



РОССИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ДРУЖБЫ НАРОДОВ

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX—XXI ВЕКОВ

УЧЕБНИК И ПРАКТИКУМ
ДЛЯ АКАДЕМИЧЕСКОГО БАКАЛАВРИАТА

Под общей редакцией доктора филологических наук,
профессора **В. А. Мескина**

*Рекомендовано Учебно-методическим отделом высшего образования
в качестве учебника для студентов высших учебных заведений,
обучающихся по гуманитарным направлениям и специальностям*

Книга доступна в электронной библиотечной системе
biblio-online.ru

Москва ■ Юрайт ■ 2016

УДК 821.161.1(075.8)

ББК 83.3(4Рос)я73

И90

Ответственный редактор:

Мескин Владимир Алексеевич — доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета Российского университета дружбы народов.

Рецензенты:

Пинаев С. М. — доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета Российского университета дружбы народов;

Зыкова Г. В. — доктор филологических наук, профессор кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

История русской литературы XX–XXI веков : учебник и практикум для академического бакалавриата / В. А. Мескин, А. В. Леденев, А. Г. Коваленко [и др.] ; под общ. ред. В. А. Мескина. — М. : Издательство Юрайт, 2016. — 411 с. — Серия : Бакалавр. Академический курс.

ISBN 978-5-9916-6001-3

Книга знакомит с процессами в изящной словесности конца XIX — XX — полутора десятилетий XXI в., а также с культурно-историческими факторами, повлиявшими на эти процессы. Знакомство с каждым периодом литературы начинается с рассмотрения общих тем, проблем, тенденций — с обзора, за которым следуют страницы, посвященные творчеству наиболее ярких писателей этого периода. При этом один хронологический обзор сменяется другим, так что история новейшей русской литературы представлена не пунктирно, как в большинстве существующих учебников, а хронологически последовательно, в динамике взаимосвязанных процессов. В заключительной главе читатель познакомится с важнейшими аспектами эволюции литератур народов России, отечественной журналистики, с логикой развития детской и подростковой литературы (в частности, с ее феноменом «двойного дна»), а также с историей различных литературных премий — с начала XX в. до современности.

Учебник создавался учеными вузов столицы, в числе которых Российский университет дружбы народов и Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, а также вузов других городов Российской Федерации — Хабаровска, Благовещенска, Комсомольска-на-Амуре, Ярославля, Вятки, Майкопа и др. Широкий охват литературоведческих школ позволил привлечь в авторский коллектив специалистов по каждой теме курса. Знакомство с книгой件лезно не только студентам, но и учителям образовательных учреждений всех уровней, а также всем, кто интересуется русской литературой.

Соответствует актуальным требованиям Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования.

Для студентов и бакалавров факультетов высших учебных заведений нефилологического профиля, обучающихся по направлениям «Журналистика», «История», «Культурология», «Педагогика» и др.

УДК 821.161.1(075.8)

ББК 83.3(4Рос)я73

ISBN 978-5-9916-6001-3

© Коллектив авторов, 2015

© ООО «Издательство Юрайт», 2016

Оглавление

Авторский коллектив	7
Предисловие	9
Введение. Культурное сознание в эпоху перехода к Новейшему времени: философия, религия, наука	13
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	19
<i>Темы для индивидуальных сообщений</i>	19
<i>Рекомендуемая литература</i>	19
Глава 1. Эстетическое многоголосие «серебряного века»	21
1.1. Пути, перепутья, традиции и новаторство в поэзии. Течения, направления, личности	21
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	41
<i>Темы для индивидуальных сообщений</i>	41
<i>Рекомендуемая литература</i>	42
1.2. Реализм, модернизм, неореализм в прозе и драматургии. Сохранение и преодоление традиций.....	42
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	67
<i>Темы для индивидуальных сообщений</i>	67
<i>Рекомендуемая литература</i>	67
Глава 2. 1920—1950-е годы	68
2.1. Литературные группы 1920-х годов. Явление социалистического реализма.....	68
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	74
<i>Темы для индивидуальных сообщений</i>	74
<i>Рекомендуемая литература</i>	74
2.2. Поэзия пореволюционной России.....	75
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	84
<i>Темы для индивидуальных сообщений</i>	84
<i>Рекомендуемая литература</i>	85
2.3. Инерция «серебряного века» в поэзии Новейшего времени. А. Ахматова. М. Цветаева. О. Мандельштам. Б. Пастернак.....	85
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	96
<i>Темы для индивидуальных сообщений</i>	97
<i>Рекомендуемая литература</i>	97
2.4. Тема гражданской войны. И. Бабель. А. Фадеев. М. Шолохов	97
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	107
<i>Темы для индивидуальных сообщений</i>	107
<i>Рекомендуемая литература</i>	107

2.5. Творчество за пределами соцреализма. В традициях реализма.	
М. Зощенко. М. Булгаков. Л. Леонов	107
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	128
<i>Темы для индивидуальных сообщений</i>	128
<i>Рекомендуемая литература</i>	128
2.6. Творчество за пределами соцреализма. Обращение к антиутопии.	
Е. Замятин. А. Платонов	128
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	135
<i>Темы для индивидуальных сообщений</i>	135
<i>Рекомендуемая литература</i>	135
2.7. Литература русской эмиграции. Г. Газданов. В. Набоков	135
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	156
<i>Темы для индивидуальных сообщений</i>	156
<i>Рекомендуемая литература</i>	156
2.8. Лирика поэтов-фронтовиков. А. Твардовский. К. Симонов.	
М. Исаковский.....	156
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	161
<i>Темы для индивидуальных сообщений</i>	162
<i>Рекомендуемая литература</i>	162
Глава 3. 1950—1960-е годы.....	163
3.1. Эволюция проблематики в литературе о Великой	
Отечественной войне	163
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	177
<i>Темы для индивидуальных сообщений</i>	178
<i>Рекомендуемая литература</i>	178
3.2. Антитоталитарная литература. А. Солженицын. В. Шаламов	178
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	192
<i>Темы для индивидуальных сообщений</i>	192
<i>Список рекомендованной литературы</i>	192
3.3. Творчество литераторов-«шестидесятников». Ч. Айтматов. В. Розов.	
Братья Стругацкие.....	193
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	203
<i>Темы для индивидуальных заданий</i>	203
<i>Рекомендуемая литература</i>	204
3.4. «Эстрадная поэзия». Е. Евтушенко. А. Вознесенский.	
Р. Рождественский. Б. Ахмадулина	204
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	216
<i>Темы для индивидуальных сообщений</i>	216
<i>Рекомендуемая литература</i>	216
Глава 4. 1960—1990-е годы.....	217
4.1. «Деревенская проза». В. Распутин. В. Белов	217
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	230
<i>Темы для индивидуальных сообщений</i>	230
<i>Рекомендуемая литература</i>	230
4.2. Городская проза. Ю. Трифонов. В. Маканин.....	231
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	242
<i>Темы для индивидуальных сообщений</i>	242
<i>Список рекомендованной литературы</i>	242

4.3. Проблематика сатирической прозы. В. Войнович. Ф. Искандер.....	243
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	249
<i>Темы для индивидуальных сообщений</i>	249
<i>Рекомендуемая литература</i>	250
4.4. Третья волна русской эмиграции. В. Аксенов. Г. Владимов.	
С. Довлатов	250
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	255
<i>Темы для индивидуальных сообщений</i>	256
<i>Рекомендуемая литература</i>	256
4.5. Стилевые искания в поэзии. Н. Рубцов. А. Кушнер. И. Бродский.	
Б. Окуджава. В. Высоцкий	256
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	271
<i>Темы для индивидуальных сообщений</i>	271
<i>Рекомендуемая литература</i>	272
4.6. Драматургия. А. Вампилов.....	272
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	277
<i>Темы для индивидуальных сообщений</i>	277
<i>Рекомендуемая литература</i>	277
4.7. Литература эпохи «перестройки». Открытия словесности	
«возвращенной» и «потаенной»	277
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	292
<i>Темы для индивидуальных сообщений</i>	292
<i>Рекомендуемая литература</i>	292
4.8. Постмодернизм в прозе. С. Соколов. В. Сорокин. В. Пелевин.....	292
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	301
<i>Темы для индивидуальных сообщений</i>	301
<i>Рекомендуемая литература</i>	301

Глава 5. Литературная ситуация конца XX — начала XXI века 302

5.1. Мейнстрим — массовая, коммерческая литература	302
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	309
<i>Темы для индивидуальных сообщений</i>	309
<i>Рекомендуемая литература</i>	309
5.2. Лауреаты и номинанты современных литературных премий.	
Л. Улицкая. М. Шишкин. Д. Быков	309
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	330
<i>Темы для индивидуальных сообщений</i>	330
<i>Рекомендуемая литература</i>	330
5.3. Драматургия «новой волны». Л. Петрушевская. Н. Коляда.....	330
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	336
<i>Темы для индивидуальных сообщений</i>	337
<i>Рекомендуемая литература</i>	337
5.4. Поэтические искания на рубеже прошлого и наступившего	
столетия. С. Гандлевский. Д. Пригов. И. Жданов. Б. Рыжий.	
В. Полозкова.....	337
<i>Вопросы и задания для самоконтроля</i>	346
<i>Темы для индивидуальных сообщений</i>	346
<i>Рекомендуемая литература</i>	346

Глава 6. В контексте словесности XX века.....	347
6.1. Литература народов России.....	347
6.2. Детская и подростковая литература	359
6.3. Процессы в журналистике.....	380
6.4. Литературные премии в прошлом и настоящем: победители и номинанты	392
Глоссарий. Литературоведческие, культурологические термины и понятия, встречающиеся в работах по изящной словесности Новейшего времени.....	396

Авторский коллектив

Мескин Владимир Алексеевич, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета Российского университета дружбы народов — предисловие, введение, 1.2, 4.3, глоссарий;

Анкудинов Кирилл Николаевич, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и журналистики филологического факультета Адыгейского государственного университета — 2.2 (в соавт. с Т. А. Пономаревой), 3.4, 4.5, 5.4;

Ануфриев Анатолий Евдокимович, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета Вятского государственного гуманитарного университета — 2.6;

Арзамасцева Ирина Николаевна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Института филологии и иностранных языков Московского педагогического государственного университета — 6.2;

Голубков Михаил Михайлович, доктор филологических наук, профессор кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова — 4.7;

Грабельников Александр Анатольевич, доктор исторических наук, кандидат филологических наук, профессор кафедры массовых коммуникаций филологического факультета Российского университета дружбы народов — 6.3;

Громова Маргарита Ивановна, кандидат филологических наук, профессор кафедры русской литературы Института филологии и иностранных языков Московского педагогического государственного университета — 4.6, 5.3;

Иванова Елена Владиславовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Института филологии и иностранных языков Московского педагогического государственного университета — 2.8;

Карпов Анатолий Сергеевич, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета Российского университета дружбы народов — 2.3, 4.4;

Кихней Любовь Геннадьевна, доктор филологических наук, профессор кафедры истории журналистики и литературы факультета журналистики Института международного права и экономики имени А. С. Грибоедова — 1.1 (в соавт. с О. А. Сысоевой);

Коваленко Александр Георгиевич, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета Российского университета дружбы народов — 4.8;

Кореньков Александр Владимирович, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета Российского университета дружбы народов — 5.1, 6.4 (в соавт. с Т. В. Кореньковой);

Коренькова Татьяна Викторовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета Российского университета дружбы народов — 5.1, 6.4 (в соавт. с А. В. Кореньковым);

Кучина Татьяна Геннадьевна, доктор филологических наук, профессор кафедры иностранных литератур и языков факультета русской филологии и культуры Ярославского государственного педагогического университета им. К. Д. Ушинского — 5.2;

Леденев Александр Владимирович, доктор филологических наук, профессор кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова — 2.7, 3.1 (в соавт. с В. Л. Шуниковым);

Овчаренко Алексей Юрьевич, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Юридического института Российского университета дружбы народов — 2.1;

Павловец Михаил Георгиевич, кандидат филологических наук, доцент Школы филологии факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» — 2.5;

Пономарева Татьяна Александровна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Института филологии и иностранных языков Московского педагогического государственного университета — 2.2 (в соавт. с К. Н. Анкудиновым), 4.1;

Селеменова Марина Валерьевна, доктор филологических наук, профессор кафедры социально-гуманитарных дисциплин Московского городского университета управления Правительства Москвы — 3.3, 4.2;

Солдаткина Янина Викторовна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Института филологии и иностранных языков Московского педагогического государственного университета — 2.4;

Сысоева Ольга Алексеевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и журналистики факультета филологии, переводоведения и межкультурной коммуникации Дальневосточного государственного гуманитарного университета — 1.1 (в соавт. с Л. Г. Кихней);

Урманов Александр Васильевич, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы историко-филологического факультета Благовещенского государственного педагогического университета — 3.2;

Хайруллин Руслан Зинатуллович, доктор педагогических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Центра филологического образования Института содержания и методов обучения Российской академии образования — 6.1;

Шуников Владимир Леонтьевич, кандидат филологических наук, доцент кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета — 3.1 (в соавт. с А. В. Ледневым).

Предисловие

Уважаемый читатель!

За последние годы вышло несколько учебников, полностью или частично обзорающих историю русской литературы Новейшего времени, и каждый из них имеет свои достоинства. Что можно сказать о достоинствах книги, которую вы сейчас держите в руках? Ее писали известные ученые, преподаватели ведущих вузов без преувеличения всей Российской Федерации. Конечно, можно было найти авторов на все темы учебника и в Москве, но редактор-составитель решил обратиться именно к специалистам всех образующих тем и с необходимостью вышел за пределы столичного региона. В учебнике систематизированы все значимые явления российской язычной словесности примерно за сто двадцать лет. Подробно освещается литературная ситуация нашего времени — полутора десятилетий XXI в.

Знакомство с каждым периодом литературы начинается здесь с рассмотрения общих тем, проблем, тенденций, с обзора творчества многих авторов и произведений, за которыми следуют страницы, посвященные наиболее ярким художникам слова этого периода. При этом каждый хронологический отрезок рассмотрен во взаимосвязи с предыдущими и последующими литературными периодами. Такой принцип построения учебника позволил показать историю новейшей русской литературы не пунктирно, как это сделано в существующих учебниках, а линейно, в динамике взаимосвязанных процессов.

Авторы-составители ориентировались на требования последних стандартов Министерства образования высшего гуманитарного образования нефилологического профиля (однако думается, что и студенты-филологи прочитают эту книгу с пользой для себя), каждый раздел сопровождается методическим обеспечением: контрольными вопросами и заданиями, темами для индивидуальных сообщений, перечнями рекомендуемой литературы¹.

Можно с полной уверенностью сказать, что составившие учебник тексты отражают состояние современного литературоведения, а **в изложенную здесь историю новейшей словесности России вошли все заслуживающие внимания прозаики, поэты, драматурги, творившие эту историю.** Прозаики, поэты и драматурги русского зарубежья представлены в разделах, посвященных трем волнам русской эмиграции. При этом, естественно, чем больше эстетическая значимость художника слова, тем подробнее говорится о нем и о его важнейших (программных) произведениях. Нет

¹ Глава 6 расширяет представления о российской словесности XX в., представленные в ней материалы не имеют прямого отношения к академическому курсу по истории русской литературы (хотя немало способствуют ее углубленному изучению). В этой главе нет методического обеспечения.

смысла здесь выделять кого-то поименно, их десятки и десятки. Более того, в отдельных разделах уделено внимание полузабытым, но некогда очень известным авторам, рассмотрены их некогда на шумевшие произведения. Может быть, читатель заинтересуется этими в прошлом увлекавшими наших соотечественников явлениями литературы и решит, заслуженно они забыты или нет. Эстетический потенциал новейшей русской литературы, связь литературного творчества с историей страны, драматизм или даже трагизм судеб многих художников слова — важные сквозные мотивы книги. Авторский коллектив (без малого тридцать человек) — ученые с близкими взглядами. Однако поскольку полного единомыслия в научных коллективах не бывает, читателя не должны удивлять разные акценты в рассмотрении отдельных явлений или даже произведений.

Философы и историки сошлись во мнении: эпоха Нового времени ушла в прошлое вместе с XIX веком, XX столетие открывает другую эпоху — Новейшего времени. Этот переход отразился и в искусстве, в нем произошли кардинальные изменения: здесь игровое мышление в образах уравнилось или почти уравнилось в своем значении с миметическим (по определению Аристотеля) мышлением в образах. В истории обозримых столетий трудно найти еще пример, когда искусство последующего столетия так же радикально отличалось бы от искусства столетия предыдущего, как искусство XX в. от искусства XIX в. В чем тут дело? Причины перехода и фундаментальных изменений в творчестве, в частности в литературе, можно лучше понять, если рассмотреть культурное сознание мыслящих людей на рубеже тех столетий: что их занимало, что тревожило, что обнадеживало. Вся эта весьма сложная культурологическая — философская, религиозная, естественнонаучная — проблематика доступно и без вульгарного упрощения рассматривается во введении к книге. Выводы, представленные в нем, будут способствовать уяснению не только этой книги, но и многих других публикаций о новейшем искусстве.

Той же цели расширения фоновых знаний служит заключительная глава «В контексте словесности XX века». Она поможет читателю ознакомиться с основными темами и проблематикой литературы народов России, богатой детской и подростковой литературы (с ее скрытым феноменом «двойного дна»). Там же читатель найдет материалы о процессах, проходивших в журналистике, и по истории различных литературных премий с начала XX в. до современности (современность в именах победителей и названиях наиболее знаковых произведений отражена здесь достаточно подробно). Завершает учебник глоссарий, объясняющий литературоведческие и культурологические термины и понятия, привлекаемые авторами и этого учебника, и других работ о словесности Новейшего времени. Многие статьи глоссария в основе своей оригинальны и преодолевают ограниченность известных хрестоматийных словарных статей.

Литература начала XX столетия, «серебряного века», представлена в учебнике как бы в сжатом виде. Кого-то удивит эта краткость, а кого-то — «присутствие» здесь этого выдающегося литературного периода, потому что в академическом преподавании начало XX в. — отдельный курс. Но и то и другое объяснимо. Именно автономностью курса, наличием

по нему отдельных учебников объясняется краткость изложения здесь этого периода, а его поистине огромным значением, влиянием на дальнейшее развитие новейшей литературы объясняется факт его «присутствия». Также для объяснения ряда явлений в русской литературе XX и XXI вв. авторы учебника обращаются к зарубежной литературе, но чаще, естественно, к классике российской — к далекой по времени и относительно близкой. Новейшая литература, включая литературу полутора десятилетий текущего столетия, при ближайшем рассмотрении (за небольшими исключениями, которые в учебнике особо оговариваются) предстает наследницей традиций классической литературы и в плане содержания, и в плане формы, и в плане гуманистического пафоса. Именно поэтому о «школе» классики и конкретных классиков говорится в связи с творчеством если не всех, то большинства прозаиков, поэтов, драматургов XX в. «След» классики проявляется по-разному: одни авторы продолжают ее традиции, другие — преодолевают их, чем нередко эпатируют читателя.

Все это, все имена и произведения, бывшие и остающиеся «на слуху», освещается в настоящем учебнике. Есть основания полагать, что читать его будет не скучно. В XX столетии российская словесность обогатилась совершенными творениями во всех жанрах, достойно выглядят и современные художники слова, поэтому и в литературное будущее смотреть можно без боязни.

В результате усвоения материала данного учебника студент должен:

знать

- предмет, периодизацию курса новейшей русской литературы, имена известных художников слова и формально-содержательные особенности наиболее значимых их произведений;
- направления, течения в русской прозе, поэзии, драматургии конца XIX — начала XX в. и XX — начала XXI в., идейное, стилевое своеобразие творчества их главных представителей, а также основные культурно-исторические, религиозно-философские и социальные причины возникновения этих течений и направлений;
- основные творческие манифесты и официальные документы, повлиявшие на развитие русской словесности в XX в.;
- основных представителей и своеобразие литературы русского зарубежья;
- характер творческих дискуссий, имевших место в кругах литераторов в изучаемые десятилетия, и их влияние на развитие словесности;
- факторы, предопределившие поворотный характер российской словесности и эстетики в 20-е, 60-е, 90-е гг. XX столетия;
- этические, эстетические позиции творцов литературы соцреализма в сопоставлении с аналогичными позициями творцов литературы внутренней оппозиции, андерграунда и «попутчиков»;
- особенности становления и своеобразие поэтик основных эстетических платформ в русской литературе XX в.: реализма, модернизма, авангарда, соцреализма, постмодернизма;

уметь

- определять, к какому направлению, течению принадлежит прозаик, драматург, поэт, его «школу», его «след» в словесности последующего времени;

- объяснять себе и другим причины изменений тематики, проблематики, поэтики в русской словесности Новейшего времени, а также в творчестве ведущих литераторов;

владеет

- навыками анализа произведений прозаиков, драматургов, поэтов Новейшего времени в единстве содержания и формы, в социокультурном и литературном контексте;

- понятиями и терминами: *авангард, авторская позиция, аллюзия, амбивалентность, антиномичность, антитеза, антиутопия, архетип, бард, городская проза, гротеск, деревенская проза, детализация, идиллия, интертекст, историзм, классовое и общечеловеческое, кольцевая композиция, контекст, «лагерная», песенная поэзия, лирический субъект, литература «монументальная», «потаянная», «возвращенная», литературный процесс, мифопоэтика, модернизм, направление, течение, народность, национальный характер, неомифологизм, неоромантизм, неподцензурная литература, открытый финал, «оттепель», подтекст, постмодернизм, реминисценция, рефлексия, рок-поэзия, синтез искусств, синхрония, диахрония, сказ, сказовая структура, соцканон, соцреализм, теория бесконфликтности, типологическая связь, «тихая лирика», трагедия, характер, хронотоп, художественные время и пространство, «шестидесятничество» и другими понятиями и терминами классического литературоведения.*

Введение

Культурное сознание в эпоху перехода к Новейшему времени: философия, религия, наука

Новейшее время, отсчет которого начался с XX в., отмечено достижениями во всех видах европейского искусства. Существенные предпосылки для этих достижений были заложены в последние годы XIX в. и в первые десятилетия XX в. Тогда искусство Европы было на подъеме. Особенно значительных успехов достигло российское искусство. Начало XX в. в России культурологи и искусствоведы называют «серебряным веком»¹. Если в XIX столетии наше искусство обрело европейское признание, то уже в первом десятилетии наступившего столетия оно явило немало «законодателей мод».

«Русские сезоны» 1904–1914 гг. в ряде европейских столиц определяли художественные вкусы Старого света. Европейцы были поражены балетными постановками, «летающей» А. Павловой, «зависающим» в воздухе В. Нижинским, музыкальным новаторством А. Скрябина, И. Стравинского, С. Прокофьева. Споры о живописи «Мира искусства», «Голубой розы», авангарда, начавшиеся в России, продолжились за рубежом². В то же время пришло время русского театра. Основательно реформировал европейскую сцену МХАТ, открывший неореалистическую «школу Станиславского». Символисты тяготели к театральности, к мифотворчеству, их идею «нового театра» осуществил В. Мейерхольд, который, по словам Е. Вахтангова, «дал корни театрам будущего». Духом акмеизма, «тоской по культуре прошлого» была пронизана деятельность Московского камерного театра А. Таирова. Другие приоритеты отстаивал «Созерцатель» футуристов, в организации которого активно участвовал В. Маяковский. В это время происходило становление оригинальной русской философии. Ее создатели, вслед за В. Соловьевым, очеловечили абстрактную мысль,

¹ Чаще всего авторство этого определения (возникшего по аналогии с определением «золотой век» при оценочной характеристике русской литературы пушкинской поры) приписывают писателю-эмигранту Н. Оцулу. Н. Бердяев удачно назвал этот период «русским культурным ренессансом». Д. Мережковский, проицательно указывая на сопряжение в этом времени «самого крайнего материализма и вместе с тем самых страстных идеальных порывов духа», вряд ли предполагал, что это сопряжение сохранится и в бесконечно далеком будущем, способствуя аккумуляции эстетической энергии большой силы. О «серебряном веке» говорят в применении к русской культуре, общеевропейскую культуру этого рубежного периода определяют французским словосочетанием *fin de siècle* — «конец века».

² «Мир искусства» (1898, А. Бенуа, Л. Бакст, Е. Лансере и др.), «Голубая роза» (1907, П. Кузнецов, П. Уткин, Н. Сапунов и др.) — символистские объединения, опиравшиеся на декоративность, лиризм, мистицизм. Они уходили от социальной тематики, отвергали приоритет станковых, «сюжетных», полотен, несли идею преображения жизни красотой. Начало авангарда — «Союз молодежи» (1910, К. Малевич, М. Ларионов, Н. Гончарова и др.).

связали познание мира с познанием человека, отвлеченная наука стала оперировать такими понятиями, как любовь, совесть, вера, грех. Поэтому она оказала такое сильное влияние на искусство.

Как же совмещаются эти успехи с мрачными определениями породившей их эпохи — «кризисная», «переломная», «роковая», «поворотная»? Многие, казалось бы, аксиоматические истины эти времена опровергли, от многих надежд, включая надежды на неограниченные, «ренессансные», возможности человека, заставили отказаться¹. Ответ есть: **само осознание «кризиса» — жизни, сознания, веры — стимулировало активность творческих личностей, поиск новых решений художественных задач, новых жизнестроительных идей взамен утраченных**². Искусство кризисной эпохи может быть высоким, но не может не быть трагическим по преимуществу.

В действительности утраты всегда сочетаются с обретениями, разочарования перемежаются с надеждами. Для многих конец XIX — начало XX в. — время ожидания перемен, плодотворного соединения интуиции, духа, мысли, ожидание синтеза и создания на его основе зримого искусства, восстановления некогда относительно целостных представлений о том, что есть мир. *Синтез* — модное слово в среде интеллектуалов начала XX в., а затем и искусствоведов последовавших десятилетий. Синтез явил себя в высоком искусстве, хотя задач за пределами искусства не решил. Но нет периодов, отмеченных только синтезом или только анализом. Модернизм, «жаждавший синтеза», был порождением анализа, в частности, аналитического отношения к структуре художественного текста: разложения его на составляющие элементы и концентрации внимания на одном из этих элементов. Символ, притом в символистском понимании, давно существовал в высоком искусстве, но символисты переосмыслили, заложили теоретическую базу под это существование. Они были по-своему правы, рассуждая о своих давних корнях. Акмеисты в центр эстетической системы поставили слово, футуристы — форму, «слово как таковое».

Порубежные годы характеризуются продолжением распада некогда относительно целостного сознания европейца. Целостность сознания обеспечивалась устойчивым пониманием мнимого сущего и зримого явного в мире: идеалистическим (все от Бога) или материалистическим (все — эманация материи). Соответствовали или не соответствовали эти взгляды действительности, так или иначе они гармонизировали внутренний мир многих поколений. В Новейшее время лишились устойчивости и то, и другое понимание. Период, связавший конец Нового и начало Новейшего времени, современники с подачи А. Белого определили как эпоху «кризиса сознания» (слово *кризис* тоже обрело тогда популярность). Это определе-

¹ Ренессанс — Возрождение — период европейской культуры XIV—XVI вв., характеризующийся возрождением античного телесно-земного чувства жизни (в противоположность средневековому христианскому чувству, с его отрешением от «греховного» мира) и попыткой соединить идеалы античные и христианские (совершенную форму с совершенной духовностью). Ренессанс подготовил движение мысли к просветительству, гуманизму, с их исходным принципом: «Человек может все!» и «Человек достоин лучшей доли!».

² Кризис — состояние проблемной ситуации, возникшей в результате открытия новых законов, обнаружения необъяснимых явлений. Проблемной ситуацией обусловлен поиск путей ее разрешения, «смена инструментов».

ние имело отношение прежде всего к скромным результатам постренессансной деятельности человека, направленной на миропостижение. Связанные между собою претензии предъявлялись к философии, науке, религии.

Философия в понимании современников «оскандалилась», не выполнила обещаний, не ответила на «вечные вопросы». Оптимистическая уверенность Г. Гегеля («Если люди утверждают, будто нельзя познать истину, то это злейшая клевета. Люди сами не ведают при этом, что говорят. Знай они это, они заслуживали бы того, чтобы истина была отнята у них...») стала осознаться как самоуверенность. Появились сомнения в правомерности отношения к философии как к самостоятельной дисциплине, имеющей «конечный смысл». Например, К. Ясперс с толикой иронии рассматривал философию как попытку постигнуть разумом господствующее в действительности неразумное и понять его как источник высшей разумности. В науку наук пришли другие авторитеты.

В философии — там, где она смыкается с естествознанием — сложилась парадоксальная ситуация: открытия предшествующих лет в точных науках — рентгеновское излучение, деление атома, синтез полимеров, преобразование волновой энергии, теория относительности — обнажили необъяснимые явления. Они высветили мизерность человеческих знаний и озарили уходящие в бесконечность своды мира непознанного или непознаваемого. Это усилило скептическое отношение к возможностям рационально-логического объяснения явного и сущего. Афоризм Сократа «Я знаю только то, что ничего не знаю» вновь обрел актуальность. Н. Бердяев писал по поводу обозначившейся кажущейся несостоятельности рационализма: «Гордые мечты человека о безграничном познании природы привели к познанию границ познания, к бессилию науки постигнуть тайны бытия»¹.

Более всего интеллектуалов поразило известие о делении атома (из «неделимости» которого мыслители исходили со времен Демокрита), оно породило сентенцию: «материя исчезла». Р. Якобсон вспоминал, как физики, расщепив атом, не без паники писали: «Из физического мира исчезает последний признак субстанции»². В. Кандинский признавался, что известие об этом расщеплении вызвало у него мистические ожидания, отозвалось «подобно внезапному разрушению всего мира»³. С этим открытием живописец и теоретик искусства связывал отход художников от созерцательно-описательных образов. По мнению Н. Бердяева, это известие подводило художников к идее «расщепления человека»: «Дематериализирующийся мир проникает в человека и потерявший духовную устойчивость человек растворяется в разжиженном материальном мире»⁴. Эта сентенция стоила другой, вычитанной в книге Ф. Ницше «Веселая наука»: «Бог умер». Заложенная в ней мысль автора была медленно воспринята во всей глубине ее пророческого содержания — как предсказание кризиса рожденной еще в Античности западной (христианской) философии и эстетики. Бог

¹ Бердяев Н. А. Смысл истории. М. : Мысль, 1990. С. 139.

² Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М. : Прогресс, 1987. С. 416.

³ Мигунов А. С., Перцова Т. М. На рубеже искусства и науки. К творческой биографии В. Кандинского // Искусство. 1989. № 1. С. 32.

⁴ Бердяев Н. А. Кризис искусства. М. : Интерпринт, 1990. С. 10.

в этих словах Ф. Ницше, как объяснил М. Хайдеггер, — это не что иное, как «сверхчувственный мир идеалов, заключающих в себе цель жизни, что возвышается над самой же земной жизнью и тем самым определяет ее сверху и в известном смысле извне»¹. Сомнения Новейшего времени, затрагивавшие, с одной стороны, «сверхчувственный мир идеалов», а с другой — «первоматерию», были сомнениями в верности вчерашних истин, само собой разумеющихся парадигм². Все это влияло на искусство и изменяло его.

Влияние научных открытий на мировоззрение, на творческие искания проявлялось (и проявляется) по-разному. Оно усугубило «скандал в философии», усилило ее позитивистский уклон, что привело к дезавуированию просветительских «обещаний» науки наук. Оно же дало технические решения, которые казались фантастическими. Благодаря этому приключенческая проза стала реально конкурировать в плане увлекательности с прозой научно-фантастической.

Позитивистские воззрения имеют давнюю историю, как направление философской мысли *позитивизм* сложился в последней трети XIX в. Философия позитивизма отличается скромностью обещаний, ее цель ограничена созданием «естественного понятия о мире», задача ученых сведена к описанию мира как «комплекса субъективных ощущений». Поиски ответов на «вечные» вопросы для позитивизма бессмысленны, метафизика исключена как не подлежащая обозрению и измерению. Попутно позитивизму возникло новое движение в искусстве — *натурализм* (он ограничил задачи художника кругом земных забот, положил описание в основу творчества). Позитивизм — не бесплодная ветвь философской мысли; ученые, принявшие его, сделали немало открытий в науке, но позитивизм, образно говоря, лишил мысль крыльев, поэтому его влияние на искусство скорее отрицательно. Одни прозаики Европы и России опробовали каноны позитивизма и натурализма осознанно, другие — неосознанно, но и те, и другие получили малую поддержку читателей. Утилитарная, социально ориентированная литература была отвергнута за невнимание к абсолютному, за «приземление» мысли, за «нравственный материализм» (Д. Мережковский). Ее отвергли символисты (и не только они).

Сомнения в возможности разумного познания первооснов жизни косвенно отразилась на модернизации искусства. Все большее значение приобретала построенная на интуиции образность, а ее творцам открылась познавательная функция образа. Символизм, как указывала З. Минц, «особенно в его “соловьёвской” (мистико-утопической) разновидности, вырос не только на ощущении кризиса познания, но и на постоянных попытках его преодолеть, на борьбе с кантовским агностицизмом»³.

¹ Хайдеггер М. Слова Ницше «Бог мертв» // Вопросы философии. 1990. № 7. С. 147.

² «Обе формулы, — пишет венгерская исследовательница Л. Силард, — означали наступление релятивизма и кризис... веры в развитие (независимо уже от того, что понималось под этим развитием — движение ли истории, развитие ли абсолютной идеи)». (Силард Л. Русская литература конца XIX — начала XX века (1890—1917) : в 2 т. Т. 1. Budapest : Tankonyvkiado, 1983. С. 24.)

³ Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб. : Искусство-СПб, 2004. С. 62.

В начале XX в. была опубликована еще одна удивившая интеллектуалов научная работа — теория относительности А. Эйнштейна. Из нее следовало, что материя, движение, пространство, время — категории взаимозависимые, что все былые (механистические) представления о мироздании ошибочны. Теория Эйнштейна указала на наивность существовавших представлений о физической картине мира, исходивших из того, что мир — это пространство, заполненное материей, пребываемой в длительности, определяемой временем. Е. Замятин, основываясь на этой теории, вывел сумеречную теорию энтропии, объяснявшую неизбежность затухания мировой энергии. Он сделал вывод об отмирании прошлого искусства как не отвечающего эстетическим потребностям нового человека: «После произведенного Эйнштейном геометрически-философского землетрясения — окончательно погибли прежние пространство и время»¹.

Верить в естественно-историческое имманентное развитие материи в Новейшее время стало так же непросто, как и верить в гегелевское «все действительное разумно, все разумное действительно». Классическое противостояние линий Платона и Аристотеля закончилось (или приняло другие формы). Усилились позиции «третьей линии», обещавшей освободиться от недостатков предшествующих школ. Третья линия многолика, она включает и позитивистов, это линия поиска, на которой стояли многие мыслители, и проявлялась она по-разному и задолго до «конца немецкой классической философии» и «кризиса сознания». В начале XIX в. ее представлял прижизненный оппонент оптимистичного Г. Гегеля пессимист А. Шопенгауэр. Первый видел мир творением гармоничного Демиурга, второй — творением дисгармоничной «злой воли». И теория Шопенгауэра, и ницшеанство отразились в художественной литературе.

Претензии к философии на рубеже Нового и Новейшего времени смыкались с укорами в адрес религии. Она обвинялась в том, что не успокоила человека, не примирила с драматизмом быстротекущей жизни, не притупила остроту драматичного вопроса: «Что потом?» В интеллектуальных кругах возникли церковно-реформаторские идеи. Тяготеющий к религиозному реформаторству Д. Мережковский откровенно высказался в поэме «Смерть» (1891): «Богов неведомых ищю / И верить в старых не хочу...» Отчасти этими обвинениями объясняется популярность и А. Шопенгауэра, и Ф. Ницше, назвавшего христианство «религией рабов», призывавшего отказаться от «любви к ближнему» в пользу «любви к дальнему», иначе говоря, к идее совершенного человека будущего. Социально-политические коллизии в мире способствовали распространению таких воззрений.

Богоборческие и атеистические сомнения широко отражены в эпистолярном наследии писателей Новейшего времени. Мироощущение человека, сомневающегося в существовании исходного организующего начала (Абсолюта, Бога), трагично. Это мироощущение, проявлявшееся в европейском сознании XIX в., десятилетия спустя вызвало к жизни особое направление — *экзистенциализм*. А. Блок указал на выразительные отличия между

¹ Замятин Е. О синтетизме // Замятин Е. Я боюсь. Литературная критика. Публицистика. Воспоминания / сост. и комм. А. Ю. Галушкина. М. : Наследие, 1999. С. 78.

трагическим искусством прошлого и настоящего. «Великие художники русские, — писал он, — Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой — погрузались во мрак, но они же имели силы пребывать и таиться в этом мраке: ибо они верили в свет. Они знали свет... Каждый из них... скрежетал зубами во мраке, отчаянье, часто злобе. Но они знали, что рано или поздно *все будет по-новому*, потому что *жизнь прекрасна* [курсив А. Блока — В. М.]»¹. Из рассуждений поэта следует, что его современники потеряли «веру в свет», и, капитулируя перед тьмою, отнесли прекрасное в область несбыточного.

А. Блок говорил о своем круге художников, но убавился оптимизм и у художников вне «блоковского круга». Кризис сознания, в частности, материалистических позиций в философии, подрывал веру в восходящую направленность общего вектора жизни. В Новое время эта вера сложилась в «теорию естественного прогресса», присущую писателям реалистической или народническо-материалистической ориентации. Н. Бердяев, осмысливая порубежное десятилетие с его падением исторического оптимизма, писал: «Можно с большим основанием говорить, что учение о прогрессе было для многих религией, т.е. существовала религия прогресса, которую исповедовали люди XIX века, и она заменяла для них христианскую религию, от которой они отступили»². Эта теория, по мнению философа, показала свою несостоятельность, поскольку обозначилась несостоятельность «идолов», на которых она опиралась.

Поисковым характером времени объясняется поворот внимания людей искусства «серебряного века» к эзотерике. «Это была эпоха... интереса к мистике и оккультизму», — писал Н. Бердяев³. Особый интерес был проявлен к гностике — религиозно-философским учениям раннего христианства о путях и методах проникновения в мир сверхчувственного путем интуитивного созерцания абсолютного начала, Бога⁴.

Кризис «целостного мировоззрения» изменил отношение к творчеству. Появились сомнения в правомерности эпических полотен-обобщений, в правомерности отношения к автору как к «ученому, философу, возвышающемуся над своим временем, способному познать его и понять, а затем и объяснить читателю»⁵. Именно тогда возник вопрос: есть ли у романа будущее? Итальянский философ Д. Пачини объяснил причины ироничного недоверия читателей XX в. к попыткам современников сказать «новое слово» утратой универсальной истины, тем, что само их слово не имеет

¹ Блок А. А. Собр. соч. : в 8 т. Т. 6. М. ; Л. : Государственное издательство художественной литературы, 1962. С. 13. Это сказано в спорной публицистической статье 1918 г. «Интеллигенция и революция», однако автор верно описывает умонастроение современников в предшествовавшие годы.

² Бердяев Н. А. Смысл истории. С. 145.

³ Бердяев Н. А. Самопознание (опыт философской автобиографии). М. : Лениздат, 1991. С. 140.

⁴ Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. Исследования и материалы. М. : Новое литературное обозрение, 1999. С. 5—20.

⁵ Ржевская Н. Ф., Наркирьер Ф. С. Франция // История всемирной литературы : в 9 т. Т. 8. М. : Наука, 1994. С. 222.

«гарантии Абсолютного»¹. Профессор А. Введенский опубликовал цикл статей под заголовком «Целостное мировоззрение как условие государственного строительства». Он доказывал, что «целостное мировоззрение» — не фикция, что оно влияет и на большие, и на малые дела людей².

Эпоху начала XX в. называли «промежутком», писали о ее «переходном» характере, однако нет оснований считать, что она завершена: новые парадигмы взамен утраченных не найдены. Мировидение современного человека не так уж значительно отличается от мировидения человека начала века минувшего, это отражается и в недавней, и в текущей литературе (современный человек обрел относительно спокойное «позитивистское» отношение к утрате «целостного мировоззрения»), поэтому изучение рубежа Нового и Новейшего времени, перипетий самопознания людей тех лет интересно не только с исторической точки зрения.

«Эпохи перемен» болезненны для масс, но они активизируют процессы в искусстве, поисковый характер творчества. Они побуждают художников к поиску оригинальных идей, форм, приемов эмоционального воздействия на человека. Из этого, думается, правомерен вывод: **активизация мышления и воображения в Новейшее время способствовала динамичному развитию европейского и, в частности, русского искусства**. Образно говоря, цветы «серебряного века», а затем и последующих десятилетий выросли на драматической почве великого кризиса, глобальных сдвигов и мировоззренческих перемен. Речь в данном случае идет о высоком искусстве, о художниках, обращавшихся к абстрактной образности, аллегоричности, уходивших от вопросов быта к вопросам бытия.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Что имел в виду А. Белый, говоря о «кризисе сознания», преодолен ли этот кризис в XX — начале XXI в.?
2. Какие явления на рубеже Нового и Новейшего времени способствовали возникновению модернистского (символистского) направления в образном творчестве?
3. Найдите примеры отражения тенденций, возникших в начале XX в., в произведениях современных авторов.

Темы для индивидуальных сообщений

1. «Русские сезоны» в Западной Европе начала XX в.
2. Насущные проблемы российской жизни в дневниковых записях (на выбор) писателя начала XX в.

Рекомендуемая литература

1. Серебряный век: мемуары / сост. Т. Дубинская-Джалилова. — М. : Известия, 1990.

¹ Пачини Д. О философии Достоевского. М. : Прометей, 1992. С. 6.

² См.: Введенский А. Целостное мировоззрение как условие государственного строительства // Московские ведомости. 1900. Май. № 104, № 108, № 118, № 119.

2. *Бердяев, Н. А.* Кризис искусства / Н. А. Бердяев. — М. : Интерпринт, 1990.
3. *Белый, А.* Символизм как миропонимание. Кризис культуры / А. Белый. — М. : Республика, 1994.
4. Русская литература XX в. (1890—1910 гг.) / под ред. С. А. Венгерова. — М. : Республика, 2004.

Глава 1

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ МНОГОГОЛОСИЕ «СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА»

1.1. Пути, перепутья, традиции и новаторство в поэзии. Течения, направления, личности

В конце XIX в. русская поэзия вступила в новый, сравнительно короткий (1890—1917), но насыщенный яркими художественными явлениями этап. Пожалуй, впервые после пушкинской эпохи («золотого века») поэзия вышла на авансцену общекультурной жизни страны. Переход от классической эпохи к новому литературному времени отличался стремительной — по меркам XIX в. — сменой эстетических ориентиров, кардинальным обновлением литературных приемов. Особенно динамично в это время обновлялась модернистская поэзия. *Модернизм* — направление в искусстве и литературе конца XIX — начала XX в., характеризующееся преодолением исторического опыта литературного творчества, стремлением утвердить новые начала искусства, непрерывным обновлением художественных форм. Позднее эта поэзия заслужила название «поэтического ренессанса» или «серебряного века».

Прежде всего, в модернизме перестраивается тематический строй лирики. Традиционная тема природы становится менее значимой, чем тема современного города. Социальные мотивы, в большей степени определявшие облик поэзии Н. Некрасова и его последователей, хотя и не исчезают, но оказываются подчиненными другим мотивам творческого поиска и самоутверждения.

По сути дела, модернизм пытался создать новую философию культуры, стремился выработать новое универсальное мировоззрение. То впадая в крайности индивидуализма и субъективизма, то преодолевая их, модернисты по-новому поставили вопрос об общественной роли художника, начали движение к созданию таких форм искусства, переживание которых могло бы вновь объединить людей. При внешних проявлениях элитарности и формализма модернизм сумел на практике наполнить работу с художественной формой новым содержанием.

Главные художественные достижения в поэзии конца XIX — начала XX в. были связаны с деятельностью художников модернистских течений — символизма, акмеизма и футуризма.

Символизм — первое из модернистских течений в России. По времени формирования и по особенностям мировоззренческой позиции в русском

символизме выделяются два основных этапа. Поэтов, дебютировавших в 1890-е гг., называют «старшими символистами» (В. Брюсов, К. Бальмонт, Д. Мережковский, З. Гиппиус, Ф. Сологуб и др.). В 1900-е гг. возникает новое поколение, называемое «младосимволистами» (А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов и др.). «Старших» и «младших» символистов разделял не столько возраст, сколько разница мироощущений и направленность художественного творчества. Младосимволисты, преодолевая декадентские настроения первых символистов, стремились стать выразителями абсолютных истин, божественных знаний.

Философия и эстетика символизма складывались под влиянием различных мыслителей — от Платона до Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, В. Соловьева. Традиционной идее познания мира символисты противопоставили идею преображения мира в процессе творчества. Цель искусства для символистов — проникнуть в тайну мира («прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей»), а затем преобразить действительность с помощью искусства¹. Именно поэтому в символизме происходит смешение текста искусства и текста жизни. «Если возможно говорить о В. Соловьеве, о поэтах и художниках будущего как теургах, — писал Вяч. Иванов, — возможно говорить и о мифотворчестве, исходящем от них или через них»². *Мифотворчество* (а в этом поэты видели средство сблизить и даже слить воедино жизнь и искусство; преобразовать реальность на путях искусства) — устойчивая черта их и мировоззрения, и поэтики. В связи с этим в модернистской поэзии возрастает роль игры, театрализации, «сценических» импровизаций. Лирическое «я» раскрывается у многих поэтов в череде перевоплощений, масок.

Главным же средством передачи тайных смыслов «мира иного» стал символ, иначе говоря, — образ неисчерпаемой многозначности. «Символ — не аллегория, символ может развернуться в миф», — писал Вяч. Иванов, — поскольку он «неисчерпаем и беспределен в своем значении»³. Поэтому, например, знаменитое стихотворение А. Блока «Незнакомка» (1906) и в целом и в частности имеет самые разные интерпретации:

И странной близостью закованный,
Смотрю за темную вуаль,
И вижу берег очарованный
И очарованную даль...

Здесь она — явление иного мира (идеальной реальности) в мире земном, поэт соединяет «вечное с его пространственными и временными проявлениями» и дает «познание Платоновых идей»⁴. Символисты для воплощения той или иной сущности искали словесный образ, в котором изначально

¹ *Иванов Вяч. И.* Две стихии в современном символизме // Русские философы. Конец XIX — середина XX века: Антология. М. : Книжная палата, 1993. С. 220.

² *Иванов Вяч. И.* Мысли о символизме // Поэтические течения в русской литературе конца XIX — начала XX века: Хрестоматия. М. : Высшая школа, 1988. С. 66.

³ *Иванов Вяч. И.* Поэт и чернь // *Иванов Вяч. И.* Собрание сочинений : в 6 т. Т. 1. Brussel : Foyer oriental chrétien, 1971. С. 709—714.

⁴ *Белый А.* Символизм как миропонимание. М. : Республика, 1994. С. 70.

был бы задан некий второй план. И этот второй план оказывается главным, а непосредственное, прямое значение словесного образа — второстепенным. Слово становится «вместилищем» значений, не свойственных естественному языку.

Творчество в понимании символистов — интуитивное созерцание тайных смыслов, доступное лишь избранному, художнику. Изложить рационально созерцаемые «тайны» невозможно, невозможно выразить логично, в слове, инобытие, тайны мира. Эта идея сформулирована в известном стихотворении Вл. Соловьева «Милый друг, иль ты не видишь...» (1895), ставшим для символистов поэтическим манифестом:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами —
Только отблеск, только тени
От незримого очами?

Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий —
Только отклик искаженный
Торжествующих созвучий?

Милый друг, иль ты не чувствуешь,
Что одно на белом свете —
Только то, что сердце к сердцу
Говорит в немом привет?

Согласно эстетике символистов, от художника требуется сверхрациональная чуткость, владение искусством намека; ценность поэтической речи — в «недосказанности», «утаенности смысла», иначе говоря, в символизации. С этим связана и их ориентация на музыкальность как на самое «невещественное» из искусств: «из символа брызжет музыка..., музыка выражает сущность Мировой Воли в ее чистом виде. Она минует сознание»¹.

Понятие «музыки» использовалось символистами в двух разных аспектах — общемировоззренческом и техническом. В первом, общеполитическом значении, музыка для них — универсальная метафизическая энергия, первооснова всякого творчества. Во втором значении «музыка» значима для символистов как ритмически организованная структура стиха, то есть как максимальное использование музыкальных композиционных принципов в поэзии. Стихотворения символистов порой строятся как поток словесно-музыкальных созвучий. Например, у К. Бальмонта:

Вечер. Взморье. Вздохи ветра.
Величавый возглас волн.
Близко буря. В берег бьется
Чуждый чарам черный челн.

«Челн томленья», 1894

По-новому строились в символизме отношения между поэтом и его аудиторией. Поэт-символист не стремился быть общепонятным, потому что такое понимание основано на обыденной логике. Он обращался не ко

¹ *Белый А.* Символизм как миропонимание. С. 70.

всем, не к читателю-потребителю, а к «посвященному», к читателю-соавтору. Символистская лирика будила «шестое чувство» в человеке, обостряла и утончала его восприятие, развивала родственную художественной интуицию. Для этого символисты стремились максимально использовать ассоциативные возможности слова, подключали к восприятию мотивы и образы разных культур, широко пользовались явными и скрытыми цитатами. Излюбленным источником художественных реминисценций для них была греческая и римская мифологическая архаика. Исторические и мифологические сюжеты стали в их творчестве арсеналом универсальных психологических и философских моделей, удобных и для постижения и отображения глубинных особенностей человеческого духа, и для воплощения современной духовной проблематики. Так, ницшеанский культ сильной, пассионарной личности (в том числе и личности современного поэта), способной изменить действительность, воплощен В. Брюсовым в образе ассирийского царя-завоевателя:

Я — вождь земных царей и царь, Ассаргадон.
Владыки и вожди, вам говорю я: горе!
Едва я принял власть, на нас восстал Сидон.
Сидон я ниспроверг и камни бросил в море.
.....
Кто превзойдет меня? Кто будет равен мне?
Деянья всех людей — как тень в безумном сне,
Мечта о подвигах — как детская забава.
Я исчерпал до дна тебя, земная слава!..

«Я — вождь земных царей и царь, Ассаргадон...», 1897

В художественном пространстве произведения (цикла, сборника) у символистов наблюдается стремление к объединению разноплановых мифологических образов. В брюсовском цикле «Любимцы веков» рядом Ассаргадон и Психея, жрец Изиды и Цирцея, Кассандра и Моисей, Рамсес и халдейский пастух.

Символисты обогатили поэтическую культуру множеством открытий. Они придали поэтическому слову неведомые прежде подвижность и многозначность, научили поэзию открывать в слове дополнительные оттенки и грани смысла. Плодотворными оказались их поиски в сфере поэтической фонетики: мастерами выразительного ассонанса и эффектной аллитерации были К. Бальмонт, В. Брюсов, И. Анненский, А. Блок, А. Белый. Расширились ритмические возможности русского стиха, разнообразнее стала строфика.

Художественного совершенства русский символизм достиг в творчестве А. Блока. Книга «*Стихи о Прекрасной Даме*» (1898—1904) — яркое отражение поэзии младших символистов. Ее появление было связано с важными событиями в жизни А. Блока. Первое из них — глубокое чувство к Любови Дмитриевне Менделеевой, будущей супруге. Второе — увлечение идеями философа В. Соловьева. Молодому поэту была близка соловьевская идея о существовании еще одной ипостаси Абсолютного начала — Божественной мудрости, Софии. Она — небесный аспект Души Мира и Вечной Женственности. В стихотворениях Блока отразилась мысль философа о том, что в земной любви всегда проявляется отблеск любви небесной:

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо —
Все в облике одном предчувствую Тебя.
Весь горизонт в огне — и ясен нестерпимо,
И молча жду, — тоскуя и любя...

«Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...», 1901

Сюжетом цикла становятся взаимоотношения лирического героя (Рыцаря, Поэта, Инока, Князя) и его возлюбленной (Царевны, Царицы, Дамы, Святой, Весны, Девы). Лирический герой пребывает в условном мире, в молитвенном ожидании:

Вхожу я в темные храмы,
Совершаю бедный обряд.
Там жду я Прекрасной Дамы
В мерцаньи красных лампад...

«Вхожу я в темные храмы...», 1902

Его переживания почти лишены признаков земной чувственности, так же, как облик героини — земных черт. Мир ранней лирики Блока лишен вещественности, постоянности. Мотив изменчивости земного бытия («Но страшно мне: изменишь облик Ты») станет одним из ключевых для творчества Блока, как и мотив «сна жизни».

В противовес символизму в начале 1910-х гг. возникло новое модернистское течение — *акмеизм* (от греч. ἀκμή — «высшая степень чего-либо», «расцвет», «вершина», «острие»). Ядро акмеистического объединения «Цех поэтов» составили Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам, С. Городецкий, В. Нарбут, М. Зенкевич и др. К 1913 г. течение заявило о себе первыми поэтическими сборниками (А. Ахматова «Вечер», 1912; В. Нарбут «Аллилуйя», 1912; М. Зенкевич «Дикая порфира», 1912; О. Мандельштам «Камень», 1913) и программными статьями Н. Гумилева и С. Городецкого («Аполлон». 1913. № 1).

В мировоззренческом плане акмеизм — это своего рода коррекция символизма, прежде всего, в сфере методов художественного познания. «Борьба между акмеизмом и символизмом, — заявил С. Городецкий, — есть прежде всего борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю. Символизм, в конце концов, заполнив мир “соответствиями”, обратил его в фантом». Цель искусства у акмеистов та же, что у символистов — проникнуть в тайны бытия. Разница заключается в том, что символисты хотели постичь «запредельные» тайны мира, акмеисты — реально существующие. Принципом, обеспечивающим единство и тождественность бытия, согласно акмеистам, становится слово, которое связывает в единое целое «вещное» и «вечное», «бытийственное» и «бытовое», пространственную и временную разрозненность явлений.

Акмеистическое слово уже не *намекает* (о неких запредельных ценностях), как символистское слово, а *живописует* (реальные объекты). Оно столь же реально, как и вещи, которые оно отражает. Таким образом, по отношению к вещи слово выступает как «душа», а по отношению к мыслеобразу — как плоть, оформляющая его, не дающая ему ускользнуть

в небытие (об этом стихотворение О. Мандельштама «Ласточка», 1920). Поэтому Мандельштам называл слово то «Психеей», то камнем. В теории и в художественной практике акмеисты на первый план выдвигали категорию «существования» и постулировали «безоговорочное приятие... этого мира». При этом у каждого из акмеистов представление о «здешнем» мире было различным.

В эстетике Мандельштама «здешний» мир — это предметы, втянутые в круг человеческого бытия, обжитое, «окультуренное» пространство. Главная онтологическая ценность для него — это само существование как таковое; недаром он провозглашал: «Любите существование вещи больше самой вещи, а свое бытие больше самих себя». У Гумилева «здешний» мир — это девственная, экзотическая природа (циклы «Озеро Чад», «Абиссинские песни»), а также исторические реалии, знаменующие обновление мира («Открытие Америки», «Сон Адама», «Звездный ужас», «Поэма начала», «Гондла»). Подобные образы и мотивы нарушали автоматику обыденного восприятия, воспринимались как «первородные начала» мира, подчеркнута «настоящие», «бытийствующие». У Ахматовой — это реальность любовных переживаний, парадоксально сопряженных с природными явлениями и вещным миром. Например:

Высоко в небе облачко серело,
Как беличья расстеленная шкурка.
Он мне сказал: «Не жаль, что ваше тело
Растает в марте, хрупкая Снегурка!

«Высоко в небе облачко серело...», 1911

В поэзии М. Зенкевича субстанциональной основой бытия служит земная твердь, плоть, материя, образы которой становятся доминирующими в его ранних книгах. В творчестве В. Нарбута «посюстороннее» бытие — это картины деревенского быта, тесно переплетенные с мифологическими образами, заимствованными из «низовой» славянской мифологии и украинского фольклора.

Установка на самоценность бытия трансформировалась в прием «суверенного» изображения реальных явлений. Вещи показаны таким образом, что процесс их чувственного восприятия часто остается «за кадром». В результате вещные образы в пространстве стихотворения выдвигаются на первый план, выступают не только как элементы пейзажа или интерьера, но и как самоценные феномены. Причем значимыми оказываются даже самые обычные явления. Например, у Ахматовой:

Дверь полуоткрыта,
Веют липы сладко...
На столе забыты
Хлыстик и перчатка...

«Дверь полуоткрыта...», 1911

Отсюда и скрупулезная проработка деталей, изображающих мир в пластических формах, звуках, запахах, цвете и фактуре материала. Например, у Мандельштама:

Ткань, опьяненная собой,
Изнеженная лаской света,
Она испытывает лето,
Как бы не тронута зимой...

«Медлительнее снежный улей...», 1910

Ориентация на самоценность бытия привела к формированию квази-эпических жанров (близких к балладе и лирической новелле), ибо воплощение реального мира с его событийной динамикой требовало особой сюжетной организации материала.

У каждого из акмеистов наблюдается свой тип сюжетных построений. Так, сюжеты ахматовских стихотворений построены на игре с внешним и внутренним планом изображения:

Как забуду? Он вышел, шатаясь,
Искривился мучительно рот...
Я сбежала, перил не касаясь,
Я бежала за ним до ворот.

«Сжала руки под темной вуалью...», 1911

Особый строй мироощущения ранней Ахматовой, воплотившийся в поэтике «*Вечера*» (1912) и «*Четок*» (1914), родился из пересечения двух начал: обостренного восприятия внешнего бытия и экстатического напряжения внутренней жизни. Визуальные картины реальности дополняются фиксациями форм внутреннего состояния, которые чаще всего составляют диалогическую параллель или антитезу первым:

Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки.
Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.

«Так беспомощно грудь холодела...», 1911

С другим типом сюжетных построений мы сталкиваемся у Н. Гумилева. Многие его ранние стихотворения, продолжая западноевропейскую балладную традицию, построены на экзотическом или легендарно-историческом сюжете. Еще более усложнены «лирические баллады» последнего сборника «*Огненный столп*» (1921), в которых происходит причудливое совмещение и наложение сразу нескольких граней сознания и «измерений» реальности. Яркий пример — его «Заблудившийся трамвай» (1921):

Где я? Так томно и так тревожно
Сердце мое стучит в ответ:
Видишь вокзал, на котором можно
В Индию Духа купить билет?

Вывеска... кровью налитые буквы
Гласят — «Зеленая», — знаю, тут
Вместо капусты и вместо брюквы
Мертвые головы продают...

У О. Мандельштама сюжетным импульсом являются поиски тождества явлений, поэтому сюжетообразующую роль у него нередко играют мифологические или литературные ассоциации:

Природа — тот же Рим и отразилась в нем.
Мы видим образы его гражданской мощи
В прозрачном воздухе, как в цирке голубом,
На форуме полей и в колоннаде рощи...

«Природа — тот же Рим и отразилась в нем...», 1914

С началом Первой мировой войны и последовавшей за ней революцией и разрухой в акмеистической поэзии усиливаются поиски онтологического единства мира. Это сказалось на концепции слова. Гумилеву принадлежит и одно из ярких поэтических воплощений акмеистической концепции слова в одноименном стихотворении «Слово» (1921). Поэт рисует картину поистине огромной власти слова над миром в древности:

В оный день, когда над миром новым
Бог склонял лицо Свое, тогда
Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города.

Вводя в текст цитату из Иоанна Богослова («В начале было Слово», Иоанн, 1:1), автор как бы возвращается к начальной теме, но слово здесь имеет не сакрально-магический статус, который имело в древности, оно предстает как высшее священство, тождественное Богу:

Но забыли мы, что осияно
Только слово средь земных тревог,
И в Евангелии от Иоанна
Сказано, что Слово это — Бог.

Судьбы поэтов-акмеистов сложились трагически: Гумилев расстрелян по обвинению в участии в контрреволюционном заговоре, Мандельштам и Нарбут погибли в лагере, Ахматова и Зенкевич были обречены на многолетнее молчание. Именно антиутопические установки акмеистов, понимание и точный художественный анализ происходящего позволили лучшим из них стать «голосом эпохи», дать глубокие ответы на вызовы времени.

Футуризм (от лат. *futurum* — «будущее») как литературное течение возникает в Италии и России в 1910 г. Тогда вышел в свет первый футуристический сборник «*Садок судей*» (среди авторов Д. Бурлюк, В. Каменский и В. Хлебников). Впоследствии эти поэты объединились с В. Маяковским и А. Кручёных и составили группу кубофутуристов, поэтов «Гилеи» (Гилея — древнегреческое название Таврической губернии, где жил отец Д. Бурлюка, в его имени отдыхали поэты нового объединения). Родственные наиболее известные группы — эгофутуристы (И. Северянин, К. Олимпов, И. Игнатъев, В. Гнедов), «Мезонин поэзии» (В. Шершеневич, Р. Ивнев, Хрисанф), «Центрифуга» (Н. Асеев, Б. Пастернак, С. Бобров, К. Большаков).

Литературный футуризм был тесным образом связан с авангардными группировками живописцев: «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Союз молодежи». Футуризм претендовал на вселенскую миссию: в качестве

художественной программы была выдвинута мечта-утопия о рождении сверхискусства, способного изменить и преобразить мир. Поэты-футуристы откликались на новейшие научные и технологические достижения. Стремление к рациональному обоснованию поэтического творчества, опора на фундаментальные науки (физику, математику, лингвистику) отличали футуризм от других модернистских течений. Так, например, Хлебников пытался предложить человечеству новый универсальный язык («заумный язык») и открыть «законы времени».

Мироздание во всей бесконечности пространства и времени воспринималось футуристами как аналог грандиозной сцены. Грядущая революция (футуристы сочувствовали левым политическим партиям) была желанна потому, что воспринималась как своего рода массовое художественное явление, вовлекающее в игру весь мир. После Февральской революции 1917 г. футуристы «Гилеи» и близкие к ним художники-авангардисты образовали «Правительство Земного Шара». Программным для футуристов стал эпатаж обывателя, создание атмосферы литературного скандала, освистывания и осмеяния. Оптимальной читательской реакцией, с точки зрения поэтов, были не сочувствие и признание, а агрессивное неприятие.

В стилевом отношении поэтика футуризма развивала и усложняла символистскую установку на обновление поэтического языка. Главный технический принцип их работы — принцип «сдвига», канон «сдвинутой конструкции». Этот принцип был перенесен в литературу из живописной практики авангардистов. В литературных текстах принципы «сдвинутой конструкции» были распространены на фонетику, лексику, синтаксис. Лексическое обновление достигалось, например, депоэтизацией языка, введением профессионализмов, вульгаризмов, технических терминов и т.д. Примером может служить известное стихотворение Д. Бурлюка «Мертвое небо» (1910):

«Небо — труп»!! не больше!
Звезды — черви — пьяные туманом
Усмиряю боль шелестом обманом.
Небо — смрадный труп!..

Слово у футуристов лишалось ореола сакральности, его можно было менять, создавать новые комбинации морфологических и даже фонетических элементов: так, самоназванием поэтов становится слово «будетляне». Самый радикальный «заумник» А. Кручёных предлагал вместо «затасканного» слова «лилия» сконструированное им слово «еуы», сияющее «первоначальной чистотой». Новое отношение к слову как к конструктивному материалу привело к активному созданию неологизмов, переразложению и новому соединению слов. Например, у В. Хлебникова:

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лиэээй — пелся облик,
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

«Бобэоби пелись губы...», 1908—1909

Синтаксические смещения проявлялись у футуристов в нарушении законов лексической сочетаемости слов, отказе от знаков препинания; делались попытки ввести «телеграфный» синтаксис, использовать музыкальные и математические знаки, разнообразные графические символы. Футуристы придавали большое значение визуальному воздействию художественного текста. Отсюда разнообразные эксперименты с фигурным расположением слов, использование разноцветных и разномасштабных шрифтов, обыгрывание фактуры полиграфического материала (издание книг на обойной бумаге, расположение строчек «лесенкой», выделение особыми шрифтами отдельных слов, внутренних рифм). Так, согласно их важнейшему творческому принципу, форма становилась содержанием. Вот известное стихотворение А. Кручёных:

Дыр бул щыл
убещщур
скум
вы со бу
р л ээ

«Дыр бул щыл...», 1913

Новые эстетические возможности были развиты футуристами в связи с ориентацией многих из них уже не на читаемый, а на произносимый текст. Поэзия, согласно представлениям поэтов, должна вырваться из темницы книги и зазвучать на улице, на площади. С этим связаны поиски новых ритмов, обращение к тоническому стихосложению, причудливым рифмам, особой инструментовке. С этой же тенденцией связана жанровая перестройка творчества: привлечение элементов лубочной поэзии, частушек, фольклорных заговоров, рекламы. Обращение к художественному примитиву и фольклорным жанрам было проявлением антииерархичности, эстетического бунтарства футуристов.

Одним из самых ярких новаторов стиха был В. Маяковский. Цель творчества настоящего поэта (кубофутуриста) — преобразование бытия и человека, создание нового мира. Именно с этим связан его поиск небывалых образов и ритмов. Маяковскому важен был «пафос социалиста, знающего неизбежность крушения старья».

Основная тема дореволюционной лирики Маяковского — трудные взаимоотношения лирического героя с «городом и миром»:

Я сошью себе черные штаны
из бархата голоса моего.
Желтую кофту из трех аршин заката.
По Невскому мира, по лощеным полосам его,
профланирую шагом Дон-Жуана и фата.

Пусть земля кричит, в покое обабившись:
«Ты зеленые весны идешь насиловать!»
Я брошу солнцу, нагло ослабившись:
«На глади асфальта мне хорошо грассировать!»

«Кофта фата», 1914

Соответственно, центральный конфликт — конфликт между поэтом и толпой (характерное стихотворение — «Вам!», 1915), «миром идеальным» (души, внутреннего мира) и «миром реальным» («грубой» действительностью) — «Послушайте!», 1914; «Скрипка и немножко нервно», 1914):

Все вы на бабочку поэтиного сердца
взгромоздитесь, грязные, в калошах и без калош.
Толпа озверев, будет тереться,
ощетинит ножки стоголавая вошь.

А если сегодня мне, грубому гунну,
кривляться перед вами не захочется — и вот
я захохочу и радостно плюну,
плюну в лицо вам
я — бесценных слов транжир и мот.

«Нате!», 1913

Лирический герой Маяковского — это, чаще всего, своего рода сверхчеловек, попирающий законы и нормы поведения, но при этом страдающий и одинокий:

... Все равно
любовь моя —
тяжкая гиля ведь —
висит на тебе,
куда ни бежала б.
Дай в последнем крике вырветь
горечь обиженных жалоб...

«Лиличка! (Вместо письма)», 1916

В отличие от поэтов-символистов, отрицая этот мир, поэты-футуристы противопоставляют ему не мир «вечных сущностей», а мир *грядущего*.

Футуризм оказался творчески продуктивен: он заставил переживать искусство как проблему жизни, изменил отношение к явлению понятности-непонятности в искусстве. Важное следствие футуристических экспериментов — осознание того, что непонимание или неполное понимание в искусстве — не всегда недостаток, а порой необходимое условие полноценного восприятия. Само приобщение к искусству в этой связи понимается как труд и сотворчество.

При общем взгляде на модернистскую поэзию заметны некоторые универсальные тенденции. Общими для поэзии всех трех модернистских направлений были мифотворческие тенденции. Столь интенсивного обращения к античной культуре, к библейской (ветхозаветной и христианской) и другим мифологиям не знала литература предшествующих веков. Общей специфической чертой литературы модернизма было стремление к синтезу искусств: символизм, как известно, тяготел к музыке, акмеизм и футуризм — к изобразительным видам искусства (архитектуре и живописи). Искусство воспринимается здесь как продолжение жизни, жизнь — как продолжение искусства. Мощные смысловые потенции модернистского слова реализовались в художественной практике поэтов «серебряного века» в феномене, который в современной филологической науке получил