

ВЫСШЕЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА

Под редакцией С. И. Тиминой

*Учебное пособие
для студентов учреждений
высшего профессионального образования*



Москва
Издательский центр «Академия»
2011

УДК 821.161.1(075.8)
ББК 83.3(2Рос-Рус)бя73
Р892

Авторы:

С. И. Тимина — Введение, гл. 9; *Н. Ю. Грякалова* — гл. 1;
О. А. Лекманов — гл. 2; *В. Н. Альфонсов* — гл. 3; *А. А. Кобринский* — гл. 4, 7;
М. А. Левченко — гл. 5, 8; *В. Е. Васильев* — гл. 6, 10; *Н. Н. Кякшто* — гл. 11;
М. А. Черняк — гл. 12

Рецензенты:

ведущий научный сотрудник Института русской литературы
(Пушкинского Дома) РАН, кандидат филологических наук *Ю. М. Прозоров*;
доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы
Санкт-Петербургского государственного университета *И. Н. Сухих*

Научный редактор

доктор филологических наук, профессор *С. И. Тимина*

Русская литература XX века: учеб. пособие для студ. учрежде-
ний высш. проф. образования / [С. И. Тимина, Н. Ю. Грякалова,
О. А. Лекманов и др.] ; под ред. С. И. Тиминой. — М.: Изда-
тельский центр «Академия», 2011. — 368 с.

ISBN 978-5-7695-6779-7

В пособии представлена богатая, сложная, разнообразная и обновленная картина развития русской литературы XX века. Избранная концепция определяет и пронизывает всю структуру книги, логика концепции обуславливает весь содержательный «маршрут» — от символизма, акмеизма и футуризма до пост-модернизма и литературных явлений последних лет.

Для студентов учреждений высшего профессионального образования.

УДК 821.161.1(075.8)
ББК 83.3(2Рос-Рус)бя73

Оригинал-макет данного издания является собственностью Издательского центра «Академия», и его воспроизведение любым способом без согласия правообладателя запрещается

© Тимина С. И., Грякалова Н. Ю., Лекманов О. А.,
Альфонсов В. Н., Кобринский А. А., Левченко М. А.,
Васильев В. Е., Кякшто Н. Н., Черняк М. А., 2011

© Образовательно-издательский центр «Академия», 2011

© Оформление. Издательский центр «Академия», 2011

ISBN 978-5-7695-6779-7

Введение

РУССКИЙ XX ВЕК

Чудовищный, потрясающий век! Когда сейчас, под занавес, пробуешь окинуть его взглядом, дух захватывает, сколько он вместил разнообразия, величия, событий, насильственных смертей, изобретений, идей. Эти сто лет по густоте и масштабу событий сравнимы с тысячелетиями, быстрота и интенсивность перемен нарастают в геометрической прогрессии... И насколько все еще более непредсказуемо!

М. С. Харитонов, «Мой век»

Воссоздание целостной картины историко-литературного развития русского XX столетия сегодня является труднейшей исследовательской задачей, над решением которой бьются специалисты многих исследовательских институтов, кафедр российских университетов. Отгороженные ранее железным занавесом, западные слависты также участвуют своими книгами, статьями в общем размышлении о том, что являет собой феномен русской литературы, предлагая свою точку зрения.

Социальные потрясения, революции, войны, массовые репрессии превратили российское культурное пространство в некий полигон, где в период советского времени литературе отводилась роль приводного ремня большой машины идеологического управления массами. Неоднократная смена культурных, политических парадигм в течение столетия приводила к потрясениям на уровне сознания, морали и нравственности, а особенно остро в художественном сознании творцов культуры. От Серебряного века к эпохе соцреализма, через выпадение огромных пластов культуры, философии, литературы в океан «волн» русской эмиграции, через застойный губительный упадок и переход в буйство неукротимого плюрализма 1990-х годов — такова амплитуда раскачивания лодки культур на протяжении обозримого времени.

Между тем, завершая XX век, русская литература совершила важнейший шаг в своей эволюции. Сегодня с полным основанием

можно говорить о том, что усилиями самых разных писателей русская литература вернула себе давно утраченное лицо и право быть равной и свободной среди других видов искусств; не носительницей партийно-государственных функций по идеологическому воспитанию граждан, не оптимистическим рупором всенародного счастья и благополучия, не созидательницей псевдореальности, а творцом искусства средствами художественного Слова; искусства столь же самостоятельного, автономного и авторитетного, как Музыка, Живопись, Архитектура и т. д.

Аналитически осмысливая значимость этого процесса, наши критики жестко подводили итог происходящих перемен: «Поэт в России больше, чем поэт», — сказал Евтушенко, желая тем самым воспеть положение поэта в России и не понимая, видно, того, что поэт в таком положении оказывается *меньше*, чем поэт, поскольку происходит его вырождение. В России литератор часто был призван исполнять сразу несколько должностей одновременно: быть и священником, и прокурором, и социологом, и экспертом по вопросам любви и брака, и экономистом, и мистиком — и нередко оказывался *никем* именно как литератор, не чувствуя особенностей художественного языка и образного парадоксального мышления. Он «нанимал» стиль, как *gent-a-sag*, лишь бы только добраться до цели своего социального назначения. Оттого-то у нас до сих пор подозрительно относятся к иронии, видя в ней нарушительницу серьезного взгляда на литературу как общественного просветителя, оттого-то игровой элемент в искусстве раздражает функционеров от литературы не меньше, чем политическая крамола Солженицына¹.

Корни этого процесса возвращения литературы в лоно национальной и мировой культуры содержатся во всей сумме социально-нравственных потрясений конца русского XX века. Разомкнув культурное пространство, эта эпоха создала положение, уникальное в истории мировой культуры.

Прежде всего современные процессы развития литературы происходят в ситуации, когда ломка истории разрушила логику историко-культурной эволюции. На наших глазах сомкнулись начало и конец века. В русской литературе конца века произошла встреча гениев, не узнавших друг друга при жизни: Владимира Набокова, Михаила Булгакова, Вячеслава Иванова. К берегам отечественной литературы хлынули волны литературной эмиграции; из цензурных досье и сокровенных писательских архивов пришла отрешенная и запрещенная, в значительной степени первоклассная литература. Вышли на отечественный небосклон забытые или сброшенные звезды литературы: Зинаида Гippiус, Дмитрий Мережковский, Георгий Иванов, Осип Мандельштам, Иосиф Бродский и многие другие. Наконец, битва с собственным соцреалистическим прошлым привела и продолжает вести к неукротимой энергии поиска новых эстетических путей (часто под знаком энергии «наоборотничества»). На перестроечной и

постперестроечной ниве искусства всходят такие плоды, как модерн и постмодерн, авангард и поставангард, сюрреализм, импрессионизм и даже постсоцреализм.

При всей ошеломляющей новизне происходящих процессов в сфере литературы и культуры мы наблюдаем и внутренние закономерности эволюции, кроющиеся в обращении к национальному опыту и высоким эстетическим традициям, формировавшимся веками. Разрабатывая концепцию литературного развития в XX веке, авторы этого пособия понимали, что в самой динамике литературных школ, направлений и методов воссоздаются, даже при отталкивании от «старых» форм, сложнейшие взаимовлияния, перекличка, внутренний диалог традиций.

В свете сказанного об обретенной литературой подлинной «родовой» свободы творчества, о добровольном ее отказе от роли Мессии, оглядываясь на весь ее длительный и многотрудный путь, мы отчетливо понимаем, что истинное творчество всегда несло в себе непреходящие ценности, которые позволяли отнести к литературе прежде всего как к явлению искусства. С высоты завершающего свой путь XX столетия есть возможность увидеть определенные закономерности в ходе эволюции русской литературы: развиваясь в течение века в самой неблагоприятной исторической и политической ситуации (войны, революции, государственные потрясения и т.д.), русская литература не прекращала интенсивные эстетические поиски, наращивая на пути художественных исканий новые, существенные художественные открытия.

Для воссоздания «портрета» русской литературы XX столетия прежде всего была необходима историко-литературная концепция, объединяющая названные ранее эволюционные составляющие.

Авторы уверенно отказались принять за основу так называемый *принцип периодизации*. В не столь отдаленных по времени написания учебниках русской литературы XX века эти схемы вульгаризированы, их определяют не законы собственно литературной эволюции, а политические, идеологические, экономические события в стране (съезды партии, этапы коллективизации, индустриализации и т.п.).

Достаточно обветшалой выглядит сегодня и тенденция *проблемно-тематического* описания пути развития литературы: деревенская, производственная литература об интеллигенции, о революции и гражданской войне, о молодежи и т.д.

Такие подходы, в сущности сводят роль литературы к иллюстрированию жизни в свете тех или иных прагматических потребностей общества.

При выборе концепции данного пособия мы исходили из тех высокозначимых эстетических ресурсов, которые были накоплены в течение всего XX века русской литературой, часто и в значительной степени вопреки всем видам оказываемого на нее давления. Основанием построить в нашем учебнике «портрет» русской лите-

ратуры XX века послужил факт зарождения и существования в ней на протяжении столетия огромного спектра самых разнообразных художественных группировок, школ, направлений, методов работы отдельных ее творцов, направленных на создание принципиально новых поэтических систем и миров. Анализ данных феноменов положен в основу содержания и структуры пособия.

В соответствии с избранной концепцией пособие разбито на главы, посвященные внутренним эволюционным процессам в русской литературе XX столетия. Данный подход, с точки зрения его авторов, позволяет воссоздать атмосферу культурного развития и эволюционные процессы в русской литературе на протяжении длительного времени, когда художественный импульс, спектр разнонаправленных эстетических усилий неоднократно, на разных витках историко-литературного пути порождали острую потребность в художественном поиске, эстетическом открытии.

Это было характерно для Серебряного века, уникального исторического отрезка, охватывающего не многим более двадцати лет. Значимость его эстетического и общекультурного поиска настолько многосторонняя и феноменальная, что влияние его открытий не ограничивается временными рамками XX века и географией мировых пространств культуры, куда попали благотворные семена этого феномена. Оттолкнувшись от «золотых» вершин предшествующего столетия, Серебряный век своими открытиями и экспериментами дал всему XX столетию установку на поиск и обретение различными видами искусств и литературой новых форм, новых художественных решений. Вступив в XX век, русские писатели искали ответы в новейшей философии этого времени, в религии, в кругу других искусств. Русский Серебряный век перешагнул границы культурных пространств.

Исследования М. Л. Гаспарова в области поэтики стиха Серебряного века, в которых дается спектральная картина множества стихотворных экспериментов и открытий форм поэтического языка, подводят автора к выводам, принципиально важным для понимания значения всей этой эпохи: «Модернизм не только в русской, но и во всей европейской литературе сознательно стремился к обновлению поэтических средств с тем, чтобы выразить обновление мировосприятия — смену больших исторических эпох»².

1917 год и советская эпоха в целом сделали все для подавления свободы творческих исканий, политически рассекая культурное пространство как внутри русской культуры, так и создав так называемое «русское зарубежье», изолировав его от национальных корней. Сегодня, с высоты XXI века, мы видим более сложную и неоднородную картину литературы советской эпохи, предстающей как некое «двоемирие», в недрах которого на общем фоне официальной литературы существовал большой пласт литературы, характеризующейся тем, что современные историки литературы называют «оппонирующее сознание», а поэтику его — «диссонирующей эстетикой». Именно в

этих рамках мы можем назвать такие звездные имена писателей советской эпохи, как Е. Замятин, А. Платонов, М. Зощенко, И. Ильф и Е. Петров, И. Бабель, Д. Хармс, М. Булгаков, Б. Пастернак, Ю. Трифонов и другие.

Картина интенсивного нарастания художественных исканий блистательно пополнилась во второй половине и конце столетия возвращенной, запрещенной эмигрантской литературой «русского рассеяния» и завершилась кардинальной сменой устойчивых эстетических парадигм в 1990-е годы. Большая, энергетически насыщенная панорама культурной эпохи, воссоздающая в данном пособии портрет XX века, не повторяет построения и подходы ни одного из существующих учебников истории русской литературы XX века.

В реализации общего замысла воссоздать эволюционную картину развития русской литературы авторы стремились к сочетанию пристального, углубленного внимания к отдельному явлению, факту, процессу с тем, что можно назвать общей панорамой развития, движения литературы, рождения в ее недрах импульсов новых поэтических систем. Таким анализам посвящены главы о *символизме, русском футуризме, акмеизме, имажинизме, конструктивизме, ОБЭРИУ, группе «Серapiоновы братья»*, литературе русского зарубежья, современном литературном процессе, русском постмодернизме, массовой литературе.

Мы отдаем себе отчет в том, что избранная структура не представит всю полноту писательских индивидуальностей, ведь существование и развитие ряда крупных писателей подчас не проходило в рамках определенного течения, объединения, группы. В известной степени, гений часто идет как раз против течения, создает собственные художественные миры. Мы направляем своих учеников, студентов университетов к многочисленным современным монографиям, прекрасно и полно раскрывающим индивидуальные черты творцов XX столетия, художественные миры которых украсили корону русской культуры века: поэтов и писателей Серебряного века (И. Бунин, О. Мандельштам, А. Ахматова, Н. Гумилев, З. Гиппиус, Вяч. Иванов, В. Брюсов, А. Блок и др.); влившихся в лоно русской литературы писателей эмиграции (В. Набоков, М. Цветаева, Г. Иванов, В. Ходасевич, И. Бродский); поэтов и писателей, работавших в советском пространстве (Е. Замятин, А. Платонов, М. Булгаков, М. Зощенко, Д. Хармс, М. Шолохов, С. Есенин, В. Маяковский, А. Солженицын).

В период 1990-х годов и начала XXI века, в связи с общими процессами литературной эволюции, творческая личность обрела новые опоры, оказавшись поставленной в эпицентр литературного движения. Как отмечают исследователи современного литературного процесса, творец, писатель, поэт, художник часто отказывается быть вовлеченным в группы, направления текущего искусства и берет на себя всю полноту ответственности за свой пролагаемый в литературе путь.

Справедливо суждение А. Немзера: «Творческая личность сегодня <...> наделена правом самореализации, возможностью в той или иной степени воздействовать на ход литературного развития. Крупные писательские индивидуальности сами играют роль своеобразных энергетических центров, от которых осуществляется отсчет эволюционных маршрутов».

К концу столетия изменился не только характер литературного творчества, претерпела кардинальные изменения и литературоведческая наука. После того, как стали доступными новые научные источники, архивы, фонды специального хранения, стала доступной зарубежная славистика, обращенная «с того берега» к нашей литературе, наступило время выработки и усвоения новых принципов научно-критического анализа литературного произведения, обновление исследовательского инструментария, в том числе в освоении большими массивами истории отечественной литературы.

Именно поэтому вопрос о выборе исследовательской концепции для создания истории литературы отнюдь не праздный. Вопросу о том, какой должна быть современная история литературы, неоднократно посвящались научные дискуссии (на страницах толстых журналов, в «Вопросах литературы», «Новом литературном обозрении» и т. д.). Уже избрав свою позицию, авторы учебника с удовлетворением солидаризируются сегодня с мнением известного литературоведа и историка литературы Н. Богомолова. Рассмотрев разные примеры структурирования историко-литературного пространства, автор пишет: «Честно признаться, единственная концептуальная попытка создать историю русской литературы сравнительно небольшого периода, кажущаяся мне актуальной, — это *«художественный смысл и эволюция поэтических систем»* И. П. Смирнова. Все же остальное решительно умирает вместе со своим временем, не будучи в состоянии пережить научную моду, ныне меняющуюся почти с той же интенсивностью, что и мода в одежде»³.

Пособие *«Русская литература XX века»* является частью комплекса инновационных учебников и учебных пособий нового поколения, разработанного авторским коллективом. Комплекс состоит из трех книг. Вышеназванное пособие формирует общий Портрет русской литературы XX столетия, эволюционными звеньями которого и явились школы, направления, методы творчества, индивидуальный вклад художников в общую систему развития.

Литературная динамика конца XX столетия и его последующего вхождения в XXI век продемонстрировала кардинальную смену парадигм и настолько экстенсивный этап культурной эволюции, что потребовала отдельной разработки новых подходов, принципов структурирования и включения в учебный комплекс в качестве равноценного почобия *«Современная русская литература конца XX — начала XXI века»*. Это вторая книга в комплексе наших учебников.

Современные инновационные учебники прежде всего должны отражать новые тенденции в области истории и теории литературы и литературоведения. Их методологическая и методическая направленность должна быть связана с необходимостью включения студента в активную работу по овладению большим историко-литературным материалом, способствуя развитию коммуникативных навыков, востребованных социокультурной ситуацией, профессионально ориентируя в области филологического анализа текста на междисциплинарные культурные связи, на саморазвитие и социализацию личности студента.

Важной и необходимой частью нашего комплекса является третья книга — **«Практикум по русской литературе XX — начала XXI века»** для студентов-филологов. Практикум содержит художественные и научные тексты для анализа (соотнесенные по главам и хронологически с материалом двух вышеназванных учебников), материал для самостоятельной работы и рекомендации для исследовательской деятельности студента, является базой для аудиторной работы на семинарских занятиях. Контролю за знаниями и процессом чтения художественной и критической литературы способствуют разнообразные тесты, вопросы для дискуссий. Практикум представляет задания по сбору и систематизации библиографии по заданным темам, вводит в систему пользования Интернетом в сфере филологии.

Комплекс инновационных учебников дополняется уже изданными нашим авторским коллективом двумя учебными хрестоматиями: Русская проза конца XX века / сост., автор вст. ст. С. И. Тимина; коммент. М. А. Черняк. — 2-е изд. — М., 2005; Русская литература XX века в зеркале критики / сост. С. И. Тимина, М. А. Черняк, Н. Н. Кякшто. — М., 2003.

Учебники комплекса оснащены новейшей библиографией, списками рекомендуемой художественной и научно-критической литературы, словарем современных литературоведческих терминов. Весь этот аппарат может быть использован как для освоения материала пособия, так и для самостоятельной работы студентов при написании курсовых и дипломных работ, выпускных сочинений, для работы в спецкурсах и факультативах.

Авторы пособия — преподаватели Санкт-Петербургских и других университетов. В учебнике отразился их опыт работы и их представления о возможных изменениях в изучении литературы столетия, их авторские научные и педагогические взгляды. Именно в этом мы видим содержательные черты предлагаемого материала: не в жесткой нормативности, а в *авторской* ответственности.

Библиография

Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов): в 2 кн. — 2001.

Гаспаров М. Поэтика Серебряного века // Русская поэзия Серебряного века. — М., 1993.

История русской литературы XX век. Серебряный век / под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды, Е. Эткинда. — М., 1987.

Тимина С. Культурный Петербург: ДИСК — 20-е годы. — СПб., 2001.

Немзер А. Литературное сегодня. О русской прозе: 90-е. — М., 1998.

Русская проза конца XX века: Хрестоматия. — 2-е изд. — М., 2005.

Русская литература конца XX в. в зеркале критики: Хрестоматия. — М., 2003.

Примечания

¹ *Ерофеев В.* Поминки по советской литературе // Русская литература конца XX века в зеркале критики: хрестоматия. — М., 2003. — С. 43.

² *Гаспаров М.* Поэтика Серебряного века // Русская поэзия Серебряного века. — М., 1993. — С. 9.

³ *Богомолов Н.* Несколько размышлений на заданную тему // Новое литературное обозрение. — 2003. — № 59. — С. 12.

Глава 1

СИМВОЛИЗМ

Символизм — художественное направление, сформировавшееся во Франции в 1870—1890-х годах и получившее широкое распространение в литературе, живописи, музыке, архитектуре многих европейских стран, в том числе России, в период с 1890-х по 1910-е годы. Символизм теснейшим образом связан с национальными вариантами стиля модерн (югендстиль, «сецессион», «ар-нуво»). Его влияние распространилось не только на область художественного творчества, но также на оформление интерьера, стиль одежды и через различные формы жизнетворчества на модели бытового поведения. Возникновение этой первой по времени модернистской стилевой формации было связано с радикальной «переоценкой ценностей» (термин Ф. Ницше, одного из «духовных отцов» символизма), которой подверглись на исходе XIX века позитивизм с его тезисом «мир познаваем», теории общественного прогресса, конфессиональные формы религиозной практики (историческое христианство), буржуазная мораль.

В эстетической сфере были решительно отвергнуты бытописательский реализм, натурализм и графаретная риторика дидактической и гражданской поэзии. Взамен выдвигались свобода творческого самовыражения и религиозно-философских исканий, предпочтение интуитивного способа рациональному, интерес к «непознаваемому» — к «мирам иным», к опыту измененных состояний сознания (сон, греза, экстаз, визионерство) и его осмыслению в авторефлексивных формах. «Еще недавно думали — мир изучен. Всякая глубина исчезла с горизонта. Постиралась великая плоскость. Не стало вечных ценностей, открывавших перспективы. Все обесценилось. Но не исчезло стремление к дальнему в сердцах. Хотелось перспективы. Опять запросило сердце вечных ценностей. <...> Не событиями захвачено все существо человека, а *символами иного*. <...> В символизме, как методе, соединяющем вечное с его пространственными и временными проявлениями, встречаемся с познанием Платоновых идей»¹ — так формулировал основные мировоззренческие принципы нового литературного направления Андрей Белый в программной статье «Символизм как миропонимание» (1903).

Существенный компонент символистского *credo* — и это особенно характерно для русского символизма — убежденность в возможности «преобразования мира» усилиями художника-теурга (мага) в акте индивидуального жизнетворчества. Инструментом «теургии» призван стать *символ* (от греч. *συμβολλον* — знак, опознавательная примета, указывающая на общность, соединение). Он понимается как динамический принцип, связующий разные грани бытия и сознания; в своей многозначности, через цепь опосредованных смыслов, путем восхождения «от реального к реальнейшему» он соотнесен с идеей «мирового всеединства» — полнотой космического и человеческого универсума. Помимо неисчерпаемости смысла символ передает на сокровенном языке намек и внушения нечто невыразимое, «не-сказанное», то содержание, которое невозможно адекватно передать словами обыденного языка. Отсюда — стремление к особой выразительности, музыкальности художественного образа (преимущественно поэтического), его суггестии, к тому, что символисты называли «магией слов». Превращаясь в символ, образ становится «прозрачным»; смысл «просвечивает» сквозь него, будучи дан именно как смысловая перспектива, где и оказывается возможным развертывание символа в *миф*, т. е. *мифотворчество*.

На русской почве проявились такие особенности символизма, как многоплановость художественного мышления, усиление религиозно-философской проблематики, понимание искусства как способа познания мира, абсолютизация ценности творческого акта (жизнетворчество), экзатичность переживаний («дионисийство»), мечта о синтезе искусств, углубление в сферу бессознательного, неомифологизм. Русскому варианту символизма было свойственно особенно острое переживание современности как тотального кризиса — кризиса жизни, искусства, сознания. Это накладывалось на эсхатологические настроения его представителей, улавливавших в явлениях реального мира знаки приближающегося «конца истории». Вера в осуществление утопического проекта пересоздания общества и человека через «теургическое» творчество соотносилась с духовным максимализмом, с восприятием социальных революций как торжества «революции духа».

В настоящее время история русского символизма детально реконструирована в общей динамике литературного процесса, осмыслена она и на уровне индивидуальных творческих биографий писателей-символистов². В научный оборот введен значительный корпус новых архивных материалов, к читателю пришли в современных обновленных изданиях основные произведения корифеев символистского движения (А. Блока, В. Брюсова, К. Бальмонта, А. Белого, З. Гиппиус, Д. Мережковского, Вяч. Иванова, Ф. Сологуба) и писателей второго и третьего ряда (Л. Зиновьевой-Аннибал, Г. Чулкова, Эллиса (Л. Л. Кобылинского) и др.), мемуарная литература. Благодаря обобщающим академическим трудам, авторитетным словарям и справочным из-

даниям, монографическим исследованиям, издательским проектам российских и зарубежных литературоведов феномен символизма изучен достаточно обстоятельно и представлен в парадигме различных интерпретационных подходов: историко-литературном, типологическом, мифопоэтическом, психоаналитическом, культурно-антропологическом.

Внесены коррективы и в традиционную классификационную схему развития символизма, построенную на принципе смены поколений («старшие» / «младшие» символисты) или эстетических и мировоззренческих программ (декадентство / религиозно-философский символизм; идеалистический / реалистический символизм). Вместо нее предлагается систематизированная концепция эволюции символизма, более адекватная изучаемому объекту. Так, З. Г. Минц выделяет три подсистемы символистского «панэстетизма»: 1) «эстетический бунт», или «декадентство» (1890-е годы); 2) «эстетическая утопия» (1901 — 1907 годы); 3) «самоценный эстетизм» (1908 — 1910 годы)³.

Австрийский славист А. Ханзен-Лёве, предпринявший опыт системного исследования образно-поэтической и мотивной структуры основного корпуса символистских текстов, различает три типологических модели: 1) диаволический символизм (от греч. διαβαλλειν — раздвоение, разделение); 2) мифопоэтический символизм; 3) гротескно-карнавальный символизм. Каждая из моделей предполагает наличие двух хронологически и эволюционно связанных друг с другом программ: в рамках первой модели — «эстетизм» и «магический символизм» 1890-х — начала 1900-х годов; в рамках второй — «позитивный мифопоэтизм» начала 1900-х и «негативный мифопоэтизм» 1903 — 1908 годов; третья модель, с разделением на «позитивную де- и ремифологизацию» и на «разрушение и аутомифологизацию разнородных символизмов», заявляет о себе в 1907 — 1908 годах и продолжает существовать вплоть до 1920-х годов⁴. В данной главе для удобства изложения материала будет представлена обобщенная схема развития русского символизма с выделением трех хронологических этапов, обозначенных в соответствии с их стилевыми и содержательными доминантами.

Первый этап — **эстетизм** — приходится на 1890-е — начало 1900-х годов. В этот период в литературу входят Н. М. Минский, Д. С. Мережковский, З. Н. Гиппиус, В. Я. Брюсов, К. Д. Бальмонт, Ф. К. Сологуб, Ю. К. Балтрушайтис. Время рождения русского символизма четко зафиксировано: им считается 1892 год, в течение которого Д. С. Мережковский дважды читает в Петербурге лекцию «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», в журнале «Вестник Европы» появляется статья З. А. Венгеровой «Поэты-символисты во Франции», знакомящая читателей с новыми веяниями в западноевропейской литературе. Изданная в 1893 году отдельной брошюрой лекция Мережковского стала первым литературным манифестом зарождающегося направления, именно здесь впервые прозвучало слово «символизм». Декларативным было

и название поэтического сборника Мережковского «Символы» (1892); предварявший его эпиграф из Гёте «Все преходящее / Есть только символ» освящал ореолом преемственности первые шаги новой школы. Общие для эпохи «конца века» размышления о крушении рационализма, позитивного знания и веры Мережковский дополнял суждениями об упадке современной литературы, отказавшейся от «древнего, вечного, никогда не умиравшего идеализма» и отдавшей предпочтение натурализму. Возродить литературу, по его мнению, может лишь порыв к неведомому, к «святыням, которых нет». Давая объективную оценку состоянию литературных дел в России и Европе, Мережковский называл предпосылки победы новых литературных течений: тематическую и эстетическую исчерпанность реалистической литературы, забвение ею «идеального», что приходит в противоречие с мироощущением современного человека с его тягой к «запредельному» и чувством «близости тайны». Здесь же определялись три главных элемента нового искусства: «мистическое содержание», «символы» и «расширение художественной впечатлительности». И хотя данная эстетическая программа отличалась нечеткостью и размытостью критериев, она отвечала эстетическим устремлениям эпохи и на нее с энтузиазмом откликнулись как на проповедь «нового идеализма».

В 1894—1895 годы в Москве выходят три тоненьких сборника стихов и переводов под названием «Русские символисты» — первое коллективное выступление «новых» поэтов. Большая часть стихотворений была написана В. Брюсовым и напечатана под псевдонимами, благодаря чему создавалось впечатление о существовании целой школы. Цель была достигнута: о символистах заговорила критика, сборники получили скандальную известность, стали предметом пародий, особенно эпатажировал публику знаменитый моностих В. Брюсова «О закрой свои бледные ноги...». Стремление молодого поэта «найти путеводную звезду в тумане» было достигнуто: «...я вижу ее: это декадентство. Да! <...> ложно ли оно, смешно ли, но оно идет вперед, развивается, и будущее будет принадлежать ему, особенно когда оно найдет достойного вождя. А этим вождем буду Я!»⁵ — записывает он в дневнике в 1893 году.

Для Брюсова символизм — явление исключительно эстетическое, а поэзия — инструмент для выражения утонченных переживаний современной души, «соответствием» которой может быть поэтика намека, недосказанности. Таково стихотворение «Творчество» (1895), передающее состояние поэтической грезы, выражающее идею интуитивности, безотчетности творческих импульсов, причудливости поэтического воображения.

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне,
Словно лопасти латаний
На эмалевой стене.

Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине.

И прозрачные киоски,
В звонко-звучной тишине,
Вырастают, словно блески,
При лазоревой луне.

Всходит месяц обнаженный
При лазоревой луне...
Звуки реют полусонно,
Звуки лащаются ко мне.

Тайны созданных созданий
С лаской лащаются ко мне,
И трепещет тень латаний
На эмалевой стене.

Сложные метафоры, экзотизмы, прихотливые ассоциации, гипнотический эффект стихотворного ритма, с одной стороны, с другой — демонстративный эгоцентризм (ср. названия первых сборников Брюсова «Chefs d'œuvre» — «Шедевры» и «Me um esse» — «Это — Я») и эпатажный имморализм («Неколебимой истине не верю я давно <...>/ Хочу, чтоб всюду плавала / Свободная ладья, / И Господа, и Дьявола



Валерий Брюсов

/ Хочу прославить я...»; «Я все мечты люблю, мне дороги все речи, / И всем богам я посвящаю стих») производили шокирующий эффект на приученного к дидактике народнической лирики читателя, в то же время утверждая в сознании современников право на «декадентский бунт» и свободу творческого самовыражения.

Постепенно образцы новой поэзии и прозы проникают на страницы «толстых» журналов. «Северный вестник» печатает произведения З. Гиппиус, романы Ф. Сологуба («Тяжелые сны», 1895) и Д. Мережковского («Отверженный», 1895, первая часть его историософской трилогии), выходят стихотворные сборники К. Бальмонта, Н. Минского. Утверждаются идея самоценности Красоты и образ художника-демиурга, безграничного в своих индивидуалистических претензиях.

Я — Бог таинственного мира,
Весь мир в одних моих мечтах,
Не сотворю себе кумира
Ни на земле, ни в небесах.

(Ф. Сологуб)

Формируется и находит поэтическое воплощение комплекс «декадентского» (от фр. *décadence* — упадок, закат) эстетического мироощущения. Мотивы отъединенности от мира, замкнутости личности в «земной тюрьме», «башне», «келье» или, напротив, бесконечного



Зинаида Гиппиус

Дмитрий Мережковский



блуждания; настроения скуки земного бытия — житейской «пыли»; томление по «нездешнему» и недостижимому идеальному началу; представление о реальности как «игре теней» — образно-тематические константы «картины мира» эпохи *fin de siècle*. «Мне нужно то, чего нет на свете», — писала З. Гиппиус, выражая свойственный новому искусству дух неизбывного противоречия. Ей вторил Д. Мережковский в программном для эпохи «рубежа» стихотворении «Дети ночи», дополняя спектр депрессивных эмоций:

Устремляя наши очи
На бледнеющий восток,
Дети скорби, дети ночи,
Ждем, придет ли наш пророк.
Мы неведомое чуем,
И, с надеждою в сердцах,
Умирая, мы тоскуем
О несозданных мирах.
Дерзновенны наши речи,
Но на смерть осуждены
Слишком ранние предтечи
Слишком медленной весны.

Художник-демиург, становясь творцом собственного (анти)мира, в своем жизнетворческом акте разрушает существующую иерархию ценностей, превращаясь в апологета зла и греха (мотивы «демонизма»), исполненного ужаса перед жизнью и преклонения перед «смертью-избавительницей».

Жизнь утомила меня,
Смерть, наклонись надо мной!
В небе — предчувствие дня,
Сумрак бледнеет ночью,
Смерть, убаяюкай меня!

(К. Бальмонт)

Люблю я смрад земных утех,
Когда в устах к Тебе моления —
Люблю я зло, люблю я грех,
Люблю я дерзость преступленья...

(Д. Мережковский)

Лирический герой Мережковского заворужен феноменом «двойственности», в котором символисты-эстеты усматривали симптом «новой красоты», предчувствуемой титанами Возрождения (стихотворения «Леонардо да Винчи», «Микель-Анджело»). Из этого «разделения» вырастает историософская концепция Мережковского, которая не претерпела существенных изменений с течением времени. Она отражает новый тип мирозерцания — так называемое «новое религиозное сознание», которое в равной степени противостояло и позитивизму, и церковно-христианской традиции. История человечества мыслится писателем-модернистом как антитеза двух начал, двух «бездн» — «бездны плоти» и «бездны духа». «Бездна плоти» воплощена в язычестве, в античном культе героя — в «человекобоге», пренебрегающем «духом». «Бездна духа» — в историческом христианстве, в аскетизме, пренебрегающем «плотью». Оба начала несовершенны, и необходима «духовная революция», чтобы осуществился синтез двух «бездн», двух «правд». Он возможен лишь в лоне будущей «новой Церкви», которую Мережковский и Гиппиус именовали церковью «Третьего завета». Эта концепция была заимствована ими у итальянского еретика XII века аббата Иоахима Флорского. Пророком грядущего Царства «Третьего завета» и осознал себя Мережковский.

Будучи плоть от плоти человеком эпохи символизма, т. е. носителем идеи жизнотворчества, он выстраивал и собственную жизнь по законам индивидуального (в данном случае религиозного) мифа, и своих персонажей превращал в носителей его собственных идей. В литературу Мережковский вошел как создатель новой жанровой формы исторического романа — «романа идей», или историософского романа. Первым опытом в данном направлении стала романная трилогия «Христос и Антихрист». Ее первая часть — роман «Смерть богов. Юлиан Отступник» (в журн. публ. «Отверженный», 1895—1896) — повествует о жизни апологета язычества византий-

ского императора IV века Юлиана; вторая часть — «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» (1901) — посвящена великому ученому и художнику итальянского Возрождения; третья — «Антихрист. Петр и Алексей» (1904—1905) — переносит читателя в Россию эпохи Петра I. В центре внимания автора — кризисные исторические периоды, эпохи «слова», в которые наиболее остро проявляются противоречия и обнаруживают себя скрытые антагонизмы. Протагонисты трилогии под масками реальных исторических деятелей воплощают борьбу противостоящих в истории универсальных символических начал — языческой, «антихристовой» «бездны плоти» и «христовой» «бездны духа», «извращенной» историческим христианством. Все повествование строится на индивидуальном мифе, который Мережковский воспроизводит с навязчивым постоянством, демонстрируя *неомифологию* как принципиально новое качество «романа идей».

Мир и человек предстают у Мережковского в неразрешимом антиномизме. Антиномии определяют как метафизический, так и повествовательный уровни текста. На этот принцип романного построения обратил внимание А. Белый: «Во всем раздвоение: между хаосом и космосом, плотью и духом, язычеством и христианством, бессознательным и сознательным, Дионисом и Аполлоном, Христом и Антихристом. Противоположение между верхней и нижней бездной раздваивается, в свою очередь, на каждую антиномию»⁶. Герои трилогии бьются над поиском «последних истин», стремясь к метафизическому «синтезу». При этом вырабатывается и особый тип романной поэтики: возрастает роль символических лейтмотивов, игры цитатами, взятыми из реальных исторических документов, и квазицитатами, т. е. авторскими стилизациями. Отказ от историко-психологического правдоподобия в изображении исторических персонажей вуалируется «археологической» скрупулезностью в подаче исторических деталей, обстановки, введением в повествование подлинных документов (леписных сводов, дневников, апокрифов и т. п.).

Маска имморалиста-нищеванца — одна из излюбленных в лирике К. Бальмонта, поэта изменчивого мига, поэтическая манера которого к середине 1890-х годов ближе всего к импрессионизму (сборники «В безбрежности», 1895; «Тишина», 1898). Бальмонт выразил в своей лирике обе стороны декадентского мироощущения — депрессивную и экстатическую, которые окрашивали «лирику современной души» в том ее варианте, в каком она представлена в сборнике «Горящие здания» (1900). Здесь наличествует весь набор декадентских клише: относительность добра и зла, роковое двуединство любви-ненависти («В душах есть всё», «Полночь и свет», «Я сбросил ее с высоты»), эпатажная маска «художника-дьявола» (одноименная поэма). В то же время витальность, устремленность к солнцу, экстатическое приятие жизни — мотивы, предсказывающие переход к солнечной космогонии следующих книг — «Будем как Солнце» (1903) и «Только любовь. Семицветник» (1903).