Шеншиным», он вдруг был отвезён в далекий лифляндский городишко Верро, помещён в частный пансион немца Крюммера и вскоре поставлен в известность, что ему следует отныне именоваться «гессен-дармштадским подданным А.Фётом». Эта «честная фамилия» немецкого мещанина (права на которую для Афанасия с большим трудом для него добились мать и А.Н. у немецких родственников) спасла мальчика от позорного клейма «незаконнорождённого», которое отбросило бы на самое дно общества и навсегда закрыло перед ним все пути в жизни; но вместе с тем эта короткая фамилия принесла новому владельцу «жесточайшие нравственные пытки», подготовившие в его душе почву для того неискоренимого пессимизма, которым впоследствии так отличались убеждения этого человека.

Оторванный от семьи, потерявший свою фамилию, отлучённый от дома, одинокий Афанасий рос в чужом городе, «чувствуя себя собакой, потерявшей хозяина». Однажды оказавшись на верховой прогулке у лифляндской границы, он за пограничным мостиком соскочил с лошади и бросился целовать русскую землю. Где-то там, за тысячи верст, были Новоселки – его усадебная колыбель, единственная отрада его души.

Вскоре по воле Шеншина он сменил Лифляндию на Россию, Верро – на Москву, пансион Крюммера на – пансион профессора Московского университета Погодина.

Осенью 1834 года погодинский пансионер становится студентом университета, и в то же время он начинает безудержно писать стихи, которые через несколько лет начинают появляться в журналах под именем А.Фет следует приписать ошибке наборщика то, что буква «ё» превратилась в «е», но сама перемена была знаменательной: немецкая фамилия отныне превращалась в литературный псевдоним русского поэта.

Окончив университет в 1844 году, Фет в следующем году направился в Херсонскую губернию, где поступил на службу в кирасирский полк. Он намеренно поступил на военную службу: «вольноопределяющийся действительный студент из иностранцев» мог стать снова законным членом своего дворянского рода только одним путем – поступить нижним чином в армию и дослужиться до офицера. Фет вышел на борьбу с судьбой – и в этом споре обнаружил терпение, энергию и упорство, которые трудно предположить. Но судьба как будто смеялась над ним: за время его службы 2 раза выходили царские указы о повышении ценза для получения потомственного дворянства – сначала это был чин майора, затем полковника. Достичь последнего Фет уже не надеялся – и в 1858 году вышел в отставку. Много жертв принес Фет, стремясь к своей цели, и самой тяжелой из них была потеря любимой девущки, Марии Лазич, дочери бедного херсонского помещика.

**2. Особенности поэтического таланта.**

***А) о роли и месте музыки в жизни Фета:***

А.Фет снискал славу в самом «музыкальном» роде словесного искусства – лирике; это высокое и очень трудное искусство. Лирический поэт как художник слова имеет дело с особым материалом, который можно назвать «звукосмыслом»: это то , что рождено единством волшебных звуков, чувств и дум» (как определил эту область лирики ещё Пушкин).

Лирика есть словесный вид искусства, но вместе с тем органически связан с музыкой: ведь музыка живет внутри самого человеческого слова, которое есть не только «смысл», но и «звук». Все слова человеческой речи – это океан звуков, это великая и таинственная стихия «музыки речи», над которой властен только лирический поэт; чем глубже изведал он тайны этой музыки, тем больше мощь, тем неотразимее магия сотканного им нового «смыслового созвучия», коим является лирическое стихотворение. Порой такое стихотворение заключено всего лишь в нескольких строках, но по властной силе его воздействия на нашу душу можно догадаться о громадной энергии, затраченной на него поэтом.

Во времена Фета его поэтические образы были настолько необычны, что вызвали и непонимание, и неприязнь, и удивление. Л.Толстой писал: « И откуда у этого добродушного толстого офицера берётся такая непонятная лирическая дерзость, свойство великих поэтов?»

А.Фет говорил: «Нет музыкального настроения, нет художественного произведения». Многие стихотворения написаны в традиции романса, и в 60-е годы, по отзыву Салтыкова-Щедрина, романсы на стихи Фета распевала чуть ли не вся Россия.

***(прослушивание романса на слова А.Фета «Я тебе ничего не скажу».)***

Действительно, Фету было тесно в рамках поэзии, и тогда он обращался за помощью к звуку, песне, музыке, строя свои стихотворения по законам музыкального искусства. Фет считал, что слово не в силах передать глубину переживаний и чувств человека и когда слово «немеет», на помощь ему приходит звук, музыка. Ни одному из русских поэтов не было так тесно в пределах слова, как Фету, особенно если он говорил о любви.

**История любви Фета к Марии Лазич (сообщение студента).**

Музыка для Фета была философией жизни: там, где всё гармонично, прекрасно, там пир музыки; там, где его нет, царит безмолвие.

Многие стихи Фета тематически связаны с музыкой: «Сияла ночь», «Шопену», «Чайковскому», «Романс».

**Знакомство с циклом (сообщение студента).**

**Чтение стихов из этого цикла.**

В озвучивании предметов и явлений окружающего мира Фет использует эпитеты, метафоры, сравнения, определенный лексический ряд: ***песня, пою, певец, певица, звук, хоровод, слух, трель, гитара, рояль*** и т.д.

- Случайно ли это?

ВЫВОД: В стихотворениях Фета главное место занимает песенное начало, мелодия, которая легко «поется», даже не будучи положенной на музыку.

Фет не стремится убедить читателя в своих стихах. Не стремится и нечто изобразить, хотя создание образов в 19 веке считалось главной задачей, привилегией искусства. Внушить, навеять – вот единственная по-настоящему достойная задача пота. Слова слишком грубы для её выполнения.

Поделись живыми снами,

Говори душе моей;

Что не высказать словами –

Звуком на душу навей.

Фет начинает стихотворение:

Как мошки зарею,

Крылатые звуки толпятся…

И заканчивает:

О, если б без слова

Сказаться душой было б можно!

Вначале, по всей видимости, Фет пишет о музыке: крылатые звуки – скорей всего это звуки песни. В конце он выражает мечту – суметь уподобить стихи мелодии.

Тургенев говорил, что ждет от Фета стихотворения, в котором последний куплет надо будет передавать безмолвным шевелением губ. Поэзия не только без слов, но и без звуков – вот предел, к которому стремится лирика Фета.

В поэтической практике без звуков и слов обойтись невозможно, и Фет изобрел свой, импрессионистический стиль. Он стремится запечатлеть даже не столько движения души и природы, сколько впечатления от этих движений. И навеять свои настроения на душу читателя. В творчестве Фета напевная интонация в её наиболее развитой и сложной романсной форме достигает предела выразительности. Ей в жертву приносятся привычные грамматические навыки. Инверсии с самым причудливым расположением слов в стихотворной речи, пропуски слов, причем, пропущенное слово можно восстановить только предположительно, отказ от сказуемого – главного члена предложения в обычных условиях – таковы лишь некоторые приемы стиля Фета в области синтаксиса. Он необыкновенно изобретателен в области строфической композиции; стихи разной длины сочетаются у него в строфе так, что они усиливают напевную интонационную выразительность. Чаще всего длинные стихи чередуются с короткими или ряд длинных стихов замыкается коротким.

**Анализ стихотворения «Сияла ночь…»**

- Какой характер имеет образ-переживание в лирическом стихотворении: статический или динамический? Как развитие образа-переживания связано с содержанием произведения?

- Найдите аллитерацию в стихах 1 строфы. Что достигается повтором тех или иных согласных звуков и как это связано с содержанием 1 строфы?

- Обратите внимание на синтаксическое строение 1 строфы. Влияет ли синтаксис на напевное звучание поэтической строки? Почему?

- Что дает повтор союза *что* во 2 строке 2 строфы?

- Зачем Фет использует однородные члены предложения в 4 строке 2 строфы?

- Как часто встречается аллитерация в 3 строфе? Определите её функции.

- Расскажите о синтаксисе 3 строфы. С какой целью использует Фет анафору, прием повтора стиха?

- Как связаны между собой 3 и 4 строфы?

- Проанализируйте синтаксическое строение заключительной строфы: зачем поэт использует здесь синтаксический параллелизм, анафору, однородные члены?

- Каково значение эпифоры в стихотворении? Как она связана с композицией, динамикой, содержанием фетовской лирической миниатюры?

***Б) взаимодействие поэзии и живописи в творчестве Фета.***

Вторая особенность творческой манеры Фета - в его умении видеть мир и вместе с тем художественно воплотить свое видение в живописные оюразы природы, импрессионистические картины бытия.

1. **Сообщение студента об импрессионизме.**
2. **Отличительные черты импрессионизма:**

* Подвижность, изменчивость, мимолетность впечатлений;
* Неуравновешенность, фрагментарность композиции;
* Неожиданная точка зрения на мир, нехрестоматийные ракурсы, срезы фигур;
* Создание ощущения сверкающего солнечного света;
* Богатство красок в изображении природы;
* Растворение объёмных форм в вибрации воздуха, что придает изображению неуловимый , таинственный, размытый характер;
* Большая эмоциональность, субъективность в трактовке явлений окружающей действительности.

**Демонстрация репродукций с картин художников-импрессионистов.**

1. **Пейзажная лирика в творчестве Фета.**

Природа – любимая тема Фета. Неброская красота русской природы отражена в его поэзии своеобразно. Поэт замечает неуловимые её переходные состояния: Как художник-пейзажист, он «рисует» словами, находя все новые и новые оттенки и звуки.

Для поэта природа – источник радости, философского оптимизма и неожиданных открытий. Если сравнить его пейзажные зарисовки с картинами импрессионистов, то обнаружим много общего: то же стремление художника обыкновенное показать необычно и ту же субъективность мировосприятия и формы выражения. У Фета преобладают светлые, жизнерадостные тона. Он видит в природе то, что не замечали другие: он благоговеет перед печальной березой, любуется беспредельными просторами, восторгается снегом, вслушивается в тишину.

**Чтение стихов «Печальная береза», «Это утро, радость эта», «Какая ночь, как воздух чист», «Заря прощается с землей».**

Фет был одним из первых «импрессионистов» в русской поэзии. Импрессионизм в поэзии – это изображение предметов не в их целостности, а словно в мгновенных и случайных снимках памяти. Предмет не столько изображается, сколько фиксируется. Перед нами проходят отдельные обрывки явлений, но взятые вместе, они образуют неожиданно цельную и психологически достоверную картину.

1. Закрепление изученного.

Анализ стихотворения «Шепот, робкое дыханье» ( с использованием схемы анализа поэтического текста).

1. Подведение итогов урока.
2. Домашнее задание: стихотворение А.Фета выучить наизусть.

Приложение №2

Тема урока: Поэзия «Серебряного века».

Цели: 1. Дать определение «Серебряный век» в русской литературе; познакомить студен-

тов с основными направлениями в поэзии «Серебряного века», их основными

принципами и отличительными особенностями;

1. Совершенствовать навыки анализа поэтического текста; развивать познавательные интересы студентов, творческие способности;
2. Воспитывать любовь к русской поэзии, живописи, музыке, русскому культурному наследию

Оборудование: портреты поэтов Серебряного века, репродукции с картин художников: Бенуа, Бакста, Борисова-Мусатова, Врубеля, Кандинского, Кустодиева, Малевича, Сомова, Филонова, Чюрлениса, аудиозаписи произведений Скрябина, Рахманинова, Стравинского, выставка книг поэтов Серебряного века.

1. Изучение нового материала.

**Лекция преподавателя:**

Понятия «золотой век», «серебряный век», «железный век», характеризующие исторические эпохи, этапы человеческой жизни, встречаются еще в античной литературе, проходят через творчество русских поэтов19 и 20 веков (К.Батюшкова, Ф.Тютчева, А.Блок, О.Мандельштама, А.Ахматовой). применительно к русской литературе «золотым веком» принято называть период, освещенный гением А.Пушкина. личность и художественные находки великого поэта, созданная им «школа гармонической точности» (Л.Гинзбург) по-разному но отразились в исканиях поэтов «пушкинской плеяды» (К.Батюшков, Е.Баратынский, П.Вяземский, А.Одоевский, Н.Языков, А.Дельвиг).

«Серебряный век» не имеет своего поэтического «солнца», подобного пушкинскому. Делались попытки назвать его «горьковским периодом», а потом «блоковской плеядой», но едва ли не главная особенность поэтического этапа состояла в том, что он создавался ярчайшими индивидуальностями, резко различными по своим творческим изысканиям, особенностям мировоззрения и таланта, ожесточенно друг с другом полемизировавшими. Их объединяли не только хронологические рамки рубежа веков (1890-е -1917(1921)), но и прежде всего осознание своей эпохи как совершенно исключительной, попытки выработать принципиально новую концепцию личности, соединяющей в себе «опыт веков», «глагол времен», деятельно относящейся к противоречиям и проблемам эпохи. Не потому ли рубеж веков стал подлинным «серебряным веком», расцветом русской духовности, давшей миру блистательные научные и художественные открытия физиков, биологов, художников, музыкантов, деятелей театра и, конечно же, писателей.

Рассвет науки и культуры: философия – Н.А.Бердяев, В.С.Соловьев, С.Н.Булгаков, П.А.Флоренский, Е.Н.Трубецкой, Г.П.Федотов; наука – С.И.Вавилов, И.П.Павлов, А.С.Попов; живопись – И.Е.Репин, М.А.Врубель, М.В.Нестеров, К.С.Петров – Водкин, группа «Мир искусства» (В.А.Серов, А.Н.Бенуа, К.А.Сомов, Н.К.Рерих, М.В.Добужинский, Л.С.Бакст, Б.М.Кустодиев); театр – Ф.И.Шаляпин, В.Ф.Комисаржевская, М.А.Чехов, В.Э.Мейерхольд, К.С.Станиславский, В.И.Качалов; музыка – А.Н.Скрябин, С.В.Рахманинов, И.Ф.Стравинский.

Есть времена, когда основные художественные открытия совершаются в прозе, что было характерно, например, для второй половины 19 века. Есть периоды, когда именно поэзия с ее мгновенностью ощущения и быстротой воплощения, с яркостью и силой переживания является главным рупором настроений эпохи. Как правило, это свойственно бурным историческим периодам, временам ломки, кризиса, общественных потрясений. Так было в пушкинскую эпоху, так стало в период рубежа 19 и 20 веков. Именно к таким временам более всего применима метафора немецкого поэта Г.Гейне, справедливая, конечно, и для поэзии вообще, но именно в эпоху «бури и натиска» ощущаемая с особенной силой: **«Мир раскололся, и трещина прошла сквозь сердце поэта».**

Издатель журнала «Аполлон» С.К.Маковский свои воспоминания, написанные уже в 60-е годы 20 века, озаглавил «На Парнасе «Серебряного века». С легкой руки Маковского серебряным веком стали называть период расцвета русской литературы, прежде всего поэзии, и первые два десятилетия 20 века, когда на литературной арене один за другим сменялись символисты, акмеисты, футуристы. Как-то само собой получилось, что творчество Горького, Куприна, Бунина и мн. др. писателей и поэтов оказалось за пределами Серебряного века, хотя все они несомненно составляют славу русской литературы этого периода.

Дело в том, что Горький, Бунин и отчасти Куприн отрицательно относились к «новому искусству». Современная поэзия, в представлении Горького, была «явлением вредным, антиобщественным». Резкость такого суждения продиктована разным пониманием целей и задач искусства.

Понятие «серебряный век» появилось, когда все крупнейшие представители той литературы и культуры ушли из жизни. Их современники, как правило, использовали другие термины, один из которых – «модернизм» (фр. слово modern – современный). Термин достаточно точно передавал заложенную в литературе серебряного века идею создания новой литературы по отношению к литературе классической – с ней разные поколения модернистов находились в разных отношениях.

МОДЕРНИЗМ.

Модернистскими в литературоведении принято называть прежде всего три литературных течения, заявивших о себе в период с 1890 по 1917 г. это символизм, акмеизм и футуризм, которые составили основу модернизма как литературного направления. На периферии его возникали и другие, не столь эстетически отчетливые и менее значительные явления «новой» литературы.

СИМВОЛИЗМ – первое и самое крупное из модернистских течений, возникшее в России. Начало теоретическому самоопределению русского символизма было положено Д.С.Мережковским, который в 1892 году выступил с лекцией «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». В названии лекции, опубликованной в 1893 году, уже содержалась недвусмысленная оценка состояния литературы, надежду на возрождение которой автор возлагал на «новые течения». Новому писательскому поколению, считал он, предстоит огромная «переходная и подготовительная работа». Основными элементами этой работы М. называл «мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности». Центральное место в этой триаде было отведено символу. ***(доску разделяю на три части, в первой части вывешиваю карточку с определением «символизм»)***

Уже в марте 1894 г. в Москве вышел в свет небольшой сборник стихотворений с программным названием «Русские символисты», а вскоре появились два следующих выпуска с тем же названием. Позднее выяснилось, что автором большинства стихов в этих сборниках был начинающий поэт Валерий Брюсов, прибегнувший к нескольким разным псевдонимам, чтобы создать впечатление существования целого поэтического течения. Мистификация удалась: сборники «Русские символисты» стали эстетическими маяками, свет которых привлек много новых поэтов, разных по своим дарованиям и творческим устремлениям, но единых в неприятии утилитаризма в искусстве и жаждавших обновления поэзии.

Социальные и гражданские темы, важные для реализма, сменились у первых символистов декларациями относительности всех ценностей и утверждением индивидуализма как единственного прибежища художника. Особенно напористо об абсолютных правах личности писал ставший лидером символистов В.Брюсов :

Я не знаю других обязательств,

Кроме девственной веры в себя.

Однако с самого начала своего существования символизм оказался неоднородным течением: в его недрах оформились несколько самостоятельных группировок. По времени формирования и по особенностям мировоззренческой позиции принято выделять в русском символизме две основные группы поэтов. Приверженцев первой группы, дебютировавших в 1890-е годы, называют «старшими символистами» (В.Брюсов, К.Бальмонт, Д.Мережковский, З.Гиппиус, Ф.Сологуб) ***(на доску вывешиваю портреты поэтов под названием течения).***

В 1900-е годы в символизм влились новые силы, существенно обновившие облик течения (А.Блок, А.Белый, В.Иванов и др.) принятое обозначение «второй волны» символизма – «младосимволизм». «Старших» и «младших» символистов разделял не столько возраст, сколько разница мироощущений и направленность творчества.

В организационно-издательской жизни символистских течений важным было существование двух географических полюсов: петербургские и московские символисты на разных этапах движения не только сотрудничали, но и конфликтовали между собой. Например, московская группировка 1890-х г.г, сложившаяся вокруг В.Брюсова, ограничивала задачи нового течения рамками собственно литературы: главный принцип их эстетики – «искусство для искусства». Напротив, старшие символисты-петербуржцы с Д.Мережковским и З.Гиппиус во главе отстаивали приоритет религиозно-философских поисков в символизме, считая именно себя подлинными символистами, а своих оппонентов – «декадентами».

Споры о «символизме» и «декадентстве» начались с самого зарождения нового течения. В сознании большинства читателей той поры эти два слова стали пользоваться как родовым обозначением всех модернистских течений. Межу тем «декадентство» и «символизм» соотносились в сознании новых поэтов не как однородные понятия, а почти как антонимы.

**Декадентство или декаданс** (фр. упадок) – определенное умонастроение, кризисный тип сознания, который выражается в чувстве отчаяния, бессилия, душевной усталости. С ним связаны неприятие окружающего мира, пессимизм, рафинированная утонченность, осознание себя носителем высокой, но гибнущей культуры. В декадентских по настроению произведениях часто эстетизируются угасание, разрыв с традиционной моралью, воля к смерти. В той или иной мере декадентские настроения затронули почти всех символистов. Декадентские мироощущения были свойственны на том или ином этапе творчества и З.Гиппиус, и К.Бальмонту, и В.Брюсову, и А.Блоку. ***(карточку с определением «декадентство» вывешиваю на доску под определением «символизм»).***

В то же время символистское мировоззрение ни в коем случае не сводилось к настроениям упадка и разрушения. Философия и эстетика символизма складывалась под влиянием различных учений – от античного философа Платона до современных символистам философских систем В.Соловьева, Ф.Ницше.

СИМВОЛ – центральная эстетическая категория нового течения. Правильно понять его непросто. Неверное расхожее представление о его символе заключается в том, что он воспринимается как иносказание, когда говорится одно, а воспринимается нечто другое. В таком толковании цель символов – своего рода набор иероглифов, система шифровки сообщения для «посвященных». Предполагается, что буквальное, предметное значение образа само по себе безразлично, не содержит сколько-нибудь важной художественной информации, а служит лишь условной оболочкой для потустороннего смысла. Одним словом, символ оказывается одной из разновидностей тропов.

Между тем сами символисты считали, что символ принципиально противостоит тропам, потому что лишен главного их качества – «переносности смысла». Когда в нем нужно разгадывать заданную художником загадку, мы имеем дело с ложносимволическим образом.

ОСОБЕННОСТИ СИМВОЛА:

1. Символ ***многозначен***: он содержит в себе перспективу безграничного развертывания смыслов. И.Анненский: «Мне вовсе не надо обязательности одного общего понимания. Напротив, я считаю достоинством стиха, если его можно понять двумя или более способами или, недопоняв, лишь почувствовать его и потом доделать самому». С ним соглашался Вяч. Иванов, утверждая, что «символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем в своем значении». « Символ – окно в бесконечность», - вторил Ф.Сологуб.
2. Другое важное отличие символа от тропа – полноценная ***значимость*** ***предметного*** ***плана*** образа, его материальной фактуры. Символ – полноценный образ и помимо потенциальной неисчерпаемости его смысла. Даже не подозревая о символическом потенциале того или иного образа-символа, мы в состоянии прочесть текст, в котором он встречается (при первопрочтении, как правило, далеко не все символы осознаются в своем главном качестве и раскрывают читателю глубину своих значений). Так, например, блоковская «Незнакомка» может быть прочитана как рассказ в стихах о встрече с обворожительной женщиной: предметный план центрального образа воспринимается и помимо содержащихся в нем символических возможностей.

Но всякий символический образ, отталкиваясь от своего буквального, предметного плана, стремится выйти за собственные пределы и соотносится с жизнью в целом. Вот почему Незнакомка это и авторская тревога о судьбах красоты в мире земной пошлости, и разуверение в возможности чудесного преображения жизни, и мечта о мирах иных, и драматическое постижение неразделенности «грязи» и «чистоты» в этом мире, и бесконечная цепь все новых и новых смысловых возможностей. Бесконечная потому, что символическое видение – это видение всего мира, универсума.

1. Согласно взглядам символистов, символ – сосредоточие абсолютного в единичном; он в сжатом виде отражает постижение единства жизни. Ф.Сологуб считал, что символизм как литературное течение «можно охарактеризовать в стремлении отобразить жизнь в ее целом, не с внешней только её стороны, не со стороны частных явлений, а образным путем символов, изобразить, по существу, то, что, кроясь за случайными, разрозненными явлениями, образует связь с Вечностью, со вселенским мировым процессом».
2. Принципиально невозможно составить какой-либо словарь символических значений или исчерпывающий каталог худож. символов. Дело в том, что ***слово или образ не рождаются символами, но становятся ими в соответствующем контексте – специфической художественной среде.*** Такой контекст, активизирующий символический потенциал слова, создается сознательной авторской установкой на недоговоренность, рациональную непроясненность высказывания; акцентом на ассоциативную, а не логическую связь между образами, - одним словом, с помощью того, что символисты называли «музыкальной потенцией слова».
3. По-новому на фоне традиции строились в символизме отношения между поэтом и его аудиторией. Поэт-символист не стремился быть понятным, потому что такое понимание основано на обыденной логике. Он обращался не ко всем, но лишь к «посвященным», не к читателю-потребителю, а к читателю-творцу, читателю-соавтору. Стихотворение должно было не столько передавать мысли и чувства автора, сколько пробуждать в читателе его собственные, помочь ему в духовном восхождении от «реального» к «реальнейшему», т.е. в самостоятельном постижении «высшей реальности». Символистская лирика будила «шестое чувство» в человеке, обостряла и утончала его восприятие, развивала родственную художественную интуицию.

СИМВОЛИЗМ В ЖИВОПИСИ.

Подлинной близостью к поэзии символизма отличается полное мятежной страсти, проникнутое стремлением философски осмыслить мир, творчество М.А.Врубеля ***(на доску вывешиваю репродукции с картин художников Бакста, Бенуа, Борисова-Мусатова, Чюрлениса)***.

Много раз художник обращался к одной из тем, котрая часто встречается и в литературных произведениях этого времени. До нас дошли блистательные шедевры «Демон сидящий», «Демон поверженный», иллюстрации к лермонтовской поэме, эскизы к опере А.Г.Рубинштейна, неоконченная картина «Летящий Демон». Только смерть прервала работу над этим образом, который ощущался самим художником и его современниками как символ, воплощавший дух эпохи.

Обратимся к картине «Демон поверженный» (1902 г.)

Падший с неба на острые вершины гор Демон оказался среди хаотичного, прекрасного, фантастического пейзажа. Кажется, что могучие крылья Демона при падении разрезали своими острыми краями вечные снега гор, их большие голубовато-розовые, таинственно лиловые от заходящего солнца глыбы, как и золото изломанных крыльев Демона, бронза павлиньих перьев, на которых лежит фигура, составляют основной фон картины. Природа отнюдь не спокойна и не безмятежна; кажется, она приобрела что-то от трагического беспокойства Демона. Она так же тревожна, «космична», как и фигура Демона, сливающаяся с пейзажем, неброская на его фоне. Горные вершины и изгиб тела Демона кажутся «перекатывающимися», как волны, цветовые пятна также создают сложный, причудливый и тревожный внутренний мир.

Обращают на себя внимание небольшие по сравнению с грандиозностью окружающих гор размеры фигуры Демона, неестественно вытянутое тело, «плети изломанных рук» (А.Блок), изломанные крылья, но главное – лицо, на котором поражают страданием, бессилием и в то же время мрачной гордостью условной манере. И пейзаж, и образ Демона решены в нереалистической, внепредметной, условной манере. И современникам, пораженным мощью таланта Врубеля, открывалась в картине трагедия времени, трагедия человека. Врубелевский Демон стал символом протеста и бунтарства, краха и гибели тщеславных человеческих помыслов. Этот символ читался по-разному в зависимости от индивидуальности воспринимающего. В нем видели и выражение трагедии самого художника, замахнувшегося на «космическую» неразрешимую тему и обреченного на мучительные поиски, и бесплодность протеста и бунтарства незаурядной человеческой личности, и выражение умонастроения эпохи: безверия, страдания, мучительных поисков и невозможности раскрытия сокровенных тайн бытия. Вот то, что писал о своем восприятии картины А.А.Блок: «Небывалый закат озолотил небывалые сине-лиловые горы. Это только наше название трех преобладающих цветов, которым еще «нет названия» и которые служат лишь знаком (символом) того, что таит в себе Падший: «И зло наскучило ему». Громада лермонтовской мысли заключена в громаде трех цветов Врубеля. …Демон его и Демон Лермонтова – символы нашего времени».

Свое впечатление от картины передает В.Брюсов в послании «М.А.Врубелю»:

И в час на огненном закате

Меж гор предвечных видел ты,

Как дух величий и проклятий

Упал в провалы с высоты.

И там, в торжественной пустыне,

Лишь ты постигну до конца

Простертых крыльев блеск павлиний

И скорбь эдемского лица!

**АКМЕИЗМ**. Литературное течение акмеизма возникло в нач. 1910 –х годов и генетически было связано с символизмом. ***(вывешиваю на доску карточку-определение «акмеизм»)*** Близкие символизму в начале своего творческого пути молодые поэты посещали в 1910-е годы «ивановские среды» - собрания на петербургской квартире Вяч. Иванова, получившей в их среде название «башня». В недрах кружка в 1906 – 1907 годах постепенно сложилась группа поэтов, поначалу назвавшая себя «кружком молодых». Стимулом к их сближению была оппозиционность (пока еще робкая) к символистской поэтической практике. С одной стороны, «молодые» стремились научиться у старших коллег стихотворной технике, но с другой – хотели бы преодолеть умозрительность и утопизм символистских теорий.

В 1909 году участники «кружка молодых», в котором активностью выделялся С.Городецкий, попросили В.Иванова, И.Анненского и М.Волошина прочитать для них курс лекций по стихосложению. К занятиям, начавшимся на «башне» Иванова, присоединились Н.Гумилев и А.Толстой, а вскоре поэтические штудии были перенесены в редакционное помещение нового модернистского журнала «Аполлон». Так было основано «Общество ревнителей художественного слова» или, как стали называть его обучавшиеся стихосложению поэты, «Поэтическая академия».

В 1909 году слушатели «Поэтической академии» основали новое литературное объединение – «Цех поэтов». Наименование кружка, образованное по образцу средневековых названий ремесленных объединений, указывало на отношение участников к поэзии как к чисто профессиональной сфере деятельности. «Цех» был школой формального мастерства, безразличного к особенностям мировоззрения участников. Руководителями «Цеха» стали уже не мэтры символизма, а поэты следующего поколения – Н.Гумилев и С.Городецкий. поначалу они не отождествляли себя ни с одним из течений в литературе, да и не стремились к общей эстетической платформе.

Однако ситуация постепенно менялась: в 1912 году на одном из заседаний «Цеха» его участники решили объявить о возникновении нового поэтического течения. Из разных предложенных поначалу названий прижилось несколько самонадеянное «акмеизм» (от греч. Acme – степень чего-либо, расцвет, вершина, острие). Из широкого круга участников «Цеха» выделилась более узкая и эстетически более сплоченная группа акмеистов. Это прежде всего Н.Гумилев, А.Ахматова, С.Городецкий, О.Мандельштам, М.Зенкевич и В.Нарбут. ***(вывешиваю на доску портреты поэтов-акмеистов)***

Будучи новым поколением по отношению к символистам, акмеисты были сверстниками футуристов, поэтому их творческие принципы формировались в ходе эстетического размежевания с теми и с другими.

Акмеизм, по мысли Гумилева, есть попытка заново открыть ценность человеческой жизни, отказавшись от «целомудренного» стремления символистов познать непознаваемое. Действительность самоценна и не нуждается в метафизических оправданиях. Поэтому следует перестать заигрывать с непознаваемым: простой вещный мир должен быть реабилитирован, он значителен сам по себе, а не только тем, что являет высшие сущности.

Для акмеистов оказалась неприемлемой импрессионистическая изменчивость и текучесть слова в символизме, а главное - излишне настойчивая тенденция к восприятию реальности как знака непознаваемого, как искаженного подобия высших сущностей.

Поэт-акмеист не пытался преодолеть «близкое» земное существование во имя «далеких» духовных обретений. Новое течение принесло с собой не столько новизну мировоззрения, сколько новизну вкусовых ощущений: ценились такие элементы формы, как стилистическое равновесие, живописная четкость образов, точно вымеренная композиция, отточенность деталей.

В отличие от избирательного отношения символистов к культурным эпохам прошлого акмеизм опирался на самые разные культурные традиции. Объектами лирического осмысления в акмеизме часто становились мифологические сюжеты, образы и мотивы живописи, графики, архитектуры; активно использовались литературные цитаты. Тяготение к трехмерному миру сказалось в увлечении акмеистов предметностью: красочная, порой даже экзотическая деталь могла использоваться с чисто живописной функцией. Таковы яркие подробности африканской экзотики в ранних стихах Н.Гумилева. Празднично украшенным, в игре цвета и света, является, например, «подобный цветным парусам корабля» жираф:

Ему грациозная стройность и нега дана,

И шкуру его украшает волшебный узор,

С которым равняться осмелится только луна,

Дробясь и качаясь на влаге широких озер.

АКМЕИЗМ И ЖИВОПИСЬ.

В живописи к творчеству акмеистов близки по духу произведения В.Серова, К.Коровина, К.Юона, Н.Рериха, Б.Кустодиева. ***(рассматриваем репродукции с картин этих художников)***

**ФУТУРИЗМ (от лат. – будущее),** какисимволизм был интернациональным литературным явлением. Это самое крайнее по эстетическому радикализму течение заявило о себе в Италии, но практически одновременно возникло и в России. Временем рождения русского футуризма считается 1910 год, когда вышел в свет первый футуристический сборник «Садок судей» (авт. Бурлюк, Хлебников, Каменский). Вместе с Маковским и Крученых эти поэты вскоре составили наиболее влиятельную в новом течении группировку *кубофутуристов,* или поэтов «Гилеи» (Гилея – древнегреческое название Таврической губернии). ***(на доске – карточка с названием «футуризм» и портреты поэтов-футуристов)***

Подобно другим модернистским течениям, футуризм был неоднороден; более того, внутренняя полемика в футуризме отличалась особой непримиримостью, а границы между разными группировками были весьма подвижными.

Генетически литературный футуризм теснейшим образом связан с авангардными группировками художников 1910-х годов – прежде всего с группами «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Союз молодежи». В той или иной мере большинство футуристов совмещали литературную практику с занятиями живописью. С другой стороны, добившиеся мировой славы как художники К.Малевич и В.Кандинский на первых порах участвовали в футуристических альманахах и в качестве «речетворцев». «Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью» - писал В.Хлебников. ***(демонстрация репродукций с картин Кандинского, Малевича, Филонова).***

По размаху жизнетворческих притязаний и по резкости их выражения футуризм превосходил ближайшее ему в этом отношении течение – символизм. Новое поколение модернистов претендовало на вселенскую миссию: в качестве художественной программы была выдвинута утопическая мечта о *рождении сверхискусства, способного преобразить мир.* Разумеется, сами футуристы ни в коей мере не считали свои устремления утопическими; в своем эстетическом проектировании они опирались на новейшие научные и технологические достижения. Стремление к рациональному обоснованию творчества с опорой на фундаментальные науки – физику, математику, филологию – отличало футуризм от других модернистских течений. Футуризм как явление выходил за рамки собственно литературы: подобно символизму 1900-х годов, он воплощался в самом поведении участников течения. Правда, стиль поведения существенно отличался от символистского. Программным для футуристов был эпатаж обывателя. Как любое авангардное художественное явление, футуризм более всего страшился равнодушия и «профессорской» сдержанности. Необходимым условием его существования стала атмосфера литературного скандала, освистывания и осмеяния. Именно такую реакцию со стороны публики провоцировали намерение крайности в поведении футуристов.

В футуризме сложился своего рода репертуар эпатирования. Использовались хлесткие названия: «Чукурюк» - для картины; «Дохлая луна» - для сборника произведений; «Идите к черту!» - для литературного манифеста. Давались уничижительные отзывы предшествующей культурной традиции и современному искусству. Например, «презрение» к намеренно сваленным в кучу Горькому, Андрееву, Брюсову, Блоку выражалось в манифесте «Пощечина общественному вкусу» таким образом: «С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество!»

В формально-стилевом отношении поэтика футуризма развивала и усложняла символистскую установку на обновление поэтического языка. Футуристы не только обновили значения многих слов, но и резко изменили сами *отношения между смысловыми опорами текста,* а также гораздо энергичнее использовали композиционные и даже графические эффекты. Главный принцип их работы – принцип «сдвига», канон «сдвинутой конструкции».

В литературных текстах футуристов принципы «сдвинутой конструкции» были распространены на лексику, синтаксис и семантику произведений. Лексическое обновление достигалось, например, депоэтизацией языка, введением стилистически «неуместных» слов, вульгаризмов, технических терминов. Причем дело не просто в преодолении лексических запретов и использовании табуированной лексики: ощущение сознательного смещения возникало потому, что сниженная образность или вульгаризмы использовались в «сильных позициях» - там, где традиция диктовала, например, возвышенно-романтическую стилистику. Читательское ожидание резко нарушалось, исчезала привычная граница между «низким» и «высоким».

1. Закрепление изученного материала.

Письменный анализ одного из стихотворений поэтов Серебряного века, выбранного учащимися.

1. Домашнее задание: подготовиться к театрализованному уроку «Литературный вечер в кабаре «Бродячая собака».
2. Подведение итогов урока.